

МИРОНЕНКО ЕЛЕНА

**КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В РЕСПУБЛИКЕ
МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX - XXI ВЕКОВ
(ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР)**

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

**Автореферат диссертация на соискание ученой степени
доктора хабилитат искусствоведения и культурологи**

КИШИНЭУ, 2016

Диссертация на соискание учёной степени доктора хабилитат искусствоведения выполнена на кафедре музыковедения и композиции Академии музыки, Театра и Изобразительных искусств, Кишинэу, Республика Молдова

Официальные оппоненты:

1. **Гиладш Виктор**, доктор хабилитат искусствоведения, доцент, Институт культурного наследия Академии наук Республики Молдова;
2. **Зинькевич Елена**, доктор хабилитат искусствоведения, профессор, Национальная музыкальная академия Украины им. П. И. Чайковского, Киев, Украина;
3. **Цукер Анатолий**, доктор хабилитат искусствоведения, профессор, Ростовская Государственная Консерватория им. С. В. Рахманинова, Ростов-на-Дону, Россия.

Состав Специализированного научного совета:

1. **Плэмэдялэ Анна-Мария**, доктор хабилитат искусствоведения, доцент, председатель;
2. **Типа Виолетта**, доктор искусствоведения, доцент, научный секретарь;
3. **Гажим Ион**, доктор хабилитат педагогики, профессор;
4. **Дэнилэ Аурелиан**, доктор хабилитат искусствоведения, профессор;
5. **Симион Аурелия**, доктор музыки, профессор.

Защита диссертации состоится «___» _____ 2016 г. в ___ часов на заседании Специализированного научного совета ДН 22.653.01 – 03, наделённого правом организации защиты диссертации на соискание учёной степени доктора хабилитат искусствоведения.

С диссертацией и авторефератом можно ознакомиться в Центральной Научной Библиотеке им. Андрея Лупана Академии наук Республики Молдова (Кишинэу, ул. Академическая, 5 «а») и на сайте С.Н.А.А. (www.cnaa.md).

Автореферат разослан «___» февраля 2016 г.

Учёный секретарь Специализированного научного совета:
Доктор искусствоведения, доцент

Виолетта Типа

Автор:
Доктор искусствоведения, профессор

Елена Мироненко

© МИРОНЕНКО Елена, 2016

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Актуальность темы. Профессиональное композиторское творчество составляет сердцевину яркой и самобытной музыкальной культуры Молдовы. Начиная с 40-х годов XX-ого столетия – периода образования МССР и Союза молдавских композиторов (1940) – было создано огромное количество сочинений в разных жанрах, многие из которых, представляя неоспоримую художественную ценность, получили общественное признание как в стране, так и за её пределами.

Резкая смена социально-культурной парадигмы, произошедшая на территории бывшего СССР в начале 1990-х годов, расколола историю послевоенной национальной культуры на две стадии: советскую и постсоветскую. В 1991 г., после распада СССР и обретения Молдовой независимости возникла новая геополитическая и социокультурная ситуация, в результате которой страна оказалась вовлечённой в единый общепланетарный процесс развития музыкальной культуры, что, в свою очередь, привело композиторское творчество к состоянию, которое характерно для переходного периода: одна часть композиторов продолжает естественный процесс подытоживания и обобщения опыта прошлого, другая часть осмысливает и осваивает на практике новые пути творческой эволюции.

В данном исследовании впервые представлен анализ композиторского творчества постсоветской Молдовы как целостного феномена в области обозначенных жанров профессиональной академической музыки. Исследование не имеет precedентов в отечественном музыкознании и в этом, прежде всего, состоит его **актуальность**.

Дополнительно актуализируют данную работу следующие факторы:

1. В центре внимания исследования стоит новая и новейшая профессиональная академическая музыка, рождённая преимущественно в последние три десятилетия (1980 – 2010). Её анализ позволяет сделать её открытой как для теоретического осмысления, так и для слушательского восприятия. По свидетельству композитора В. Тарнопольского «Новая музыка формирует новое слышание, через него – нового слушателя, новую личность и, в конце концов, некое, более совершенное общество» [21, с. 90].

Главным объектом предлагаемого исследования является постсоветское композиторское творчество в Республике Молдова, уже самим понятием *постсоветское* определяющее переходный по сути, смыслу и названию феномен музыкальной культуры. Завершая эволюцию советской музыки в XX веке и открывая новый, постсоветский этап её развития в XXI веке, он характеризуется наложением времён

прошлого, настоящего и будущего. Это обстоятельство в первую очередь отвечает *общей теории переходных процессов*. По словам культуролога В. Ионесова, «собственно *переход* можно определить в культурологическом дискурсе как процесс, при котором происходят радикальные изменения, переводящие одно состояние культурной системы в другое в пределах одной процессуальной деятельности. *Трансформация* выступает в качестве основного способа актуализации (осуществления) перехода» [8]. Рубеж XX – XXI веков, связанный с процессом перехода в новое столетие и новое тысячелетие, отличается небывало взрывным характером трансформаций в культуре и искусстве, в том числе в композиторском творчестве.

Катализаторами трансформаций на переломе тысячелетий в мировом масштабе культуры служат два крупнейших индикатора эпохи, тесно сопрягающихся между собой: *глобализация* и *постмодерн*. В 90-е гг. XX века глобализация поставила перед человечеством качественно иные проблемы, связанные с изменением геополитической структуры, распадом СССР и всего социалистического лагеря, с развёртыванием информационной революции (интернет), с девальвацией, почти крахом идеологии Просвещения с лозунгами справедливости, равенства и братства. По этой причине в 90-е гг. в процессах глобализации всё большее внимание переключается на *социокультурные проблемы*. Вместе с тем, логика развития культуры, опирающейся на особенное и частное, не совпадает с культурной гомогенизацией, опирающейся на всеобщее и целое, что выдвигает на первый план, с одной стороны, проблему защиты и сохранения национально-культурной идентичности, а с другой – культурного многообразия, которое теоретики *глобализма* определили понятием *мультикультурализма*.

Реализация интенций мультикультурализма в профессиональном композиторском творчестве постсоветской Молдовы испытывает целый ряд сложностей. Основная из них на пути к достижению подлинного диалога музыкальных культур заключается, по нашему мнению, в нестабильном и изменчивом, запутанном на протяжении длительного периода процессе собственно *национальной самоидентификации* молдавского народа.

И хотя данный процесс в Республике Молдова до сих пор не завершён, для обитателей этой территории веками существует, наряду с государственным языком, не менее ценный индикатор своей этничности. Это богатейший фольклор, и в первую очередь фольклор музыкальный. Именно он составляет основу того специфического *информационного поля* музыки Молдовы, которым обладает любая национальная культура.

Процессы глобализации, провоцирующие интенсивные межкультурные и транскультурные взаимодействия, взаимообмен музыкальными информационными полями разных национальных культур, их слияние вплоть до растворения ставят перед

молдавской культурой и творчеством композиторов Молдовы насущную проблему сохранения своего национально-стилевого пространства. Ведь «национальная культура в своём целостном виде выступает в процессе глобализации не просто как пассивный, препятствующий модернизации объект, но как активный субъект, энергично сопротивляющийся всеобщей этноунификации и сохраняющий себя вопреки всему» [10]. Поэтому один из концепционных аспектов исследования связан с анализом национального стиля и его трансформациями в переходный период в современной музыке Молдовы, что дополнительно составляет его **актуальность**.

Другой индикатор переходной эпохи – *постмодерн*, – также фиксирует радикальный поворот в общественном и художественном сознании, психологии, культуре. В этой связи культуролог А. Пелипенко отмечает: «Поскольку именно постмодернистскому сознанию свойственна не просто **переходность**, а **переходность, возведённая в принцип**, то структурный код такого рода сознания может служить ключом для интерпретации переходных процессов в культуре вообще и в искусстве в частности» [16]. О постмодерне, как выразителе переходных процессов на рубеже XX – XXI веков свидетельствует также культуролог А. Бизеев: «...постмодерн явил собой опыт переживания, связанный с предощущением совпадения конца и начала. Именно в этом смысле можно определить постмодернизм как своеобразную форму мироощущения эпохи **постмодерна как переходной эпохи**» [4].

Постмодерн следует связывать с более широким понятием *эпоха постмодерна*, предполагающего общее мироощущение «конца и начала», охватывающее все стороны жизни. Понятие же *музыкальный постмодернизм* следует связывать лишь с проявлением последнего в музыкальном творчестве и самой музыкальной материи. Специфика музыкального постмодернизма по отношению к предыдущим – *измам* состоит в том, что к нему неприменимо понятие *стиль*, поскольку не существует единого постмодернистского стиля, а есть плюрализм стилей, смешение разных стилей. Композиторское творчество более корректно соотносится с понятием *направление постмодернизма*, в котором за несколько десятилетий откристаллизовалась своя *поэтика постмодернизма*. В данной работе впервые рассматривается влияние эпохи постмодерна и поэтики постмодернизма на композиторское творчество в Молдове на рубеже XX – XXI веков.

Оба названных вектора анализа современной музыки Молдовы – национальный стиль и стилевое направление постмодернизма – обобщаются, таким образом, категорией стиля, которая «по самому своему существу оказывается для современной культуры, музыкальной жизни, музыкального образования и воспитания *первостепенной*» [15, с. 15].

В свою очередь, стилевые трансформации, характерные для переходного периода, неразрывно связаны с не менее интенсивными жанровыми трансформациями, что и категорию музыкального жанра тоже выдвигает на главенствующее, приоритетное положение в исследовании композиторского творчества в Республике Молдова. А «в условиях эпохи постмодернизма, – подчёркивает А. Коробова, – понятие *генетической памяти жанра* приобретает особый смысл и актуальность» [9, с. 88].

Современная теория музыкального стиля имеет много точек соприкосновения с теорией музыкальных жанров. Принципиальную общность в категориях стиля и жанра усматривают в особых взаимоотношениях музыкальной формы и музыкального содержания исследователи Е. Царёва, Л. Мазель, В. Медушевский, Е. Назайкинский. «Общий аспект в изучении феноменов стиля и жанра в композиторском творчестве состоит в особом притяжении к формально-структурному образу музыки, поскольку структурное направление представляет не только архитектурные, но и концепционные признаки музыкального произведения», – справедливо полагает В. Аксёнов [30, с. 48]. Таким образом, произведение становится той осью, на которой выстраиваются и координируются отношения «жанр и стиль».

Период рубежа XX – XXI веков отмечен радикальной ломкой привычных жанровых и стилевых стереотипов. В последние десятилетия, когда возникла и активизировалась практика собственно *сочинения* жанра, его воссочинения и трансформации, категории жанра и стиля предельно сблизились, поскольку жанр непосредственно смыкается с техникой письма и, как следствие, характеризует стиль. В результате формируется новая жанрово-стилевая концепция *смешанного жанра* и *смешанного стиля*. Актуальность данного исследования объективируется тем, что композиторское творчество Молдовы рассматривается с позиций этой новой жанрово-стилевой концепции.

Описание ситуации в области диссертационного исследования и определение его проблематики. Работы отечественных музыковедов внесли весомый вклад в изучение профессионального композиторского творчества в Молдове советского периода. О постсоветском периоде до сих пор не существовало фундаментального целостного исследования, обобщающего пути развития профессиональной академической музыки в Республике Молдова и отвечающего новым социокультурным вызовам переходного периода. В этом плане выделяется лишь монография В. Аксёнова *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moildova (muzica instrumentală)*, а также его же и других музыковедов многочисленные статьи и аналитические очерки об отдельных новых сочинениях. Проблематику данного исследования следует обозначить как многоаспектную, поскольку в центре работы стоят важнейшие концепты,

определяющие состояние современной академической музыки Молдовы, обусловленные трансформационными процессами рубежа XX – XXI веков: 1. трансформация жанровой системы; 2. новая стилевая концепция, аспект рассмотрения которой определяется, с одной стороны, задачей сохранения и развития национально-характерного начала в композиторском творчестве, и, с другой стороны, влиянием эпохи постмодерна.

Цель исследования состоит в попытке дать целостную интерпретацию композиторского творчества в Республике Молдова со второй половины 80-х годов XX в. до 2010 года в соответствии с трансформацией социально-культурной парадигмы. Реализация данной цели включает постановку следующих **задач**:

1. рассмотреть специфику развития в переходный период жанров симфонической, камерно-инструментальной музыки, инструментального концерта, музыкального театра;
2. представить целостный анализ наиболее показательных сочинений композиторов Республики Молдова;
3. выявить иерархию музыкальных жанров в общей панораме их развития на современном этапе, связанную со сменой социально-культурной парадигмы;
4. показать эволюцию национального стиля в сочинениях композиторов Республики Молдова;
5. обозначить степень освоения композиторами Молдовы новых техник композиции и стилевых тенденций в эпоху постмодерна;
6. раскрыть значение ведущих композиторских индивидуальностей в обозначенный период.

Методология исследования. Множественная проблематика настоящего исследования потребовала адекватных ей методов анализа, сосуществование которых характерно в настоящее время для гуманитарных наук. В первую очередь акцент сделан на наиболее фундаментальных, исторически сложившихся методах исторического и теоретического изучения композиционных процессов. Анализ сочинений поставангардной и постмодернистской ориентации сопряжён с обращением к отдельным сторонам структурного, компаративного, интертекстуального методов. Научное обоснование заявленных в работе проблем в свете культуры глобализма потребовало выхода за рамки методологии музыковедческого анализа и привлечения отдельных методов из смежных гуманитарных наук – эстетики, культурологии, социологии, этнологии, литературоведения.

Методы научного исследования. Комплексный, многоплановый анализ композиторского творчества в Республике Молдова на рубеже XX-XXI вв. потребовал

различных методов исследования. **Исторический метод** позволил определить эволюционные процессы, происходящие в композиторском творчестве в разные исторические периоды – советский и постсоветский. Необходимость обращения к **теоретическим методам исследования** обусловлена анализом жанрово-стилевой концепции в обозначенный период, анализом национального стиля в композиторском творчестве. **Метод компаративного анализа** привлекается для сравнения разнотадимальных процессов развития композиторского творчества в Республике Молдова и других странах, а также для выявления индивидуальных композиторских стилей. **Метод интертекстуального анализа** используется в аналитических очерках отдельных произведений. Смена социокультурной парадигмы потребовала **методов культурологического и социологического** исследований, нацеленных на рассмотрение трансформационных процессов переходного периода. **Методы литературоведческого исследования** использованы автором в аналитических очерках произведений, основу музыкального содержания которых составляет литературный первоисточник.

Пути решения проблем и задач, сформулированных в диссертации, обусловлены предложенной автором гипотезой о диалектическом развитии двух разнонаправленных процессов в музыкальной культуре переходного периода, оказавших позитивное влияние на эволюцию композиторского творчества в Республике Молдова. Один процесс направлен на сохранение и развитие в сочинениях национально-характерного начала, другой же – на усиление мультикультурных взаимодействий. Смена социально-культурной парадигмы явилась стартом для новых творческих импульсов, определивших изменение всей жанрово-стилевой структуры. Пути её обогащения и усложнения автор последовательно выявляет, обращаясь к общим обзорам ведущих жанровых областей, в которых концентрирует внимание на новых жанрово-стилевых образованиях и сплавах, а затем более подробно исследует их в аналитических разделах, посвящённых конкретным сочинениям.

Научная новизна и оригинальность работы. Впервые в отечественном музыкознании создано масштабное исследование профессионального композиторского творчества в Республике Молдова постсоветского периода, в центре которого стоят основополагающие области академической музыки: симфоническое творчество, инструментальный концерт, камерно-инструментальная музыка, музыкальный театр. Они впервые представлены как целостный феномен, в свете новых тенденций, обусловленных трансформациями социально-культурной парадигмы на рубеже XX – XXI вв. Впервые в научный обиход вводятся произведения, которые находились преимущественно в рукописях и не оказывались в поле зрения отечественных музыковедов.

Основные новые научные результаты. Представление современного композиторского творчества в Республике Молдова на основе новейшей методологической базы исследования позволило автору выявить и обосновать новую парадигму композиторского творчества в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков, обусловленную трансформациями переходного периода. Другой новый научный результат состоит в постановке и решении сложной задачи научно-исторического и теоретического обобщения такого специфического явления, как национальная музыкальная культура Молдовы в условиях возникновения новой политической и социокультурной ситуации. Не менее важный научный результат связан с проблемой отражения национальной идентичности в музыке новейшего времени, когда сохранение своего национального потенциала осложняется глобализационными процессами этноунификации культуры.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что впервые панорама современного композиторского творчества в Республике Молдова представлена в контексте новой социально-культурной парадигмы переходного периода, требующей активного расширения методологической базы гуманитарных наук и опоры на новейшие разработки собственно музыковедческих теорий стиля и жанра, нацеленных на видоизменения всей жанрово-стилевой системы, а также на исследования проблемы национального стиля в музыке.

Практическая значимость диссертации заключается в том, что её материалы могут быть использованы в вузовском музыкальном образовании при изучении таких дисциплин как *история современной музыки, история национальной музыки, история и теория стилей в музыкальном искусстве, анализ музыкальных произведений*, а также в разработанных автором диссертации и читаемых ею дисциплинах для магистрантов: *национальная специфика музыки, актуальные проблемы национальной музыки*. Материал диссертации может быть полезен музыковедам-исследователям, занимающимся проблемами современного композиторского творчества.

Основные научные результаты, выносимые на защиту:

1. Определена важнейшая роль профессионального композиторского творчества в общей структуре отечественной музыкальной культуры постсоветского периода.
2. Разработана методология анализа новейших композиторских сочинений.
3. Введены в научный музыковедческий обиход многие произведения, ранее находившиеся в рукописях.
4. Выявлено национально-характерное стилевое богатство в композиторском творчестве Молдовы и намечены пути его сохранения в период социо-культурной глобализации.

5. Исследованы наиболее показательные стилевые тенденции, имеющие место в условиях пространства постмодерна и способствующие осуществлению мультикультурного диалога.

6. Выявлены пути трансформация жанрово-стилевой системы в переходный период рубежа XX – XXI вв. и характер их отражения в композиторском творчестве Республики Молдова.

7. Определена степень освоения композиторами Молдовы новых техник композиторского письма.

Внедрение научных результатов. Материалы диссертации нашли практическое применение в реализации нескольких республиканских научных проектов: 1. Проект 08.815.08.03 *Instrumentar multimedia pentru facilitarea promovării artei moldovenești (arta muzicală)*, Institutul de matematică și informatică a AȘM, 2008-2009. 2. Проект *Viziuni de viitor: politica culturală a Moldovei de la schimb la viabilitate*. Fundația Soros-Moldova în cooperare cu sediul la Amsterdam, 2008-2009- 3. Проект 11.817.08.84A *Registul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova*, 2011-2014.

Апробация диссертации осуществлялась в процессе многократных обсуждений на заседаниях кафедры музыковедения и композиции Академии музыки, театра и изобразительных искусств, на профильном научном семинаре совместно с учёными из Академии Наук Республики Молдова и была рекомендована к защите 9 апреля 2015. Результаты работы были апробированы в докладах автора на 39 национальных и международных научных конференциях в Молдове, организованных АМТИИ, Институтом культурного наследия Академии Наук Молдовы, Бельцким Государственным Университетом им. Алеку Руссо, а также на международных научных конференциях и симпозиумах в Российской Федерации на базе Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, в Украине на базе Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского (Киев), в том числе на 15 международных конференциях и симпозиумах в зарубежных странах, 8 международных конференциях в республике, 16 национальных конференциях.

Публикации по теме диссертации. По материалам диссертации автором были опубликованы четыре монографии и 35 статей, в том числе 18 в количестве 30, 07 печатных листов в изданиях, рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

Объём и структура диссертации. Диссертация состоит из 258 страниц основного текста, включающего введение, пять глав, основные выводы и рекомендации; библиографического списка литературы из 302 наименований; двух приложений.

Ключевые слова: Республика Молдова, композиторское творчество, трансформации переходного периода, жанрово-стилевая система, национальный стиль, система композитор и фольклор, музыкальный постмодернизм.

СОДЕРЖАНИЕ ДИССЕРТАЦИИ

Введение раскрывает актуальность и значимость темы исследования, в нём отражены цель и задачи работы, научная новизна, теоретическое и практическое применение полученных результатов; содержится информация об апробировании материалов диссертации, авторских публикациях, объёме и структуре диссертации.

1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ И ИСТОРИОГРАФИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ ИССЛЕДОВАНИЯ

1.1. Проблема изучения жанровой ситуации в современной академической музыке. В музыковедческой литературе подтверждением высокого статуса жанра служат многочисленные монографии и статьи, в которых разрабатывается теория музыкального жанра. Главнейшие из них следующие: монографии А. Коробовой, М. Лобановой, Е. Назайкинского, А. Соколова, В. Холоповой, В. Цуккермана; статьи М. Арановского, Л. Березовчук, Г. Дауноравичене, Е. Зинькевич, О. Соколова, А. Сохора, А. Цукера и др. Большую пользу в изучении жанровой ситуации оказала также коллективная монография *Теория современной композиции* [22].

В настоящем исследовании автором взяты на вооружение и использованы для анализа следующие положения современной жанровой концепции:

1. Определение понятия *музыкальный жанр*. Наиболее полная его формулировка, ставшая итогом монографического исследования А. Коробовой, гласит: «Музыкальный жанр – это целостная родо-видовая модель (генотип) музыкальной деятельности или музыкального произведения, отличающаяся исторически подвижной координацией общих черт содержания, построения и прагматики на основе доминирующего признака (признаков), детерминированная соотносением с другими компонентами жанровой системы искусства эпохи (национальной школы, направлением и т. д.), функционирующая как субъект исторического существования музыки и как объект теоретической рефлексии» [9, с. 142].

2. Сложность, многосоставность структуры понятия жанр, совмещающего в себе множество функций или категорий:

а) семантическая функция жанра акцентирует содержательную сторону музыки;

б) социологическую функцию жанра особенно важно учитывать в рубежные периоды социально-исторических переломов и трансформаций. Углублённой и расширенной трактовкой социологической категории жанра отличается работа М. Арановского *Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке*. В ней

акцентируется, что «жанр – это способ существования произведения. В качестве способа существования он должен сообщаться с внешней средой, нести её признаки, быть частью более общей системы, в сущности же её порождением» [3, с. 9]. Для данного исследования представляется важным ещё одно положение М. Арановского – о сочетании в жанре внешней и внутренней структуры. Для изучения жанра со стороны его внешней структуры он вводит два понятия: социальный контекст и ситуация функционирования жанра;

в) с социологической непосредственно смыкается коммуникативная функция жанровой структуры, представляющая жанр прежде всего как «определённую форму общения между создающими музыку и воспринимающими её, как ориентирующий фактор этого общения. Коммуникативный аспект относится современной наукой к числу не только жанроразличительных, но конституирующих жанр» [9, с.103];

г) в исследовании учитывается также классификационная категория понятия жанр, которая сложилась раньше других и считается наиболее традиционной до сих пор, поскольку обусловлена базовым значением жанра как «рода», т.е. категориального выражения «общего», «типового». Однако в последние десятилетия в теории музыкальных жанров нарастали сомнения в целесообразности и даже дееспособности данного метода познания в жанровой области, поскольку, во-первых, не удаётся установить универсальной единицы деления, а во-вторых, критерии деления и их состав не постоянны как в диахроническом плане (музыка разных эпох), так и в синхроническом (разные пласты музыкальной культуры одной эпохи). Свою критическую точку зрения на жанровые классификации исследователь А. Коробова подтверждает ссылками на работы западноевропейских музыковедов В. Виоры и К. Дальхауза, сторонников неклассификационной модели жанровой систематики.

3. Другое принципиально важное положение новой жанровой концепции касается исторической и типологической вариативности жанровой систематики. В. Холопова отмечает: «Жанровая жизнь музыки не застойна. Она сложна и прихотлива. И помимо сохранения и закрепления в музыке жанровых «архетипов», там происходит жанровая диффузия, жанровый синтез, жанровое расслоение» [23, с. 173]. Ей же принадлежит разработка проблемы жанрового синтеза: «Вопрос о синтезе жанров, жанровых элементов и признаков – столь же важный, как и вопрос о стабильности жанров. Он показывает и то, как движется музыкальная культура, и то, как социальное развитие, изменение действительности влияет на музыкальную культуру, трансформирует музыкальные жанры и их семантику» [там же, с. 174]. Проблеме активного жанрового экспериментирования в XX веке много внимания уделяет в своей монографии *Музыкальный стиль и жанр*.

История и современность. М. Лобанова, которая сформулировала и ввела в обращение понятие *смешанного жанра*.

В новейшей музыке динамика трансформационных процессов в жанровой системе происходит очень быстро, что обусловило введение в научный обиход таких понятий как сочинение и воссочинение жанров.

1.2. Степень теоретической разработанности концепции стиля в современном музыкознании. Анализ ситуации в области исследований феномена музыкального стиля показал, что его теоретическая разработка находится в стадии становления, т. е. единого универсального аппарата для анализа стилевых параметров в произведениях разных композиторов или одного композитора на данный момент не создано. Однако за десятилетия советского периода в музыкознании накоплено немало трудов, посвящённых разработке теории художественных и музыкальных стилей. Особой активностью отмечены 60 – 80 гг. XX века, когда стилевые проблемы явились центром специальных исследований Г. Григорьевой, В. Медушевского, М. Михайлова, С. Скребкова, А. Сохора, Е. Царёвой и др. В результате их проработки можно сделать вывод о качественном обогащении общей теории стиля в музыке, что выражается в:

- определении и утверждении роли *смешанного стиля*, который становится важнейшим показателем социокультурной ситуации переходного периода;
- перефразировании понятия *стиль эпохи в эпоху стилей*.

В исследованиях постсоветского периода стилевая концепция современной академической музыки получила дальнейшее развитие. Принципиальное новаторство связано со всё большим включением в иерархическую систему стиля немusical явлений, способных запечатлеть и отразить сферы мировоззрения и мироощущения. Методы изучения феномена стиля расширились за счёт культурологических позиций, в основе которых лежат аспекты философский, социологический, психологический и др.

Согласно теме данной диссертации, автор особо концентрируется на теории и методологии изучения феномена *национального стиля* в музыке, а также на проблеме *смешанного стиля* рубежного периода XX – XXI веков.

1.2.1. Методологические основы изучения проблемы национального в музыке. Методологической базой в изучении проблемы национального в музыке явились основополагающие труды второй половины XX века и начала XXI века: монографии Н. Шахназаровой, С. Саркисян, Н. Гавриловой, И. Земцовского, М. Михайлова, Г. Григорьевой, а также многочисленные статьи Б. Бартока, З. Лиссы, Г. Орджоникидзе, Ю. Холопова, В. Томеску, Е. Скурко и др. На основании обзора обширной библиографии по проблеме национального в музыке автор считает необходимым выделить три базовых аспекта её рассмотрения:

а) с точки зрения терминологического аппарата, связанного с уточнением и определением таких понятий как *нация, этнос, национальный характер, национальная традиция, национальный стиль, национальное в музыке*. Термин *национальное* очень объемен семантически, так как присутствует во всем, что имеет отношение к существованию нации. Определение *национального* – это один из принципиальных и «вечных» вопросов искусствознания. В работе особо акцентируется тесная взаимосвязь понятий *национальная традиция* и *национальный стиль*: «Национальная традиция в искусстве, в музыке в частности, предстает как понятие более объемное, чем национальный стиль. Он (стиль) есть лишь одно, хотя и весьма существенное в искусстве, слагаемое традиции» [26, с. 37];

б) в свете изучения структуры национального стиля в музыке, теоретические разработки которой акцентируют четыре основные уровни: фольклор, религиозная духовная музыка, формы городского бытового музицирования, профессиональное композиторское творчество предшествующих поколений. Н. Гаврилова учитывает также речевую интонацию вербального языка;

в) отдельный аспект связан с эволюцией системы *композитор и фольклор*, в которой превалируют стилевые тенденции *фольклоризма* и *неофольклоризма*. Определяя эти термины, следует учитывать их различие, а также соотношение понятий *неофольклоризм* и *новая фольклорная волна*. Отмечается развитие в последние десятилетия тенденции *нового неофольклоризма* (термин Г. Григорьевой), который явился одной из основ синтеза в рамках полистилистики, стилевого плюрализма и смешанного стиля. Вместе с тем, несмотря на многочисленные исследования по проблеме *композитор и фольклор*, следует отметить недостаточную разработанность теории фольклорной архетипичности, актуальной для современной музыки.

1.2.2. Методологические аспекты изучения явлений музыкального постмодернизма.

Явление постмодернизма – очень сложное, в котором на протяжении примерно четырёх последних десятилетий пытаются разобраться философы, культурологи, литературоведы, писатели, искусствоведы и, в неменьшей степени, музыковеды и композиторы. Основополагающими для автора настоящего исследования стали: монография Н. Гуляницкой *Методы науки о музыке*, в которой постмодернизму посвящена специальная глава [5]; монография А. Соколова *Введение в музыкальную композицию XX века*, в которой на необходимую нам тематику нацелена глава 2 *Векторы культуры в музыкальной панораме XX века. Музыкальная культура XX века как целое* [20]; коллективная монография *Теория современной композиции* [22], в первых двух главах которой уделяется внимание проблеме постмодернизма (автор первой главы А. Соколов,

автор второй главы Г. Григорьева); автореферат диссертации на соискание учёной степени кандидата искусствоведения Е. Лианской *Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма* [11]; сборник статей *Постмодернизм в контексте современной культуры* [17]. Кроме того, методологической базой послужили многочисленные научные статьи, написанные как музыковедами, так и композиторами. В ряде статей затрагиваются общие проблемы музыкального (и не только музыкального) постмодернизма. Таковы статьи Е. Зинькевич [6], В. Рожновского [18], С. Савенко [19], И. Яськевич [27], В. Тарнопольского [21], Г. Дуцикэ (на румынском языке) [34] и др. Другая группа статей сфокусирована на изучении постмодернистской поэтики в творчестве конкретного композитора. Например, у Г. Данузера объектом исследования стало творчество Г. Малера и Лучано Берио, у И. Никольской – польского композитора П. Шиманьского, у А. Амраховой – Фараджа Караева, у Октавиана Немеску – Тибериу Олаха, у О. Гарбуз – французского композитора Паскаля Дюсапена.

На основе анализа обширной литературы автор диссертации суммировал качественные характеристики музыкального постмодернизма, названного «универсальным», «метаисторическим стилем» [22, с. 24]:

- Историзм мышления, понимаемый как плюрализм поэтик, стилей, языков любых «музыкальных эпох», в том числе авангардного типа творчества.
- Деконструкция, как нелинейная организация материала с идеями «свалки», «хаоса», «лабиринта», «ризомы», «симулякра».
- Концептуализм содержания постмодернистских опусов, допускающий различные музыкальные коды и порождающий музыку *контекста*, *подтекста* и *пост-текста*.
- Свобода выбора новых технологических решений, связанная, в первую очередь, с по-новому услышанным сонорным музыкальным пространством, переданному в наследство от авангарда. В новом сонорном пространстве единичный звук – причина всего сущего – сам становится объектом композиции, как и сонорные звуковые комплексы. Тенденция к молчанию, сочинению силенто-музыки. Способность трансформировать физические величины времени и пространства.

Кроме того, с начала третьего тысячелетия в пространстве «мирного» постмодернизма обозначились новые внутренние фазы развития, определяемые как *постпостмодернизм* и как *эксплозив* или *взрывной стиль 2000-х*.

1.3. Последний раздел первой главы нацелен на **разработку историко-теоретических аспектов исследования в трудах отечественных музыковедов**, среди которых – обширное коллективное исследование *Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate*; три монографии В. Аксёнова, посвящённые проблемам композиторского стиля и жанра молдавской симфонии; монографии о крупных композиторских фигурах в Республике

Молдова Злате Ткач (Г. Кочарова), Владимире Ротару, Геннадии Чобану, Георгии Мустя (Е. Мироненко).

Представлен также целый блок исследований и статей В. Аксёнова, С. Бадражан, Д. Буни, В. Галайку, В. Гилаша Г. Кочаровой, Б. Котлярова, И. Милютиной, Л. Райляну, П. Стоянова по проблеме претворения и сохранения в музыкальной культуре Молдовы национальной характерности.

На постсоветское композиторское творчество в Республике Молдова ориентированы статьи отечественных музыковедов В. Аксёнова, И. Чобану-Сухомлин, Г. Чобану, Г. Кочаровой, М. Белых, В. Ткаченко, В. Мельник и К. Параскив.

Богатый опыт по актуальным вопросам теории композиции XX и начала XXI веков, накопленный исследователями Румынии, этнически и территориально близкой Молдове, нашёл своё применение и отражение в тексте данной диссертации, где автор обращается к работам В. Джуляну, И. Ангел, В. Санду-Дедю, К.-Д. Джорджеску, О. Немеску, С. Рэдулеску.

2. ЛИКИ СИМФОНИЧЕСКОГО ТВОРЧЕСТВА

2.1. Общий обзор симфонического творчества в переходный период в Молдове.

Область симфонической музыки включает сочинения многих жанровых разновидностей: увертюра, фантазия, рапсодия, поэма, сюита и др. Однако высшим достижением среди них – «царицей» симфонической музыки – по праву считается симфония, поскольку лишь в ней воплощается широкое панорамное видение мира изнутри самой музыки. При всём типологическом, стилевом, композиционном, структурном разнообразии в развитии жанра симфонии, какое наблюдается в современной музыке, каждая национальная музыкальная культура отличается своей спецификой. По наблюдению исследователя украинского симфонизма Е. Зинькевич, «каждая национальная культура имеет свои циклы развития, свою стадиальность, и один и тот же исторический период может быть представлен в разных республиках разностадиальными процессами. Такую стадиальную несинхронность наблюдаем, к примеру, в русском и украинском советском симфонизме» [7, с. 8].

Подобное различие, только в ещё более обострённом виде, наблюдается и в развитии симфонизма в Молдове, генетически связанного как с русским, так и с украинским симфонизмом. В Молдове жанр симфонии родился ещё позже, чем в Украине, поэтому и период её «ученичества» – освоения канона – сдвинулся на более поздние сроки. Периодизация и стадиальность в развитии молдавского симфонического творчества подробно исследована и представлена в трёх монографиях Владимира Аксёнова [1, 2, 30]. Эволюцию молдавской симфонии он разделяет на два качественно различных периода: предысторию жанра, когда сформировались предпосылки для

рождения собственно симфонии, и период «освоения жанрового канона симфонии и его переосмысления». Водоразделом между периодами он закономерно считает годы Великой Отечественной Войны. В эволюции симфонии после 1945 года можно вычленить качественно разные этапы: с середины 40-х до середины 50-х гг., обозначив этот этап условно как первое послевоенное десятилетие, или первый этап; со второй половины 50-х годов до конца 60-х – второй этап; 70-е – 80-е гг. – современный или третий этап.

Если первые два этапа в развитии молдавской симфонической музыки смело можно отнести к стадии ученичества, то третий этап 70-х – 80-х гг. XX века следует квалифицировать как стадию ускоренного обретения зрелости, обозначившую расцвет профессионального композиторского творчества. В этот период происходят: 1) интенсивное обновление жанрового канона; 2) возникновение аклассических тенденций, сосуществующих с классическими; 3) дестабилизация структуры цикла и исполнительского состава; 4) индивидуализация облика конкретных симфонических сочинений, преобладающая над типовыми признаками жанра симфонии. Особенно интенсивно молдавские композиторы экспериментируют в направлении гибридизации жанров. В эти десятилетия выдвинулись такие значительные композиторские фигуры, как Василий Загорский, Павел Ривилис, Злата Ткач, Тудор Кирияк, Георгий Мустя, Ион Маковей, Георгий Няга, сочинения которых исполнялись не только в Молдове, но и за её пределами, завоевав признание в общесоюзном пространстве и зарубежных странах. В творчестве названных композиторов, развивавшемся под общим знаком советской музыки, скрестились многие стилевые направления, среди которых полюсами притяжения стали неофольклоризм («новая фольклорная волна»), нередко в сочетании с постромантизмом, и неоклассицизм с преобладанием необарочных тенденций. В инструментальной музыке обозначились стремления к индивидуальному воплощению традиций классиков XX века – Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича, Онеггера, Орфа, Энеску. Новые стилевые тенденции часто совмещались с «договариванием» традиций музыки Чайковского, Рахманинова.

Несмотря на неугасающую тягу молдавских композиторов к островыразительным миниатюрам на фольклорной и жанровой основе с программными заголовками, а также характерным для романтизма жанровым разновидностям поэмы, фантазии, рапсодии, увертюры, дивертисмента, в этот период родились и крупномасштабные симфонические произведения с активным процессом развития, в которых сохранялся семантический инвариант симфонизма. В каждом конкретном случае он представляет индивидуальный вариант обновления канона, когда аклассические тенденции касаются трансформации и гибридизации либо родовой типологии, либо жанро- и стилеобразующих параметров. К концу 80-х гг. постепенное наращивание аклассических тенденций достигло кульминации

в Симфонии *Под солнцем и звёздами* Г. Чобану, в *Симфонии in D* Д. Киценко. Таким образом, в конце 80-х гг. явственно обозначились черты *качественно нового, переходного периода* от советского к постсоветскому.

Мощный толчок для новых творческих импульсов произошёл фактически в 1991 году, который можно определить как «час X», обозначивший начало собственно переходного – *постсоветского* – периода в музыкальной культуре Молдовы.

Одним из безусловно позитивных факторов десятилетия 90-х следует считать активное вхождение Молдовы в мировое культурное пространство. Эта новая реалья привела к парадоксальной ситуации, когда дальнейе зарубежье оказалось ближе ближнего. Развитые международные связи благотворно сказались на профессионализации процесса композиторского творчества.

Экспансия принципов авангардизма, начавшаяся в Молдове с проведения ежегодных Международных фестивалей *Zilele muzicii noi*, несомненно, расширила как стилевое, так и жанровое поле молдавской инструментальной музыки и, как следствие, стимулировала освоение новых техник композиторского письма – сонористики, алеаторики, сериальности, минимализма, новых полифонических и ритмических концепций и др. Появились сочинения, полностью нацеленные на поиски новой для Молдовы звуковой драматургии. Как правило, они имеют программные заголовки, проясняющие общую идею композиторской работы со звуковым пространством: *Spatium sonans*, *Studii sonore* Г. Чобану; *Irealitatea II*, *Starea sufletului*, *Raționament (Ход мысли)* О. Палымского; *Tension I (Sincrofonie)*, *Fonem* А. Божонки; *Sensus* и *Sensus II* Ю. Гогу, *Axis* В. Беляева. Выполненные по индивидуальному композиционному проекту, они не укладываются в рамки классических жанровых канонов. Жанровая атрибуция сочинений данной группы близка (по классификации Г. Дауноравичене) *моножанру новой традиции*.

В творчестве композиторов преимущественно старшего поколения продолжался процесс «договаривания» в лучших традициях принципов романтизма, постромантизма, постимпрессионизма, постклассицизма. Однако, при доминировании какого-то одного постстилевого направления в каждом из сочинений можно обнаружить разные грани синтеза экспериментальных идей и традиционных позиций европейского инструментализма. Например, в симфонии З. Ткач *Panopticum* представлена «ретро»-рефлексия на своё собственное творчество, где постромантическое начало объединяется с ярко выраженными элементами инструментального театра.

В переходный период композиторы Молдовы часто обращаются к смешанным жанрам, причём гибридизация принимает самые разнообразные виды:

1) диффузии собственно музыкальных жанров. Например, симфония З. Ткач *Panopticum* носит подзаголовок *Пять прелюдий*, а в самом названии *Simfonia concertantă*

Д. Киценко обозначен синтез симфонии с принципами концертирования;

2) привлечение в жанровую структуру ассоциаций со смежными искусствами. Например, название *Симфонические картины из балета «Птицы и вода»* Г. Чобану отсылает к трём жанровым составляющим – симфонии, балету и картине. Любопытный образец жанровой диффузии представляет собой сочинение В. Загорского для большого симфонического оркестра *Стансы в 5 картинах: Полёт, Сумерки, Лампада, Часы, Эпилог*. Этот яркий пример медитативно-рефлексивной лирики, инспирированной стихотворениями анонимного румынского поэта, восходит к музыке, поэзии и живописи;

3) гибриды академического и фольклорного жанра. Таковы *Симфодойна* Л. Гондю, *Дакофония I* и *Дакофония II* Тудора Кирияка;

4) сочетание академического музыкального жанра с джазовой фоновой сферой обнаруживается в *Фантазии на темы Чик-Кореа* В. Дынги, *Фантазии на темы The Beatles* О. Негруцы.

Ренессанс духовной музыки приводит к сакрализации не только хоровых, но и оркестровых сочинений. Трансформация тенденции неофольклоризма эволюционирует от вариантов «договаривания» традиции «новой фольклорной волны» к архетипическому композиторскому мышлению, позволяющему сохранять живительную национальную ауру в поставангардистских опусах и плюралистических композициях постмодернистской направленности.

2.2. Симфония № 2 Василия Загорского как показатель зрелости симфонизма Молдовы.

Данное сочинение несомненно относится к лучшим образцам творчества большого мастера, наряду с кантатой *Кто росу сбивает*, *Стансами* для симфонического оркестра, являясь одновременно одной из вершин симфонической музыки Молдовы. Это яркий пример радикального обновления сонатно-симфонического цикла в рамках классико-романтического канона. Суммируя новые неканонические черты, укажем на рефлекторное композиторское мышление; явление *новой программности*, связанное с воплощением концептуального содержания романа современного французского писателя Марселя Бриона *По ту сторону гор*.

Роман М. Бриона можно определить как антологию жизни, разворачивающуюся в необозримом историческом пространстве, вплоть до современности, и в географическом пространстве без точного определения места событий. Стержнем содержания является путешествие группы интеллектуалов по лабиринту жизни до конечной цели – необходимости пересечь высокие грозные горы, покрытые нескончаемыми ледниками. Конкретные персонажи группируются вокруг главного героя повествования, обозначенного как *Я*. Горы символически олицетворяют цель жизни, а путешествие к ним

в течение сорока лет – поиск смысла жизни, длительный процесс самопознания героя и познания окружающего мира. Таким образом, неустанный поиск смысла жизни, достижение цели путём невероятного напряжения воли – основная идея романа. Оконченный писателем в 1971 году, роман явно соприкасается с элементами постмодернистской поэтики. В её ракурсе прочитываются и многочисленные интертекстуальные знаки-символы: карты маршрутов, древнегреческий миф о схватке Тезея с Минотавром, языческий ритуал жертвоприношения, надписи на могильных плитах, зеркала, библиотека, прорицатель, журнал путешествия, театр и др.

Вторая симфония В. Загорского является обобщённой рефлексией наиболее значительных смысловых концептов романа, сконцентрированных в программных заголовках частей: первая часть – *Миражи*; вторая часть – *Жертвоприношение*; третья часть – *Лабиринт*.

Первая часть симфонии *Миражи* (*Moderato assai. Narrativo*) представляет музыкальное воплощение целой цепи последовательных или наслаивающихся друг на друга миражей, возникающих в сознании героя, наделённого способностью к богатому воображению и полёту фантазии. Картины миражей сотканы из сплетения реального и ирреального, яви и снов, воспоминаний, доходящих до уровня фантомов и галлюцинаций. Эмоциональный стержень драматургии держится на постепенном накоплении энергии напряжения от спокойно-созерцательных образов к драматическим и трагедийно-шоковым в кульминации. Важнейшую функцию в драматургии первой части выполняет раздел вступления, занимающий первые тринадцать тактов. Этот начальный образ можно определить как мираж-импульс и одновременно мираж-«грибницу», музыкальную ризому, из которой прорастают впоследствии тематические структуры всех последующих музыкальных миражей. Анализ первой части симфонии убеждает в том, что её архитектоника базируется на объединении трёх факторов: 1) присутствия модифицированной сонатной формы; 2) наличия признаков большой полифонической формы, учитывая большой удельный вес разнообразных приёмов оркестровой и тематической полифонии; 3) включения элементов постмодернистской композиции, построенной по принципу ризомы, когда все тематические «побеги» вырастают из одного «корневища», в данном случае – из тематизма первого миража-«грибницы».

Программным замыслом второй части симфонии *Жертвоприношение* послужило одно событие, описанное в романе М. Бриона одним из героев во второй главе.

Вторая часть контрастирует первой по темпу (*Allegro agitato*), принципам оркестровки (много массивных *tutti*), по архитектонике. Специфический фресковый облик второй части определяется содержанием – жестоким и варварским обрядом жертвоприношения, бытовавшим у диких первобытных народов. Для воплощения этого

программного эпизода композитор обратился к нетиповой смешанной форме, традиции которой можно обнаружить в контрастно-составных формах романтической эпохи.

Финал симфонии *Лабиринт (Allegro moderato. Affabile)* выполняет в трёхчастном цикле сочинения функцию главного итога, резюме философской концепции героя: вся жизнь – это гигантский лабиринт поисков смысла жизни, состоящих из более мелких лабиринтов, выход из которых – достижение локальных целей и побед. Чем больше будет таких побед, тем скорее можно приблизиться к цели, но только, как оказалось, приблизиться...

Обновление классико-романтического канона в *Симфонии № 2* В. Загорского заключается в *предчувствии* элементов постмодернистской поэтики, таких, как нелинейное композиторское мышление, спровоцированное программными заголовками частей (*Миражи, Жертвоприношение, Лабиринт*), развитие тематических ячеек по принципу ризомы, приём параллельной драматургии.

2.3. Симфония *Под солнцем и звёздами* Геннадия Чобану как пример космизации современного композиторского мышления обозначила начало зрелого периода в творчестве композитора, одновременно дав блистательный старт новому этапу в развитии симфонизма в Молдове. Это первый яркий пример аклассического симфонизма, в котором композиторское мышление опирается на *триадный логосный принцип*, включающий, помимо диалогемы Человек и Мир, третий источник – *запредельного, трансцендентного*.

Центральная тема, избранная композитором, концептуальна для всех времён и народов: Человек и его взаимосвязь с Космосом. Впервые указал на единство ритмов космоса, солнечной системы и человека Пифагор. «Космическая сопричастность человека в современную эпоху выражается в выходе творческого сознания на новый уровень – на уровень глобального, космического по своим масштабам понимания единства всего сущего» [13, с. 5]. Симфония поражает как новизной содержания (попыткой современного воссоздания мироощущения древних индоевропейских народов с нераздельной сущностью космического и земного), так и его полисемантичностью скрытых смыслов. Композитору удалось передать трагическое мироощущение древнего человека, который осознавал себя ничтожно малой частицей, песчинкой в структуре космоса, от которого полностью зависела и жизнь, и смерть. Отражение непрерывной процессуальной цикличности как самого космоса, так и человеческой жизни «под солнцем и звёздами» стало другой доминантой содержания симфонии.

Три части *Симфонии «Под солнцем и звёздами»* звучат без перерыва. Общая структура цикла асимметрична: первая часть занимает 567 тактов, вторая часть – 144 такта, третья часть – 77. Асимметрия цикла обусловлена логикой содержания каждой части и

драматургией следования частей друг за другом. Первая часть наиболее событийна и масштабна. В ней запечатлелся весь спектр жизненных мироощущений древнего человека с многочисленными контрастами, перепадами настроения, взлётами и падениями. Преобладающим началом в первой части является активный динамизм, который достигает в кульминации коллективной радостной эмоции – момента наивысшей светлости в драматургии симфонии.

Вторая часть *Под звёздами* – это сумерки жизни с адекватным сумеречным настроением. Здесь нашло отражение мифологическое чувство Звёзд-Луны, как древнейших ритуальных и астральных атрибутов.

Третья, медленная часть – *Элегия* – трагическое и вместе с тем катарсическое осмысление смерти. Симфония написана для большого тройного состава симфонического оркестра, расширенной группы ударных инструментов, фортепиано, двух арф и народных молдавских инструментов – окарины и чимпоя.

Композитор избрал для стилистики сочинения абсолютно верный ориентир тотальной архетипичности, которая ощущается с первых до последних тактов. Вместе с тем, музыкальные архетипы плюралистически сочетаются со многими техниками поставангарда. Музыкальный синтаксис симфонии богат своей объёмностью и контрастностью, он объёмлет тенденции и отдельные приёмы сонористики, алеаторики, новой модальности, новой гетерофонии, новой ритмической концепции, комбинаторики, репетитивности.

2.4. Симфонические картины «Птицы и вода» Г. Чобану в развитии симфонических жанров в Республике Молдова имеют особое значение, которое определяется тем, что это первое сочинение, открывшее музыкальное пространство постмодернизма. Его приметы – концепционное воплощение дегуманизированного, расколотого сознания современного человека средствами новой программности; зашифрованность смысла (показ глобальной проблемы сохранения всего живого на земле через символику природных катаклизмов); включение авторского комментария – приёма, характерного для постмодернистских композиций, сочинённых по индивидуальному проекту; опора на музыкально-выразительные средства поставангарда (сложная диссонирующая ладотональная сфера, сонористическая звукопись с добавлением тембров электроники, приём ограниченной алеаторики, пуантилизм), а также смешанная жанрово-стилевая структура сочинения.

2.5. Стихира Павла Ривилиса – яркий пример сакрализации симфонических жанров, одной из тенденций композиторского творчества переходного периода. *Стихира* П. Ривилиса относится к направлению музыки на духовно-сакральную тематику, исполняемую в концертах. Конструктивная и содержательная стороны сочинения отсылают к культовой православной традиции древнерусской музыки, позволяющей воссоздать оркестровыми

средствами особую молитвенную ауру, характерную для песнопений, распеваемых на тексты псалмов Давида.

С помощью современных средств композиторского письма П. Ривилису удалось обобщить такие константы жанра, как вариантно-строфическая форма, подголосочная полифония, модальная ладогармоническая идея, *гласовый* облик попевок, техника фактурно-тембрового моделирования.

3. ЖАНР ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО КОНЦЕРТА И ЕГО ЭВОЛЮЦИЯ.

3.1. Общий обзор концертного жанра в Молдове. Жанр инструментального концерта – один из важных и наиболее «общительных» жанров академической музыки. Данному жанру свойственна такая коммуникативная ситуация, которая способствует лучшему взаимопониманию между композиторами и слушателями и таким образом помогает разрешить проблему выживания «серьёзной музыки» в современном мире. Практика показала, что это один из самых востребованных жанров в Молдове (около 90 сочинений). Начав развиваться с 40-х гг. XX века, он претерпел радикальную эволюцию от первых образцов становления до расцвета в 70-е гг. (24 концерта) и 80-е гг. (24 концерта), когда в композиторском творчестве возник активный поиск несонатных принципов драматургии и новых жанровых разновидностей.

Наряду с концертами-монологам для солирующего инструмента с оркестром появляются концерты-полилоги для большого симфонического оркестра (*Концерты для оркестра № 1 и № 2* Г. Мусты) и для камерного в традициях *concerto grosso* (*Концерт для камерного оркестра* Г. Няги), концерты-диалоги для двух солистов и оркестра (*Концерт для арфы, органа и симфонического оркестра* Л. Гурова, *Концерт для двух исполнителей на флейтах* З. Ткач).

Важнейшим стилевым ориентиром в молдавском композиторском творчестве, включая и жанр инструментального концерта, всегда была связь академической традиции с национальным музыкальным фольклором. Необычайная экспрессия и яркость, пластичность молдавской народной мелодики, её ритмическое богатство оказались весьма созвучны концертному жанру. Много точек соприкосновения обнаружили композиторы также в инструментальном фольклоре Молдовы: особенности ансамблевого тарафного исполнительства совершенно естественно переплетаются и совмещаются с такими традиционными чертами инструментального академического концерта, как виртуозность, артистичное состязание тембров, импровизационная подача и развитие материала, игровые диалоги участников.

С притоком новой информации, вызванной «горбачёвской перестройкой», активной трансформации подверглась жанрово-стилевая концепция инструментальных концертов. В

результате появились сочинения с новым жанрово-стилевым профилем: *трагедийные* концерты мемориальной тематики; *сакральной* направленности; этико-философской проблематики; медитативные концерты с нетрадиционной темповой драматургией *медленно – быстро – медленно*; со стилевыми сплавами академической музыки и джаза, эстрады.

Автор диссертации фокусирует своё внимание на наиболее значительных образцах данного жанра, выделяя четыре ярких сочинения Владимира Ротару, удостоенных Государственной премии Молдовы (*Концерт-рапсодия для фортепиано и струнного оркестра, Концерт для клавесина и струнных, Концерт для виолончели и струнного оркестра, Concerto rustico для скрипки и камерного оркестра*); мемориальный *Концерт для двух исполнителей на флейтах* Златы Ткач, посвящённый памяти отца; многочисленные концерты для различных солирующих инструментов и оркестра Олега Негруцы, для которых характерен синтез классико-романтических традиций с элементами эстрады и джаза; *Концерт для органа и струнного оркестра* Анфисы Фёдоровой; *Концерт-Рапсодия № 1* и *Концерт № 2* для фортепиано и симфонического оркестра Геннадия Чобану, в которых сложный внутренний мир жизни современного человека воплощается с помощью активного обращения к приёмам полистилистики; концерты для различных солирующих инструментов (фортепиано, альтый саксофон, най, тромбон) Бориса Дубоссарского, в которых универсальная лексика ассимилируется со стилевыми элементами творчества Д. Шостаковича; инструментальные концерты Дмитрия Киценко с акцентом на философскую и духовную тематику (*Концерт для гобоя и камерного оркестра, Концерт для органа, струнных и литавр, Концерт для альты и струнного оркестра* в трёх частях на библейский сюжет *Плач Иеремии, Концерт для тромбона и камерного оркестра De profundis*).

В постсоветский период благоприятное влияние на эволюцию жанра оказал мощный поток новой музыкальной информации, ставшей доступной с самого начала 90-х годов XX века. В этом плане трудно переоценить ежегодные проведения в Молдове международного фестиваля *Zilele muzicii noi* (Дни новой музыки), когда слушателям впервые предложили ознакомиться как с классическими концертами XX века, так и сочинёнными в последние десятилетия композиторами Европы и Америки.

Особое значение для композиторов Молдовы приобрели ранее запрещённые, а с конца 80-х годов открытые творческие контакты с этнически родственной Румынией. За двадцать лет на фестивалях *Zilele muzicii noi* прозвучали сотни сочинений румынских авторов в исполнении румынских исполнителей, среди которых инструментальные концерты, написанные композиторами разных поколений и стилевых ориентаций: А. Йоргулеску, П. Константинеску, Н. Брындуш, Ф. Попович, В. Тимару, Л. Дэнчану, С. Лереску, Д. Ротару, В. Динеску, Д. Дедю и др.

В постсоветский период, с вхождением Республики Молдова в общемировое культурное пространство, новые тенденции, обозначенные в предпереходный период 80-х гг., продолжили своё развитие, что подтверждают уже сами названия сочинений концертного жанра. Это концерт с литературно-философской идеей *Moment bascovian* для фортепиано и симфонического оркестра Г. Чобану, *Muzica concertatnta* С. Пысларь, *Concerto brevis* для скрипки и симфонического оркестра В. Дони, *Концерт для наая и камерного оркестра* Т. Згуряну, *Концертино для двух фортепиано* Е. Мамота, *Concerto grosso* и *Концерт для виолончели и 12 солирующих инструментов* Д. Киценко, *Двойной концерт для двух виолончелей и камерного оркестра* и *Концерт для вибратона и маримбы с камерным оркестром* О. Негруцы.

Как примеры поляризации жанрово-стилевых и художественных решений представлен подробный анализ двух концертов переходного периода: *Концерта для оркестра № 2* Г. Мусты и *Концерта для маримбы и симфонического оркестра* Г. Чобану.

3.2. Концерт № 2 для оркестра Г. Мусты – яркий образец музыкального неофольклоризма. Сочинённый на волне обретения Молдовой независимости, он полностью замыкается на автохтонной тематике. Посвятив концерт памяти великого румынского классика Джордже Энеску, Г. Мустя следует его заветам, т. е. продолжает традицию органического синтеза фольклорных элементов с классико-романтическими, представленную особенно в двух *Румынских рапсодиях* Дж. Энеску. И хотя указание на жанр рапсодии отсутствует в названии *Концерта № 2* Г. Мусты, в нём скрестились, с одной стороны, принципы концертирования, характерные для классико-романтических концертов, и, с другой стороны, художественные принципы лэутарского исполнительства, в числе которых рапсодийность занимает важное место.

Идейный замысел концерта – благодарная любовь к родному краю, символом которой явилось высокопрофессиональное и красочное искусство народных музыкантов-лэутаров. Здесь представлена сложная и гармонично структурированная картина сельского мира, увиденная индивидуальным композиторским взглядом. Широкий фольклорный фон румынско-молдавского ареала составляют жанры, отражающие динамизм и оптимизм мышления живущих здесь людей: хора-маре, сырба, виртуозные тарафные импровизации. Они сформировали интонационную базу *Концерта*, позволившую воплотить впечатляющую феерию традиционных сельских праздников, бытующих, кстати, до сегодняшнего дня. Любование аутентичными ценностями искусства и жизни своего народа, а также способы их воплощения позволяют провести параллель с такими сочинениями, сходными по типологии жанра, как *Карпатский концерт* украинского композитора М. Скорика или *Озорные частушки* Р. Щедрина.

В основе драматургии одночастного *Концерта № 2* лежит контрастное сопоставление разномасштабных разделов, следующих друг за другом по монтажному принципу.

Несмотря на главенство традиции неофольклоризма, стилевые и жанровые особенности сочинения справедливо определить как смешанные, так как в нём ощутимы влияния концертов барочного типа, моноциклических концертов романтиков, обновлённые обращением к поставангардным техникам ограниченной алеаторики и сонорики.

3.4. Концерт для маримбы и симфонического оркестра Геннадия Чобану служит абсолютным контрастом *Концерту для оркестра № 2* Г. Мусты. Сочинённый в 2009 году, он полностью вписывается в музыкальное пространство XXI века, представляя первый пример в Молдове *постклассической композиции* в жанре инструментального концерта, что подтверждают такие параметры, как отражение в музыке внеевропейских обрядов; элементы параллельной драматургии; контраст длительных пластов созерцательного и действенного характера; сонористический принцип изложения материала; тяготение к открытой незавершённой форме; программный заголовок (*Бриз южных широт*) как ключ к раскрытию общего образно-эмоционального профиля сочинения; наконец, обращение к необычным, неконцертным способам организации тематизма и формообразования, где нет даже намёка на сонатность, нет места для традиционных виртуозных каденций солирующего инструмента, а над функцией мелодии превалирует функция ритмической пульсации. Отсутствует также пафосное виртуозное вступление к концерту. О новаторстве говорит использование композитором ненормативного состава инструментов симфонического оркестра, а именно выдвижение на первый план расширенной группы ударных инструментов, введение партии тенорового саксофона, но исключение тембра фагота.

Архитектоника Концерта отмечена печатью композиторской индивидуальности. Концерт далёк от канонической формы, характерной для данного жанра. Восемь разделов располагаются друг за другом в свободной монтажной нелинейной последовательности, в которой, однако, можно обнаружить лёгкие интонационные переключки, элементы параллельной драматургии и репризности. А если принять во внимание контраст параметров экспрессии – ритмического и мелодического, – то в их последовательности просматривается след двойных вариаций.

Совокупность всех перечисленных постклассических параметров указывает на то, что в жанре инструментального концерта создано сочинение, которое полностью соответствует поэтике музыкального постмодернизма. Его характерные признаки видятся в стилевой «всеядности» различных «-измов» и «пост-»; в принципах игровой логики, в

процесс которой включаются целые культурные пласты, принадлежащие древности и современности (древние ритуальные обряды, джазовая традиция, техника современной композиции).

4. КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНАЯ МУЗЫКА.

4.1. Общий обзор камерно-инструментальных жанров в Молдове. В композиторском творчестве Молдовы рубежа XX-XXI веков пальму первенства бесспорно держит обширная область камерно-инструментальных жанров: за период со второй половины 80-х годов прошлого века до 2011 года композиторы сочинили свыше четырёхсот камерно-инструментальных опусов. Лишь в рамках международных фестивалей *Zilele muzicii noi* (Дни новой музыки) до 2011 г. состоялись 224 премьеры сочинений этой жанровой области, не считая исполнений в традиционных филармонических концертах. Камерно-инструментальная музыка переживает поистине массовый бум, что объясняется комплексом причин:

1. Музыка для солистов и небольших составов всегда давала наибольший простор для экспериментирования, для новых технико-стилевых поисков. В переходный же период рубежа веков градус экспериментаторства обостряется и повышается в силу трансформации всей социально-культурной парадигмы.

2. Камерно-инструментальная музыка даёт возможность композиторам решить специфические художественные задачи, которые неподвластны монументальным жанрам, рассчитанным на большие исполнительские составы.

3. Лирическая сущность музыки, как таковая, проявляется в первую очередь в камерных жанрах, демонстрирующих особую утончённость в передаче лирического переживания, крайнюю детализацию музыкального развития при экономии средств и одновременно ориентацию на инициативу отдельного исполнителя, действующего самостоятельно либо в содружестве с немногими партнёрами по ансамблю.

4. Рост собственно исполнительского профессионализма, рождение качественно новых виртуозов-исполнителей и ансамблевых коллективов, способных адекватно реализовать композиторские замыслы.

Старт массовому «буму» камерно-инструментальной музыки был задан в предпереходное десятилетие второй половины 70-х – первой половины 80-х гг., отмеченное интенсивным обновлением композиторского мышления и в стилевом, и в жанровом отношениях. В данный период заметно обогатилась «система полюсов стилового притяжения». В панораме камерно-инструментальной музыки в качестве таковых обнаруживаются как целостные стилевые направления – классицизм, романтизм, импрессионизм с корректирующими приставками *пост-* и *нео-*, так и стилевые аллюзии на

музыку конкретных композиторов-классиков – Чайковского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, Энеску, Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича. Приоритетными для композиторов Молдовы стали сочетания фольклорного и романтического типов мышления, например, в опусах В. Ротару, Т. Кирияка, Г. Мусты, И. Маковея, К. Руснака, в отдельных сочинениях В. Загорского, З. Ткач. Параллельно отмечается широкая амплитуда проявлений неоклассицистской тенденции (обращение к полифоническим формам и тембрам барокко, а также конкретно к стилю И. С. Баха).

Для многих страниц камерной музыки стиливым притяжением оказалось творчество Д. Шостаковича.

Таким образом, камерно-инструментальное творчество в Республике Молдова достигло к этапу переходного периода определённой зрелости, о чём свидетельствуют многочисленные исполнения сочинений авторов из Молдовы, получивших признание у авторитетной слушательской аудитории на всесоюзных форумах.

Годы с 1985 до распада СССР в 1991 г., с которых фактически начался отсчёт *переходного периода*, можно определить как годы активной социальной «турбулентности», когда в вихре жизненных событий сплелись воедино позитивные и негативные тенденции. Вместе с тем, позитивные явления переходного периода оказались столь весомыми, что не только не позволили остановить эволюционные процессы в композиторском творчестве, но ещё больше их активизировали. Политика гласности и смягчения цензуры в период перестройки достигла кульминации, приведя к отмене идеологического пресса, что необычайно раскрепостило сферу музыкального содержания во всех жанрах. На примере камерно-инструментальной музыки особенно заметно расширение образно-содержательного спектра, вовлекшего в свою орбиту и запоздалый ренессанс духовно-религиозной тематики.

Гипертекст камерно-инструментальной музыки в Молдове переходного периода столь объёмен и многосоставен, что избрать для его анализа единый критерий, положенный в основу классификации, не представляется возможным, поскольку оправданными будут и количество участников, и тембровый фактор, и разновидности жанров, и технико-стилевые параметры. В первую очередь, обращает на себя внимание расширение сферы тембровозвучностей в камерно-инструментальной музыке. Тембровое обогащение ощутимо уже в сочинениях для инструментов соло. Традиционно массовый акцент на сочинениях для фортепиано, скрипки и виолончели соседствует с опусами для всех духовых инструментов соло, для органа соло, для цимбал, ная, тарагота; та же тенденция наблюдается и в дуэтах для солирующих инструментов с фортепиано.

Камерно-инструментальные сочинения с нестандартными составами фактически представляют новую форму музицирования, поскольку в них предельно возрастает

внимание к сольным возможностям каждого инструмента, причём представленного в одном экземпляре.

Другая, противоположная тенденция в фоновой камерной музыки связана с обращением композиторов к монотембровости. Названия опусов говорят сами за себя: *Камерная сюита для четырёх скрипок* С. Лунгула, *Бурлеска для восьми кларнетов* Б. Дубоссарского, *Секстет для кларнетов* О. Негруцы, *Serbărire Moldovei (Молдавские празднества)* для четырёх саксофонов С. Пысларь и др.

Разнообразие фоновой камерно-инструментальной музыки дополняют композиции электронной (студийной) музыки, международные успехи которой на протяжении многих лет демонстрирует творчество Михаила Афанасьева.

Традиция разделения камерно-инструментальной музыки на две большие группы – миниатюры и сочинения крупных циклических и сонатных форм – в переходный период сохраняется. Романтическое восприятие мира оказалось созвучным эмоциональному мировосприятию композиторов Молдовы в такой степени, что и в данный период они продолжают «договаривать» по-своему жанр романтической миниатюры, сохраняя и названия (*Прелюдия, Скерцино, Юмореска, Каприччио, Элегия*) и стилистику. Всё же предпочтение композиторы Молдовы отдают сочинению тех пьес и циклов пьес, где стилевой доминантой является молдавский музыкальный фольклор. Этот феномен объясняется несколькими причинами:

1) собственно традиционный музыкальный фольклор «не сдан в архив», он продолжает жить активной жизнью, создавая питательную среду для авторского вмешательства;

2) геополитический и социальный взрыв, в результате которого Республика Молдова обрела независимость, обострил национальное самосознание и, как следствие, обращение к национальной тематике;

3) образцы молдавского песенного и танцевального фольклора по своим масштабам оказались близки масштабам миниатюры.

В почти необозримом количестве миниатюр с фольклорной ориентацией можно выделить несколько уровней претворения фольклора: а) уровень фольклоризма, когда авторское начало минимально; б) уровень неофольклоризма, когда авторское начало активно выражено в симбиозе фольклорных стилем с техникой современного письма; в) уровень архетипического претворения фольклора. Это наиболее позднее направление, возникшее в собственно переходный период. К архетипическому образу композиторского мышления первым обратился Г. Чобану, затем В. Беляев, И. Якимчук и др.

Другая ситуация жанрово-стилевых диалогов связана с появлением целого ряда сочинений, основанных на взаимодействии академической музыки с массовыми жанрами

эстрады, джаза. Таковы отдельные опусы О. Негруцы, В. Бурли, М. Стырчи, И. Якимчука.

В крупных циклических и сонатных формах переходного периода интерес вызывают различные трансформации и модификации канонической сонатной формы.

Другая тенденция, обнаруженная в крупных формах камерной музыки, – практика сочинения в смешанных диффузных жанрах, сочетающих принципы камерной, концертной и симфонической музыки (*Концертиштюк для скрипки и фортепиано* Б. Дубоссарского, Концерты для камерного ансамбля *Exodus* и *Exodus II* Д. Киценко и др.). К сочинениям с пограничными жанровыми структурами примыкает пласт безжанровых опусов *Музык для...* В. Ротару, Г. Кузьминой, В. Дони, В. Бурли, О. Палымского и др.

По сравнению с предыдущим десятилетием необычайно возрос интерес к мемориальному жанру с разновидностями *приношений, посвящений, In memoriam*. Среди таковых новизной постмодернистской концепции выделяется опус *Код Энеску* Г. Чобану.

Абсолютно новое явление переходного периода – сакрализация камерно-инструментальных сочинений, в которых композиторы обращаются к разным культовым традициям – православно христианской, католической, а также связанных с другими конфессиями. Принципиальным открытием явились сочинения Г. Чобану с опорой на архетипы византийской монодии, которая определила не только содержание опусов библейской тематики, но стала стилеобразующим фактором многих других его сочинений.

Наконец, вершиной новаций в камерно-инструментальной музыке можно считать возникновение и распространение новой жанровой разновидности – *композиции для индивидуализированного ансамбля* со смешанным тембровым составом струнных, духовых, ударных, где каждый музыкант является солистом. Именно подобные композиции позволили композиторам Молдовы присоединиться к общемировому поставангардному стилевому направлению. Композиции, сочинённые по индивидуальному проекту, оказались наиболее подготовленные для плавного перехода от авангардной и поставангардной стилистики 90-х гг. XX в. к постмодернистскому направлению в начале XXI века.

Богатство жанрово-стилевого спектра в период рубежа веков представлено на примере аналитических очерков избранных сочинений.

4.2. Соната для скрипки соло Василия Загорского как пример рефлексивного композиторского мышления. Данное сочинение относится к вершинам позднего периода творчества композитора наряду со *Второй* симфонией и *Стансами* для симфонического оркестра. Медитативность, монологичность высказывания выступают в ней на первый план. Три условные части сонатного цикла, следующие друг за другом *attacca*, представляют собой пронзительную исповедь современного художника-

интеллектуала, пережившего сложную психологическую ситуацию вначале 90-х гг. Высокая этико-философская идея сонаты воплощается в смешанном стиле, в котором гармонично срослись барочная, романтическая стилистика и современное композиторское письмо.

4.3. *Respiration of flowers (Дыхание цветов)* Юлиана Гогу: освоение поставангардной лексики. В этой поставангардной композиции для инструментального ансамбля деревянных духовых и фортепиано изобретательно комбинируются свободная серийная техника, модальная и сонористика. В образном плане в сочинении концентрируются моменты пристального созерцания, наблюдения, любования дивной жизненной аурой цветов. Главными «действующими лицами» в драматургии данной одночастной композиции выступают сонорные комплексы различных фактурно-тембровых разновидностей (*пятно, россыпь, линия, поток*), которые подразделяются на *quasi*-сольные и *quasi*-гуттийные. В связи с этим возникает ассоциация с многофигурным сценическим зрелищем, имеющим в своей основе подобное деление на сольные, ансамблевые и массовые эпизоды.

4.4. В контексте мемориального жанра: *In memoriam* Владимира Беляева. Написанное для разнотембрового инструментального септета духовых, струнных, ударных и фортепиано, сочинение поражает амплитудой трагедийной экспрессии, воплощённой средствами поставангардного письма, включающих сонорику, ограниченную алеаторику, пуантилизм, современные формы ритмических комплексов и полифонических приёмов (сращение канонической техники и вариантно-гетерофонного сложения). Память мемориального жанра в первую очередь символизируется ритмо-формулой траурного марша, в которой выделяются архетипы пунктирного ритма и повторения басового звука, ассоциирующихся со скорбным шествием. Сочетание поставангардной техники с традиционными лексемами траурного марша позволяет отнести данную композицию к смешанному стилю.

4.5. *Звуковой этюд № 4* Геннадия Чобану: на пути к постмодернистской поэтике. Г. Чобану фактически сочинил новый жанр *звукового этюда*, само название которого указывает на поиски композитором нового звукового пространства. Его *Звуковой этюд № 4* отличается от трёх предыдущих тем, что разнотембровое пространство деревянных духовых, струнных и ударных расширено включением вокальной партии, которая, тем не менее, не является главным персонажем, а выполняет свою актёрскую роль, участвуя в сотворчестве трагической музыкально-театральной сцены на-равных с остальными тембро-персонажами. Вокальная партия озвучивает текст стихотворения молдавского поэта Траяна, название которого вынесено и в подзаголовок сочинения – *De dincolo (С той стороны)*.

Другое отличие *Звукового этюда № 4* касается стиливого профиля, основанного на стиливом плюрализме постмодернистского направления, предполагающем возрождение в обновлённом виде прошлых языковых норм. На базе сонорного пространства в этюде произрастают традиционные «языковые коды» как академической, так и народной молдавской музыки, восходящие к бочету, причитаниям, лирическим *cântece de dor*. Таким образом, значение данной композиции состоит в том, что в рамках постмодернистской поэтики новый импульс развития приобретает национальная традиция.

4.6. В ракурсе интертекстуальности: *De sonata meditor* Геннадия Чобану. Сочинение представляет высокую степень композиторского профессионализма, соответствующую зрелой фазе переходного периода – первого десятилетия XXI века. *De sonata meditor* для фортепиано – первый пример в Молдове *post*-сонаты, в которой авторская рефлексия направлена на музыкальные тексты прошлого и настоящего. Это сугубо постмодернистское сочинение основывается на интеллектуальной игре многочисленных стиливых аллюзий на музыку Бетховена, Дебюсси, Равеля, Веберна, Кейджа, Фелдмана и др. В то же время здесь отсутствует приём коллажа, что даёт полное право ассоциировать его не с традиционной полистилистикой, а с явлением интертекстуальности.

5. МУЗЫКАЛЬНЫЙ ТЕАТР В РЕСПУБЛИКЕ МОЛДОВА. 5.1. Пути развития музыкально-театральных жанров в Молдове. Из всех музыкально-театральных жанров, какими являются опера, балет, оперетта и мюзикл, в Молдове получили развитие опера и балет. Опера как один из самых сложных и высших жанров академической музыки занимает центральное место в эволюции музыкально-театральных жанров в Молдове. В обзорном разделе представлена панорама становления и развития оперы от этапов предистории, накопления и роста профессионального композиторского мастерства в советский период, когда открытие в 1957 г. Государственного театра оперы и балета положило начало созданию национальных образцов оперы, до двух кульминационных вершин переходного периода: *Александру Лэпушняну* Г. Мусты и *Атех или Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану.

Тематика, жанровая природа и стиль национальных оперных первенцев полностью соответствовали культурной парадигме советской музыки, поэтому решающую роль в выборе сюжетов сыграл пример русской композиторской школы: отражать героическое прошлое своего народа, его борьбу за свободу и социальную справедливость, в которой помогают одержать победу, как правило, русские и украинские братья. Как итог, ведущее место заняла разновидность героической оперы на темы Революции, Гражданской и Отечественной войн.

В этом контексте первая опера на национальный сюжет – героическая музыкальная драма *Грозван* Д. Гершфельда на либретто В. Руссу (премьера состоялась 5 июня 1956 г. в канун официального открытия оперного театра) – воскрешает очень благодатную для художественного воплощения тему гайдуцкого движения в XVII веке, когда Молдавия находилась под игом турецкого владычества, а местные бояре помогали иноземцам разорять страну. Против двойного гнёта поднялись отважные, самоотверженные народные мстители-гайдуки, которым в борьбе за свободу помогают украинские казаки.

Песенная мелодика оперы базируется на молдавском и украинском фольклоре. В последней третьей редакции опера *Грозван* с успехом была показана в Москве в 1960 г. на Декаде молдавского искусства и литературы.

Вторая опера Д. Гершфельда *Аурелия* (либретто В. Шевелова) сочинена опять же на героическую, но уже современную тему, связанную с событиями Великой Отечественной войны. Общая борьба с фашизмом молдаван и русских определила опору на мелос русской и советской массовой песни. Однако, несмотря на старания композитора и постановщиков, опера *Аурелия* в репертуаре не удержалась.

Заметной вехой в становлении национального репертуара театра явилась опера А. Стырчи (1919 – 1974) *Героическая баллада* на либретто А. Гужеля (название первой версии – *Сердце Домники*), которой удалось продержаться на сцене более четверти века. В ней воскрешаются страницы революционного движения в Бессарабии в канун великого Октября. Как и предыдущие оперы Д. Гершфельда, *Героическую балладу* А. Стырчи характеризует традиционная номерная система строения и песенная интонационная драматургия из сочетания двух стилевых пластов: основанного на молдавском музыкальном фольклоре и на интонациях русской народной и революционной песни.

Свою страницу в процесс становления молдавского музыкального театра вписал Георгий Няга (1922 – 2003) оперой *Глира* (премьера в 1974 г.), в основу которой положен достоверный исторический эпизод из жизни прославленного певца, кобзаря и скрипача Барбу Лэутару (1780 – 1858). Удивительное искусство этого музыканта произвело большое впечатление в своё время на Листа, побывавшего в Молдове. Согласно идеологическим установкам советской оперы, любовная драма в опере неразрывно сплетена с драмой социальной. Центром конфликтного противостояния явилась борьба гайдуков во главе с предводителем Раду (другом Барбу) с помещиками-богачами.

На фоне героических опер свежо и новаторски воспринимались отдельные постановки других жанровых наклонений: *Каса маре* Марка Копытмана – первая лирическая трагедия по одноимённой пьесе современного классика молдавской литературы И. Друцэ; *Пэкалэ и Тэндалэ* Виталия Верхолы – комическая фольклорная опера. Опера *Каса маре* Марка Копытмана отличается от остальных современной

лексикой композиторского письма. Это касается расширения традиционной ладотональной системы, обогащённой диссонантными аккордовыми структурами, изобретательной полифонизации интонационных и фактурных пластов, экспрессивности вокальных партий, гармонично сочетающих традиции *parlando rubato* с островками *bel canto*.

К открытию нового современного здания театра в 1980 г., коллективу которого к тому же было присвоено звание *Национального Театра Оперы и Балета*, была приурочена премьера третьей оперы основоположника этого жанра в Молдове Д. Гершфельда – *Сергей Лазо*. Её можно считать кульминацией в создании жанра героической эпопеи, когда градус героики достиг предела. Фактически *Сергей Лазо* – опера-гимн, посвящённая легендарной фигуре борца за советскую власть на Дальнем Востоке в годы Гражданской войны. В целом, стилистика *Сергея Лазо* не преодолела рамки песенной оперы, основанной на развитии как фольклорных молдавских интонаций, так и русских.

Значительным достижением советского периода следует признать развитие оперы для детской аудитории от дошкольного до старшего школьного возраста. Беспрецедентную активность в этом плане проявила Злата Ткач, создав многочисленные образцы жанра, среди них большая опера для постановки на главной оперной сцене (*Волк-обманщик*), радиоопера (*Голуби в косую линейку*), концертные малые и мини-оперы.

Как яркая вспышка воспринималась премьера первой в Молдове рок-оперы Владимира Биткина *Урок новейшей истории*, сочинённой и поставленной в 1984 г. на сцене Республиканского театра кукол *Ликурич* (режиссёр-постановщик Титус Жуков). Созданная по мотивам поэмы Е. Букова *Изнанка Вселенной* (сценарий В. Чудина), она адресована в первую очередь школьникам старших классов. В. Биткин опирался на сложившийся к тому времени жанровый канон рок-оперы, для которого характерна острая злободневность, развлекательность, зрелищность. Композитор верно почувствовал, что в условиях взрывчатости современной жизни на планете, когда вопрос стоит ребром – быть или погибнуть цивилизации, – нет более важной темы в искусстве, чем сохранение мира на земле. Смысловое и жанровое *credo* автора рок-оперы *Урок новейшей истории* воплотилось в виде страстно кричащего музыкально-театрального плаката в защиту Мира.

Казалось бы, к середине 80-х гг., когда начался первый этап переходного периода, жанр оперы в Молдове активно утвердил себя как в количественном отношении, так и в смысле разнообразия жанровых разновидностей (оперы героические, лирико-психологические, комические, радио-оперы, рок-опера). Однако ни одна опера не удержалась на сцене и не смогла перешагнуть границу постсоветского пространства.

Причины сложившейся ситуации видятся в целом комплексе субъективных и объективных обстоятельств. В одних случаях – это отмена идеологемы *социалистического реализма*, в результате чего резко девальвировалась героическая тематика Октябрьской революции, Гражданской и Великой Отечественной войн, тема интернациональной дружбы народов СССР. В других случаях причиной стала незрелость либретто и, как следствие, несовершенство музыкальной драматургии сочинений. В-третьих, сыграл роль отъезд из Молдовы ряда авторов (Э. Лазарев, М. Копытман, А. Гершфельд, В. Биткин) или их уход из жизни (А. Стырча, В. Верхола).

Вместе с тем, тридцатилетний вклад композиторов Молдовы в «копилку» оперного жанра не пропал даром, а количество сочинений, наконец, перешло в качество. Мы имеем в виду рождение и постановку оперы Георгия Мусты (р. 1950) *Александру Лэпушняну*, премьера которой состоялась на сцене Национального Театра Оперы и Балета в 1987 г., то есть в начале переходного периода. Высокие художественные достоинства, позволяющие считать её первой зрелой национальной оперой, были высоко оценены и признаны не только в Молдове: после двух подряд постановок *Александру Лэпушняну* на сцене *Большого театра* в Москве в рамках престижного и масштабного Всесоюзного фестиваля *Оперная панорама*, в которой были показаны 60 опер советских композиторов, она вошла в тройку лауреатов, наряду с операми *Катерина Измайлова* Д. Шостаковича и *Антигона* В. Лобанова. В том же году за сочинение *Александру Лэпушняну* Г. Мустя был удостоен Государственной премии МССР. На сегодняшний день это единственная масштабная опера, сохранённая в репертуаре Национального театра оперы и балета.

На протяжении долгих восемнадцати лет со дня постановки *Александру Лэпушняну* в Национальном Театре Оперы и Балета не было ни одной полноценной премьеры новой оперы, сочинённой современными молдавскими композиторами.

Причина кризиса в развитии данного жанра кроется не только в смене геополитической ситуации, но также в кардинальном изменении парадигмы классической оперы и её трансформации в *новый музыкальный театр*, рождённый в пространстве постмодернизма. Это уже не театр пения с приматом вокала, а «тотальный театр» (определение Б. Циммермана), в котором «архитектура, скульптура, живопись, музыкальный театр, драматический театр, балет, кино, электроусилители, телевидение, конкретная музыка, цирк, мюзикл и все виды сценического движения соединяются друг с другом в феномене плюралистической оперы» [24, с. 101]. Таким образом, новый музыкальный театр развивается в направлении мультимедийности. На путь создания *нового музыкального театра* в Молдове первым и пока единственным вступил Г. Чобану. Большим резонансным событием в музыкальной культуре Республики Молдова стала премьера его экспериментальной постмодернистской монооперы с балетом *Атех или*

Откровения хазарской принцессы, состоявшаяся 26 сентября 2005 года на сцене Национального Театра Оперы и Балета.

В отличие от оперы, **эволюция жанра балета** в Молдове связана лишь с этапом его становления в советский период, когда на сцене Национального оперного театра состоялись постановки семи балетов, созданных отечественными композиторами. Это *Рассвет* В. Загорского (1960 г.), *Сломанный меч* Э. Лазарева (1960 г.), *Антоний и Клеопатра* Э. Лазарева (1965 г.), *Радда* Д. Гершфельда (1974 г.), *Перекрёсток* В. Загорского (1977 г.), *Андриеш* З. Ткач (1980 г.), *Лучафэрул* Е. Доги (1983 г.).

История балетного жанра пережила за советский период свои взлёты и падения; на становление и развитие национальных балетных образцов также влияла политическая конъюнктура, которая, как и в опере, сказывалась на выборе тематики, драматургии, комплексе музыкально-выразительных средств. Наиболее значительные достижения в этом жанре связаны с постановкой новаторского балета В. Загорского *Перекрёсток*, балетов *Андриеш* З. Ткач и *Лучафэрул* Е. Доги. Ни один из них не продолжил сценическую жизнь, но оставил заметный след в истории балета Молдовы.

Балет *Перекрёсток* В. Загорского – это «детище» зрелого мастера, одна из вершин его творчества 70-х годов, к которой он шёл около десяти лет. Новаторские черты *Перекрёстка* обнаруживаются уже в его замысле, который впервые в Молдове отразил творчество испанского классика XX века Федерико Гарсия Лорки. Новаторской является драматургия балета, в которой совмещаются принципы сквозного симфонического развития с приёмами, подобными киномонтажу.

В декабре 1980 г. увидел свет первый балет для детей и взрослых, сочинённый для профессиональной сцены, – *Андриеш* Златы Ткач. Либретто Р. Сац-Карповой, впоследствии значительно переработанное О. Мельником, составлено по мотивам широко известной в Молдове и за её пределами стихотворной поэмы *Андриеш* Ем. Букова, за которую в 1946 г. писатель был удостоен премии Министерства образования РСФСР «за лучшее произведение для детей».

З. Ткач определила жанр своего балета: *лирико-драматическая сказка*. В соответствии с подобной жанровой направленностью, идейный пафос балета составляет вечное противостояние Добра и Зла во имя победы любви и самой жизни.

Последняя премьера в жанре балета – произведение Е. Доги *Лучафэрул* по мотивам одноименной поэмы М. Эминеску – состоялась на сцене Молдавского Театра Оперы и Балета ещё в «доперестроечный» период (1983). Балет *Лучафэрул* явился кульминацией в сотворчестве Е. Доги и Э. Лотяну. Романтическая идея балета определила акцент на его постромантический стиль.

Комплекс музыкально-выразительных средств, избранный Е. Догой, также традиционен в своей опоре на творчество романтиков XIX века. Самая сильная сторона музыки балета – мелодика широкого дыхания с частыми модуляциями и отклонениями в тональности III и VI ступеней. Повышенным лирическим градусом дарования Е. Доги инспирировано обогащение партитуры вокальными тембрами (хора и солистов – сопрано, тенора), что нередко встречалось в советских балетах второй половины XX века (*Икар* С. Слонимского, *Ярославна* Б. Тищенко, *Пушкин* А. Петрова и др.).

Тесный стилевой сплав романтизма, советской музыкальной эстрады и элементов молдавского фольклора делает музыку балета *Лучафэрул* предельно демократичной, доступной для восприятия широкими слушательскими массами.

5.2. Александру Лэпушняну Георгия Мусты как пример современной национальной оперы. Премьера оперы *Александру Лэпушняну* Г. Мусты в декабре 1987 г. явилась экстраординарным событием в музыкальной культуре Республики Молдова, поскольку все её слагаемые полностью отвечали духу переходного периода. В данной опере представлен новый взгляд на отечественную историю, где в качестве главного персонажа впервые избран антигерой – кровавый господарь феодальной Молдовы. Проблемы сложных отношений между господарём, боярством, духовенством и народом в XVI веке оставались актуальными для молдавского общества во все последующие века, не утратив своей остроты и в конце XX века.

Успех оперы Г. Мусты зависит и от того, насколько профессионально композитор выстроил сложную драматургию сочинения, в которой виртуозно сплетены три основные линии развития: линия социальной трагедии, линия лирической трагедии и линия психологической трагедии, где для каждой из них найдена верная кульминационная вершина.

В драматургии оперы сочетаются как традиционные приёмы (развитая сеть музыкальных лейтмотивов), так и новаторские. К последним относится, например, *инструментализация* оперного жанра. Высокое мастерство оркестрового мышления особенно проявилось в большом кульминационном плато третьей картины, решённом исключительно оркестровыми средствами современного композиторского письма. В данном случае Г. Мусты изобретательно выстроил сонорно-алеаторическую форму из наложения двадцати семи разновременных и разнотембровых структур.

Стилевой анализ оперы *Александру Лэпушняну* являет собой лучшее воплощение неофольклорного направления, суть которого в тесном сращении двух систем мышления: композиторской с опорой на авангардную технику и фольклорной. Эти выводы и позволяют определить *Александру Лэпушняну*, как подлинную современную национальную оперу.

5.3. Опера *Атех* или *Откровения хазарской принцессы* Геннадия Чобану как феномен нового музыкального театра в Молдове. Моноопера с балетом *Атех* или *Откровения хазарской принцессы* (2005) принципиально отличается от *Александру Лэнушняну* Г. Мусти по многим параметрам, главным из которых служит её соответствие феномену *нового музыкального театра*, предполагающего создание мультимедийного проекта. В музыкальном театре Республики Молдова сочинение Г. Чобану – это первый подобный артефакт, рождённый в тесном сотрудничестве с режиссёром-постановщиком и сценографом Петру Вуткэрэу, хореографом Радун Поклитару, художником по костюмам Т. Попеску.

Жанровое наклонение *Атех* также необычно: это первая в Молдове моноопера с балетом. Её главные персонажи – солистка-вокалистка, кордебалет из семи солистов балета, камерный оркестр с участием расширенной группы электроакустических тембров.

Атех – это первая в Молдове опера, полностью написанная в стилистике музыкального постмодернизма, обращение к которому инспирировано литературным первоисточником – культовым постмодернистским романом Милорада Павича *Хазарский словарь*.. Подобно тому, как чтение романа М. Павича уподобляется блестящей интерактивной игре писателя с читателем, так и *Атех* вовлекает слушателя и зрителя в интерактивную игру, полную неожиданных скрытых смыслов воображения.

Судьба принцессы Атех для писателя, а вслед за ним и для композитора, явилась метафорой, символизирующей печальную судьбу мировой культуры. Если М. Павич в истории и культуре древних Хазар разглядел судьбу своего маленького сербского народа, то Г. Чобану – судьбу своего молдавского народа. В этом состоит актуальный пафос оперы, сохраняющийся при всей ирреальности и причудливой мифологичности действия.

Постмодернистское мышление композитора проявилось в многообразном и многослойном комплексе музыкальных архетипов, вступающих в изошрённую плюралистическую игру как между собой, так и с поставангардными приёмами письма.

В Республике Молдова моноопера *Атех* или *Откровения хазарской принцессы* Г. Чобану остаётся ярким, новаторским и пока единственным примером *нового музыкального театра*.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Новые научные результаты. Данное исследование, выполненное на основе новейшей методологической базы, позволило его автору выявить и обосновать новую парадигму композиторского творчества в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков, обусловленную трансформациями переходного периода. Другой важный вклад автора в достижении научных результатов состоит в том, что впервые в отечественном

музыковедении поставлена и решена задача научно-исторического и теоретического обобщения такого специфического явления, как национальная музыкальная культура Молдовы в условиях возникновения новой политической и социокультурной ситуации.

Не менее важный научный результат автора связан с проблемой отражения национальной идентичности в музыке новейшего времени, когда сохранение своего национального потенциала осложняется глобализационными процессами этноунификации культуры. Таким образом, данная диссертация открывает новое научное направление в отечественном музыковедении, связанное с разработкой методологических аспектов в исследовании современного композиторского творчества и его главнейших жанрово-стилевых параметров, наиболее подверженных трансформационным мутациям. Дальнейшее использование полученных результатов в музыковедении и композиторской практике способно стимулировать вхождение музыкального искусства Молдовы в общемировое культурное пространство.

1. Профессиональное композиторское творчество составляет главную ценность в развитии самобытной музыкальной культуры Республики Молдова. Несмотря на резкую смену геополитической ситуации, повлекшей трансформацию и всей социально-культурной парадигмы в стране, композиторское творчество в Республике Молдова обрело возможность вхождения в общемировое культурное пространство. Данное исследование показало, что в условиях новых реалий сложного переходного периода композиторское творчество не только не утратило свой художественный потенциал, но приумножил его новыми достижениями во всех музыкальных жанрах.

2. Радикальной трансформации подверглась жанровая система. Семантическая функция жанра расширилась за счёт обновления содержания – сакрализации, космоизации и мифологизации композиторского мышления, в результате которых изменилась и внутренняя структура жанра. В переходный период главенствующее положение определила концепция *смешанного жанра*. Принцип жанровой гибридизации повсеместно проник в области симфонической, камерно-инструментальной, концертной и театральной музыки. Причём, диффузность приобретает самые различные виды слияний, когда объединяются: *a)* канонические жанры (симфония и концерт, концерт и рапсодия, опера и балет и т. д.); *b)* академический жанр с фольклорным; *c)* академический жанр с церковным; *d)* академический жанр с джазом и эстрадой; *e)* музыкальный жанр со смежными искусствами: поэзией, изобразительным искусством.

Альтернативу плюрижанровым образованиям составляют моножанровые сочинения новой традиции, в которых жанр сочиняется автором, наряду с формой и стилем. Как правило, ориентиром для слушательского восприятия в данных случаях служат авторские комментарии или программные названия.

В переходный период в Молдове «право гражданства» обрели новые жанры: безжанровые опусы *Музыки для...*, мемориальный, композиция для разнотембрового ансамбля.

Передел всего музыкального пространства естественным образом отразился на переделе жанрового поля академической музыки.

3. Что касается иерархии музыкальных жанров, то доминантными в переходный период оказались камерно-инструментальные сочинения (их количество приближается к пятистам), наиболее приспособленные к экспериментам. Они представляют многоцветье жанровых разновидностей, включающих и миниатюры, и произведения крупных циклических форм, и образцы пограничных и смешанных жанров, когда сочетаются, например, принципы камерной, концертной и симфонической музыки, и опусы мемориального или либрожанра и т. д. Панорама жанровых разновидностей в камерно-инструментальной музыке сочетается с разнообразием её фоносферы, представленной как произведениями для различных инструментов соло, так и монотембровыми и разнотембровыми ансамблями, как с традиционной интонационной драматургией, так и драматургией авангардной, тембро-звуковой.

Второе место в жанровой иерархии переходного периода занимает инструментальный концерт, природная коммуникативная функция которого оказалась более чем востребованной. Новаторские искания здесь также связаны с тенденциями гибридизации жанров и расширения тембровой палитры.

Вершина жанровой пирамиды в академической музыке – симфония, как и другие крупные разновидности симфонических произведений, заметно уступает в количественном отношении камерно-инструментальным сочинениям и концерту, но в художественно-эстетическом отношении продолжает выполнять функцию ценностного ориентира как показателя зрелости композиторского творчества Молдовы в целом.

В симфонических сочинениях всё больше обнаруживается культурологическая позиция авторов, которая приводит к возрождению космизации, мифологизации, сакрализации композиторского мышления, что отражается в аклассическом векторе новой диалоговой модели и, как следствие, в нахождении индивидуальных проектов формосодержания, жанровых и стилевых мутаций.

Из настоящего исследования становится очевидным, что в наиболее кризисном положении в переходный период оказались музыкально-театральные жанры оперы и балета, причём, если опере всё же удалось преодолеть целый комплекс объективных причин, преимущественно экономического порядка, и достичь в своём развитии двух полярно противоположных вершин – неофольклорной масштабной драмы – оперы *Александру Лэпушняну* Г. Мусты и постмодернистской монооперы с балетом *Атех или*

Откровения хазарской принцессы Г. Чобану, то, к сожалению, «чистый» балетный жанр приостановил своё развитие, взяв долгую паузу на весь рубежный период. Вместе с тем, необходимо подчеркнуть, что собственно исполнительское мастерство балетной труппы Национального Театра Оперы и Балета достигло столь высокого уровня, которое позволило осуществить постановку сложнейшего современного сочинения синтетического жанра *Атех или Откровения хазарской принцессы*, обозначенного Г. Чобану как *моноопера с балетом*.

4. Стилиевой плюрализм композиторского творчества в Молдове, обусловленный самой эстетикой постмодерна, вступил в переходный период в качественно новую фазу развития. Если в 70-е – 80-е годы прошлого века композиторы в своих сочинениях преимущественно продолжали «договаривать» традиции классицизма и романтизма, синтезируя их с неофольклоризмом, то с конца 80-х годов историческая стилиевая симультанность приобрела всепоглощающий характер. В панораме профессиональной музыки Молдовы полюсами стилиевого притяжения явились как целостные стилиевые направления – классицизм, романтизм, импрессионизм, фольклоризм с корректирующими приставками *пост-* и *нео-*, так и стиль ярчайших композиторских индивидуальностей: Чайковского, Мусоргского, Рахманинова, Дебюсси, Равеля, Энеску, Стравинского, Бартока, Прокофьева, Шостаковича.

5. Анализ современного композиторского творчества Молдовы позволяет с уверенностью заключить, что национальные традиции как скрепляющая и определяющая константа этнической музыкальной культуры достойно сохраняются и развиваются, меняя в соответствии с обстоятельствами транскультуры свои формы и виды воздействия.

Углублённые поиски в воплощении национального стиля отражаются в сосуществовании разных уровней претворения национального фольклора, определяемых как фольклоризм, неофольклоризм, архетипичность. Причём ракурс архетипического мышления не замыкается лишь на фольклорных стилемах, а включает традицию возрождения национальной церковной музыки на основе византийской монодии.

6. С конца 80-х годов прошлого века в творчестве целого ряда композиторов среднего и молодого поколений начался экспансивный процесс освоения авангардных и поставангардных техник письма – сонорики и сонористики, алеаторики, минимализма, полистилистики. Владение арсеналом новых технических средств и приёмов позволило быстрее идентифицировать и синхронизировать своё творчество с общеевропейским уровнем мышления.

С началом нулевого десятилетия XXI века в композиторское творчество в Республике Молдова вошло явление постмодернизма. Запаздывание его прихода по сравнению с другими восточноевропейскими странами объясняется следующим образом:

«Для Республики Молдова, погружившейся в кризис иного рода – социально-политический, постмодернизм прямо не отвечал характеру культурной ситуации, а также духу консервативного молдавского общества, поэтому его трактовка требует определённой корректировки. Однако постмодерн, который не требует новизны ради новизны, как модернизм, что шло вразрез не только с природой автохтонного художественного творчества, но и в какой-то степени, с этнопсихологией, оказался ближе представителям молдавского искусства. Именно постмодернизм, допуская широкую трактовку, помогает установить новое отношение между устоявшимся и новым миром», – пишет Г. Чобану» [14, с. 3]. Сам же Г. Чобану и стал активным пропагандистом музыкального постмодернизма, проявив себя в этом качестве в таких сочинениях, как *Звуковой этюд № 4 «De dincolo», De sonata meditor, Код Энеску*, и особенно – в моноопере *Атех или Откровения хазарской принцессы*, в которой поэтика постмодернизма нашла наиболее яркое и полное претворение. Стадиальность в развитии постмодернистского направления, его внутренние мутации также обнаруживаются в творчестве Г. Чобану.

В отдельных сочинениях других композиторов черты постмодернистской поэтики нашли частичное отражение, сочетаясь с иными направлениями и техниками. К примеру, в *Симфонии № 2* В. Загорского черты постмодернизма служат лишь «обертонами» к доминантным влияниям неоромантизма и экспрессионизма.

7. В целом же композиторский ландшафт в пространстве постмодерна далеко не исчерпывается постмодернизмом, а представляет также обширное поле стилевых воздействий ретро- и нео-, вступающих между собой в самые парадоксальные, неповторимые связи, порождая не только индивидуальные композиторские стили, но и стили отдельных сочинений. Особенно это касается композиций, которые автор исследования определяет как *постклассические* (*De sonata meditor* для фортепиано, *Концерт для маримбы с оркестром* Г. Чобану).

8. Целостный анализ наиболее показательных сочинений, представленный в отдельных разделах, позволил раскрыть значение ведущих композиторских индивидуальностей и их влияние на эволюционный процесс композиторского творчества в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков.

В заключение можно сделать вывод, что, несмотря на активные социальные трансформации, характерные для переходного периода, композиторское творчество в Республике Молдова не останавливается в своём развитии, постепенно наращивая необратимый процесс вхождения в общепланетарное культурное пространство. Остановить этот процесс невозможно, поскольку композиторское творчество – это искусство, а «искусство, – как утверждает Ю. Лотман, – это самая сложная машина,

которую когда-нибудь создавал человек. Хотите – называйте его машиной, хотите – организмом, жизнью, но всё равно это нечто саморазвивающееся» [12].

Рекомендации:

1. Продолжить изучение трансформационных процессов переходного периода, рождённых явлениями социокультурной глобализации, и их отражение в композиторском творчестве Республики Молдова на рубеже XX – XXI веков.

2. Привлечь представителей разных наук (истории, философии, культурологии, социологии, эстетики, этнологии) для комплексного, междисциплинарного изучения современного композиторского творчества.

3. Развивать методологию анализа национально-характерной идентичности в сочинениях композиторов Республики Молдова.

4. Углублять методологию исследования современной жанрово-стилевой концепции смешанного жанра и смешанного стиля.

5. Активнее изучать и анализировать современные композиционные техники письма и стиливые особенности в пространстве метаисторического стиля музыкального постмодернизма.

6. Способствовать более тесной взаимосвязи музыковедческой теории с композиторской практикой, отслеживая и анализируя все премьеры новых сочинений отечественных композиторов.

7. Уделять более пристальное внимание исследованию творчества представителей других национальных культур в составе Республики Молдова.

8. Динамизировать процесс изучения современной академической музыки в странах зарубежья.

9. Ввести в образовательный процесс средних и высших музыкальных учебных заведений специальный курс истории и теории современной национальной музыки, обеспечив его специальными методическими пособиями.

10. Инициировать в Республике Молдова создание издательской базы для систематического выпуска клавиров и партитур современных отечественных композиторов, а также аудио- и видеозаписей.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. Аксёнов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века). Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
2. Аксёнов В. Молдавская симфония: историческая эволюция, разновидности жанра. Кишинёв: Штиинца, 1987. 126 с.
3. Арановский М. Структура музыкального жанра и современная ситуация в музыке. В: Музыкальный современник.. Москва: Советский композитор, 1987, вып. 6. с. 5–44.
4. Бизеев А. Переход как основное понятие анализа трансформационных процессов в культуре: автореф. ... канд. философских наук. Москва, 2010. 19 с.
5. Гуляницкая Н. Методы науки о музыке: исследование. Москва.: Музыка, 2009. 256 с.
6. Зинькевич Е. Метафоры музыкального постмодерна. В: Зинькевич Е. Mundus Musicae: тексты и контексты. Киев: Задруга, 2007. с. 517–528.
7. Зинькевич Е. Украинская симфония на современном этапе в свете диалектики традиций и новаторства (70-е – нач. 80-х гг.): автореф. дис. ... д-ра искусствоведения. Киев, 1986. 39 с.
8. Ионесов В. Модели трансформации культуры: типология переходного процесса: автореф. ... д-ра культурологических наук. Санкт-Петербург, 2011. 39 с.
9. Коробова А. Теория жанров в музыкальной науке: история и современность. Москва: Московская гос. консерватория, 2007. 173 с.
10. Костина А. Предмет и проблемное поле глобалистики. В: Знание. Понимание. Умение, 2005, № 3. с. 100–111.
11. Лианская Е. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма: автореф. дис. ... канд. искусствоведения. Нижний Новгород, 2003. 22 с.
12. Лотман Ю. О природе искусства [online]. Тарту, 1990 [цит. 5 дек. 2012]. Режим доступа: www.liveinternet.ru/users/nomad1962/post246019155/.
13. Магницкая Е. Творческая интерпретация космоса. Москва: РАМ, 1996. 196 с.
14. Молдавская современная музыка на пороге третьего тысячелетия. Сост. И. Сухомлин-Чобану. Chişinău: Primex Com, 2003. 20 с.
15. Назайкинский Е. Стил и жанр в музыке. Москва: ВЛАДОС, 2003. 248 с.
16. Пелипенко А. Постмодернизм в контексте переходных процессов [online]. [цит. 24 июня 2013]. Режим доступа : pelipenko.h1.ru/postmodern.htm.
17. Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы междунар. науч. конф. Ред.-сост. О. В. Гарбуз. Москва: Московская консерватория, 2009. 192 с.
18. Рожновский В. Постмодернизм: лебединая песнь или пролог нейрокосмической эры? В: Музыкальная Академия. 2001, № 3. с. 17–23.

19. Савенко С. Интерпретация идей авангарда в послевоенной советской музыке. В: Научные труды Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского. Москва, 1999, сб. 25: Музыка XX века. Московский форум. с. 33–38.
20. Соколов А. Введение в музыкальную композицию XX века. Москва: ВЛАДОС, 2004. 231 с.
21. Тарнопольский В. Травма постмодерна. В: Постмодернизм в контексте современной культуры: материалы междунар. науч. конф. Ред.-сост. О. В. Гарбуз. Москва: Московская консерватория, 2009. с. 89–95.
22. Теория современной композиции. Отв. ред. В. С. Ценова. Москва: Музыка, 2007. 624 с.
23. Холопова В. Музыка как вид искусства: музыкальное произведение как феномен. Москва: Консерватория, 1990. 260 с.
24. Циммерман Б.-А. Будущее оперы. В: Композиторы о современной композиции. Москва: Изд. центр Московской консерватории, 2009. с. 97–106.
25. Цукер А. Вступая в XXI век. О жанровых мутациях в музыке рубежных периодов. В: Цукер А. Единый мир музыки: избр. ст. Ростов-на-Дону: Изд-во Ростовской гос. консерватории, 2003. с. 255–275.
26. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества. Россия–Армения. Москва: КомКнига, 2007. 224 с.
27. Яськевич И. Постмодернистские тенденции в современной отечественной опере: на примере сочинений А. Шнитке, Р. Щедрина, Л. Десятникова. В: Музыкальная Академия. 2007, № 3. с. 50–61.

На румынском языке

28. Anghel I. Orientări, direcții, curente ale muzicii românești din a doua jumătate a secolului XX. București: Editura Muzicală, 1997. 133 pp.
29. Arta muzicală din Republica Moldova: istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
30. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
31. Barbu-Bucur S. Cultura muzicală de tradiție bizantină pe teritoriul României în sec. XVIII și începutul sec. XIX și aportul original al culturii autohtone. București: Editura Muzicală, 1989. 248 p.
32. Ciobanu-Suhomlin I. Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 331 p.
33. Connor S. Cultura postmodernă: o introducere în teoriile contemporane. Trad. din lb. engl. de M. Oniga. București: Meridiane, 1999. 406 p.

34. Duțică Gh. Strategii anarhetipale în componistica românească. In: Muzica, 2008, nr. 3. pp. 36-47.
35. Ghilaș V. Muzica etnică: tradiție și valoare. Chișinău: Grafema Libris, 2007. 296 p.
36. Nemescu O. Avangarda în componistica românească. In: Muzica. 2010, nr. 1. pp. 30–39.
37. Sandu-Dediu V. Muzica românească între 1944–2000. București: Editura Muzicală, 2002. 288 p.
38. Stoianov P. Bazele teoretice ale melodicii cântecului popular moldovenesc. In: Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993. pp. 3–55.

На иностранных языках.

39. Bennett D. Postmodernism, music and cultural theory. Lawrence & Wishart, 2009. 192 p.
40. Castanet P.-A. Musiques spectrales nature organique et matériaux sonores au 20e siècle. In: Dissonanz, № 20, Mai 1989. p. 4–9.
41. Contemporary music: theoretical and philosophical perspectives. Paddison, Max, Deliège, Irène and contributors. Farnham, Ashgate Publishing Limited, 2013. 406 p.
42. Gloag K. Postmodernism in Music. Cambridge University Press, 2012. 217 p.
43. Griffiths P. Modern Music: The Avant Garde Since 1945. London, 1981, Published by George Braziller. 331 p.
44. La création après la musique contemporaine/ Textes réunis et présents par Danielle Cohen-Levinas. Paris: L'Itinéraire, 1999. 105 p.
45. Mironenko E. Rubinstein's traditions in the Moldavian Musical Theater. In: Anton Rubinstein and Nikolai Rimski-Korsakov: Selected Operas: proceedings of the International Musicological Convention in Ukraine. Heilbronn, 1997. P. 28–31.
46. Perotti A. The Case for intercultural Education [online]. Strasburg, 1994 [accesat 13 ian. 2012]. Disponibil: www.worldcat.org/title/case-fo.
47. Ramaut-Chevassus B. Musique et postmodernité. Paris: Presses Universitaires de France, 1998, 127 p.
48. Postmodern music. Postmodern thought. Edited by Judy Lochhead and Joseph Auner. New York, Routledge, 2013. 350 p.
49. Tarushkin R. Music in the Late Twentieth Century: The Oxford History of Western Music. Oxford University Press, 2009. 610 p.

СПИСОК ОПУБЛИКОВАННЫХ РАБОТ

1. Монографии

1.1. Мироненко Елена. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX – XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу: Primex-Com SRL, 2014. 440 с. 20, 0 с.а.

1.2. монография с соавторами

1.2.1. Mironenco Elena. Concertul instrumental în creația componistică din Moldova. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Col. red.: Violina Galaicu, Victor Ghilaș [et al]. Chișinău: Grafema Libris, 2009. p. 703-733. 1, 5 с. а.

2.2. статьи в зарубежных изданиях

2. 2. 1. Мироненко Елена. Молдова: Композиторский пейзаж 90-х годов. В: Музыкальная академия, 1998, №1, с. 39-47. 1, 5 с. а.

2. 2. 2. Мироненко Елена. Современная духовная музыка Молдовы. В: Музика і біблія. Науковий вісник національної академії України ім. П.І.Чайковського. Випуск 4. Киев, 1999, с. 229-238. 0,4. с. а.

2. 2. 3. Мироненко Елена. Становление молдавской оперной школы. В: Чотири століття опери. Науковий вісник національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського. Випуск 13. Киев, 2000, с. 216-219. 0, 4 с. а.

2. 2. 4. Мироненко Елена. Жанровая панорама современной молдавской музыки в постсоветском культурном пространстве. В: Музика у простори культури. Науковий вісник національної музичної Академії ім. П. І. Чайковського. Випуск 33. Киев, 2004, с. 356-361. 0, 5 с. а.

2. 2. 5. Мироненко Елена. Формы бытования фольклора в музыкальной культуре современной Молдовы. В: Наука про музику сьогодні: проблеми та перспективи. Науковий вісник НМАУ ім. П. І. Чайковського. Випуск 80. Київ, 2009, с. 378-391. 0, 7 с. а.

2. 2. 6. Мироненко Елена. Понятие *национальное композиторское творчество* и его трансформация на рубеже XX – XXI веков. В: Научный журнал Южно-Российский музыкальный альманах 2014'2 (15): Издательство Ростовской консерватории им. С. Рахманинова, 2014. с. 82 – 87. с.а. 0,5 с.а.

2.3. статьи в республиканских изданиях

2. 3. 1. Мироненко Елена. Векторы композиторского творчества Геннадия Чобану на современном этапе. Звуковой этюд № 4. В: Artă și educație artistică. Revistă de cultură, știință și practică educațională. Bălți, 2007, nr. 3 (6) 2007, с. 131-139. 0, 7 с. а. Categoria C.

2. 3. 2. Mironenco Elena. Tudor Chiriac: 60 ani de la zi de naștere. În: Arta' 2009, Chișinău: Știința, 2010, p. 131-132. 0, 2 с. а. Categoria B.

2. 3. 3. Mironenco Elena. Amiralul muzicologiei moldovenești a împlinit 60 de ani (cuvînt omagial despre Vladimir Axionov). În: ARTA'2010. Chișinău: Știința, 2010, p. 115-116. 0, 2 c. a. Categoria B.
2. 3. 4. Mironenco Elena. Специфика композиторского стиля Георгия Мусты. În: Arta'2011. Seria Arte audiovizuale. Chișinău: Grafema, 2011, p. 50 –53. 0, 4 c. a. Categoria B.
2. 3. 5. Mironenco Elena. Концерт для маримбы с оркестром Г. Чобану в свете тенденций начала XXI века. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, Nr. 1-2 (12-13)*. Chișinău: AMTAP, 2011, p. 33-39. 0, 5 c. a. Categoria C.
2. 3. 6. Мироненко Елена. Симфонические картины *Птицы и вода* Геннадия Чобану как индивидуальный композиторский проект. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012, nr. 3. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, c. 38-45. 0, 6. Categoria C.
2. 3. 7. Мироненко Елена. *Вторая симфония* Василия Загорского как показатель зрелости симфонизма Молдовы. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012, nr. 4. Chișinău: AMTAP, 2013. c. 23-36. c. a. 1, 0. Categoria C.
2. 3. 8. Мироненко Елена. *De sonata meditor* Геннадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012, nr. 4. Chișinău: AMTAP, 2013. c. 95-102. 0, 6 c. a. Categoria C.
2. 3. 9. Мироненко Елена. *In memorie* В. Беляева: стилистические и жанровые особенности. *Anuar științific: muzica, teatru, arte plastice*, 2013, nr. 3, p. 83-86. 0, 5 c. a. Categoria C.
2. 3. 10. Мироненко Елена. Влияние переходных процессов на развитие постсоветского композиторского творчества в Республике Молдова. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. 2014 nr. 1 (21). Chișinău: VALINEX, 2014.c. 9 – 15. 0, 5 c. a.

3. Статьи в зарубежных научных сборниках

3. 1. 1. Мироненко Елена. Новые реалии в развитии музыкальной культуры постсоветской Молдовы. В: *Музыка и музыкант в меняющемся социокультурном пространстве*. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2005, с. 121-133. 0, 8 c. a.
3. 1. 2. Мироненко Елена. Проблема сохранения культурно-национальной идентичности в условиях глобализации (на примере композиторского творчества в Республике Молдова). В: *Музыка и музыкант в меняющемся постсоветском пространстве*. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2008, с. 286-299. 0, 8 c. a.
3. 1. 3. Мироненко Елена. «Атех или Откровения хазарской принцессы» Г. Чобану. Оперный театр Молдовы на пороге перемен. В: *Оперный театр вчера, сегодня, завтра*. Ростов-на-Дону: Издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2010, с. 218-233. 0, 8 c. a.

3. 1. 4. Мироненко Елена. Электроакустическая музыка в Молдове как индивидуальный композиторский проект. В: Менеджмент и звукорежиссура музыкальных проектов: актуальные проблемы науки и практики. Ростов-на-Дону: издательство Ростовской государственной консерватории им. С.В. Рахманинова, 2012, с.193-199. 0, 4 с. а.

3. 1. 5. Мироненко Елена. Векторы деятельности Союза композиторов Молдовы на постсоветском пространстве. Сборник статей. В: Творческие союзы на постсоветском пространстве и композиторская деятельность. Ростов-на-Дону: издательство Ростовской государственной консерватории им. С. В. Рахманинова, 2015, с.75-82. 0, 3 с. а.

3.2. статьи в сборниках по материалам международных конференций

3. 2. 1. Мироненко Елена. Rubinstein's traditions in the Moldavian Musical Theater. В: Anton Rubinstein and Nikolaj Rimski-Korsakov: Selected Operas. Proceedings of the International Musicological Convention in Vorzel (Ukraine) May 4th - 6th 1994. Germany: Musik-Edition Lucie Calland, 1997, p. 28-31 (în limba engleză). 0,4 с. а.

3. 2. 2. Мироненко Елена. Национальная интеграция в профессиональном композиторском творчестве (на примере деятельности Союза композиторов и музыковедов Молдовы). В: Procesele integraționaliste din Republica Moldova: Elaborarea strategiei naționale. Материалы международной конференции, март, 2000. Chișinău: Departamentul Relații Naționale și funcționarea limbilor al Republicii Moldova, 2000, с. 226-229. 0, 3 с. а.

3. 2. 3. Мироненко Елена. Методологические основы анализа музыкального постмодернизма. В: Educația artistică în contextul mediului social-cultural al sec. al XXI-lea. Conferință științifico-practică internațională. Bălți, 7-8 noiembrie 2013. Chișinău, 2014, p. 152-164. 1, 0 с. а.

3. 2. 4. Мироненко Елена. Формы бытования музыкального фольклора в современной Молдове. В: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Rezumatele lucrărilor din Conferința internațională 11- 12 decembrie, 2014. AMTAP, p. 39 – 40. 0,1 с. а.

3.3. статьи в республиканских научных сборниках

3. 3. 1. Мироненко Елена. Новые тенденции в музыке композиторов Молдовы 90-х гг. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău: GOBLIN, 1997, с. 104-111 0, 7 с. а.

3. 3. 2. Мироненко Елена. Стилиевые константы композиторского творчества Геннадия Чобану. В: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, с. 171-179. 0, 5 с. а.

3. 3. 3. Мироненко Елена. Жанровая панорама молдавской современной музыки в постсоветском культурном пространстве. În: Muzica academică moldovenească la începutul mileniului trei. Chișinău: Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Moldova, 2003, с. 3 - 6. 0, 4 с. а.

3. 3. 4. Мироненко Елена. Неоромантическая стилистика кантаты Василия Загорского

«Кто росу сбивает». În: Cercetări de muzicologie, vol. II. Ch.: Cartea Moldovei, 2011, p. 123–131. 0, 4 c. a.

3.4. статьи в сборниках по материалам республиканских конференций

3. 4. 1. Мироненко Елена. Muzica sacră contemporană în Moldova și problemele ei de studiu. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1998. Tezele raporturilor și comunicărilor. Chișinău: Tipografia UASM, 1999, p. 90-92. 0, 2 c. a.

3. 4. 2. Мироненко Елена. Opera *Alexandru Lăpușneanu* de Gh. Mustea: însemnătatea și locul ei în istoria operei naționale. În: Conferința de totalizare a muncii științifico-didactice a profesorilor pe anul 1999. Tezele raporturilor și comunicărilor. Chișinău: Tipografia Universității Pedagogice de Stat „Ion Creangă”, 2000, p. 73-78. 0, 3 c. a.

3. 4. 3. Мироненко Елена. Poemul lui Mihai Eminescu *Luceafărul* în creația componistică. În: Mihai Eminescu – cuget național (1850-1889). În: Materialele simpozionului științific consacrat aniversării a 150-a de la naștere. Chișinău, 2000, p. 16-19. 0, 2 c. a.

5. монографии о композиторах Республики Молдова

5. 1. Мироненко Елена. Композитор Владимир Ротару. Chișinău: Firma editorial-poligrafică «Tipografia centrală», 2000, 115 c. (монография). 6, 2 c. a.

5. 2. Мироненко Елена. Armonia sferelor: creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Firma editorial-poligrafică „Tipografia centrală”, 2000, 155 c. (monografia). 7, 4 c. a.

5. 3. Мироненко Елена, Șeican Valeria. Gheorghe Mustea. Profil muzical. Chișinău: Cartea Moldovei, 2003, 210 p. (monografia). 10, 2 c. a.

6. 2. Статьи в энциклопедиях

6. 2. 1. Mironenko Elena. Tudor Chiriac. În: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition – London: Macmillan, 2000.

6. 2. 2. Mironenko Elena. Vladimir Rotaru. În: The New Grove Dictionary of Music and Musicians. 2nd Edition – London: Macmillan, 2000.

АННОТАЦИЯ

Мироненко Елена. *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX-XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)*, диссертация на соискание учёной степени доктора хабилитат искусствоведения и культурологии, по специальности 653.01 – Музыковедение, Кишинэу, 2016.

Структура диссертации: работа состоит из 258 страниц основного текста, в который входят введение, пять глав, основные выводы и рекомендации, а также библиография из 302 наименований, 2 приложения. Научные результаты опубликованы в 39 научных работах.

Ключевые слова: Республика Молдова, композиторское творчество, переходный период, жанрово-стилевая концепция, национальный стиль, постмодернизм.

Область исследования: композиторское творчество в Республике Молдова в переходный период рубежа XX-XXI веков (1985-2010).

Цель исследования состоит в попытке дать целостную интерпретацию композиторского творчества в Республике Молдова со второй половины 80-х годов XX в. до 2010 года в соответствии с трансформациями социально-культурной парадигмы.

Задачи исследования: рассмотреть специфику развития жанров симфонической, камерно-инструментальной музыки, инструментального концерта, музыкального театра; представить целостный анализ наиболее показательных сочинений композиторов Республики Молдова; выявить иерархию музыкальных жанров в общей панораме их развития на современном этапе; показать эволюцию национального стиля в сочинениях композиторов Республики Молдова; обозначить степень освоения композиторами Молдовы новых композиционных техник и стиливых особенностей в эпоху постмодерна.

Научная новизна работы: Впервые в отечественном музыкознании создано масштабное исследование о профессиональном композиторском творчестве рубежного периода в Республике Молдова, в котором обозначенные жанры впервые представлены как целостный феномен, в свете новых тенденций, обусловленных трансформациями транзитивной фазы развития. Впервые в научный обиход вводятся произведения, которые находились преимущественно в рукописях и не оказывались в поле зрения отечественных музыковедов.

Принципиально новые научные результаты: определена важнейшая роль профессионального композиторского творчества в отечественной музыкальной культуре постсоветского периода; выявлено национально-характерное стиливое богатство в композиторском творчестве Молдовы и намечены пути его сохранения в период социально-культурной глобализации; исследованы ведущие стиливые тенденции, имеющие место в пространстве постмодерна; отмечена трансформация жанрово-стилевой системы в переходный период рубежа XX-XXI вв. и характер её отражения в композиторском творчестве Республики Молдова.

Теоретическая значимость диссертации состоит в том, что впервые панорама современного композиторского творчества в Республике Молдова представлена в контексте новой социально-культурной парадигмы переходного периода, что потребовало активного привлечения расширенной методологической базы гуманитарных наук.

Практическая значимость диссертации: результаты работы могут быть использованы в вузовском музыкальном образовании при изучении таких дисциплин, как *история современной музыки, история национальной музыки, история и теория стилей в музыкальном искусстве, анализ форм* и т. д.

Внедрение научных результатов: результаты работы были внедрены в научный обиход, будучи апробированы на 39 международных и республиканских научных конференциях в Молдове, России и Украине; в реализации трёх научных республиканских проектов, а также в педагогической деятельности автора в АМТИИ.

ADNOTARE

MIRONENCO Elena, Arta componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI (genurile instrumentale, teatrul muzical), teză de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2016.

Structura tezei: lucrarea cuprinde 258 pagini ale textului de bază, inclusiv introducerea, cinci capitole, principalele concluzii și recomandări, precum și lista bibliografică din 302 titluri, două anexe. Rezultatele științifice obținute sunt publicate în 39 de lucrări științifice.

Cuvintele-cheie: Republica Moldova, artă componistică, perioadă de tranziție, concepție genuistic-stilistică, stil național, postmodernism.

Domeniul de studiu: arta componistică din Republica Moldova la confluența secolelor XX – XXI (1985 – 2010).

Scopul lucrării constă în prezentarea complexă a creației componistice din Republica Moldova, începând cu cea de-a doua jumătate a anilor 80 ai secolului XX și până în anul 2010, în contextul transformărilor socioculturale ale perioadei de tranziție delimitate.

Obiectivele demersului s-au referit la cercetarea specificului dezvoltării genurilor muzicii simfonice, instrumentale de cameră, a concertului instrumental, a teatrului muzical în perioada desemnată; evaluarea analitică complexă a lucrărilor reprezentative semnate de compozitorii Republicii Moldova; relevarea ierarhiei genurilor muzicale în cadrul general al dezvoltării acestora la etapa actuală, legată de schimbarea paradigmatelor socioculturale; prezentarea evoluției stilului național în creațiile compozitorilor din Moldova; scoaterea în evidență a gradului de asimilare de către compozitorii din Republica Moldova a noilor tehnici de compoziție și a particularităților stilistice proprii epocii postmoderniste; accentuarea rolului individualităților artistice ale celor mai importanți compozitori din perioada dată.

Noutatea și originalitatea științifică: pentru prima dată în muzicologia autohtonă a fost efectuată o cercetare amplă dedicată artei componistice profesionale din Republica Moldova în perioada postsovietică, ce vizează principalele genuri ale muzicii academice: creația simfonică, concertul instrumental, muzica instrumentală de cameră, teatrul muzical, ce au fost prezentate ca un fenomen cu caracter unitar, în lumina noilor tendințe, condiționate de transformările perioadei de tranziție. Pentru prima dată au fost introduse în circuitul științific lucrări muzicale ce se aflau în manuscris și nu au fost cercetate de muzicologii autohtoni.

Rezultatele principale noi obținute: a fost apreciată importanța creației componistice profesionale în cultura muzicală a Republicii Moldova din perioada postsovietică; a fost relevată diversitatea stilistică națională caracteristică creației componistice din Moldova; au fost propuse soluții în vederea perpetuării acestora în perioada globalizării socioculturale; au fost cercetate cele mai însemnate tendințe stilistice existente în spațiul postmodernist; au fost remarcate transformările sistemului genuistic-stilistic în perioada confluenței secolelor XX-XXI și caracterele reflectării acestuia în arta componistică a Republicii Moldova.

Semnificația teoretică a tezei: pentru prima dată, arta componistică contemporană din RM a fost prezentată în contextul noilor modele socioculturale ale perioadei de tranziție, fapt ce a necesitat aplicarea activă a unei baze metodologice extinse a științelor umanistice.

Valoarea aplicativă a lucrării. Rezultatele tezei pot fi utilizate în învățământul muzical universitar, în procesul de studierea disciplinelor *istoria muzicii contemporane*, *istoria muzicii naționale*, *istoria și teoria stilurilor în arta muzicală*, *teoria formelor* ș.a.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele lucrării au fost aprobate în cadrul 39 conferințe științifice și simpozioane internaționale și republicane ce au avut loc în Moldova, Rusia și Ucraina; în realizarea trei proiecte științifice republicane; în activitatea pedagogică a autorului la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice din Chișinău.

ANNOTATION

Mironenko Elena Sergeevna. Composers' Creation in the Republic of Moldova at the turn of the 20th-21st centuries (instrumental genres, musical theatre), Ph. D. in Art Studies and Culturology' thesis, specialty 653.01 - Musicology, Chisinau, 2015.

Thesis structure: The work consists of 258 pages of body text, which includes the introduction, five chapters, the main conclusions and recommendations, bibliographical index of 302 sources, 2 attachments. The research results have been published in 39 studies.

Key words: Republic of Moldova, composers' creation, transition period, genre and style concept, national style, postmodernism.

Area of research: Composers' creation in the Republic of Moldova in the period of transition of the turn of the 20th- 21st centuries (1980-2010).

The purpose of the study is an attempt to give a holistic interpretation of the composers' creativity in the Republic of Moldova between the second half of the 1980's until 2010 in accordance with the transformations of socio-cultural paradigm during the transition period.

Objectives of the study are the following: to examine the specifics of development of genres of symphony, chamber and instrumental music, instrumental concert, musical theatre in the transition period; to submit a complete analysis of the most representative works written by the composers from the Republic of Moldova; to reveal a musical genres hierarchy in the general panorama of their development at the present stage, related to the of socio-cultural paradigm' change; to show the evolution of national style in the works of composers of the Republic of Moldova; to identify the degree of assimilation of new techniques of composition and stylistic peculiarities in the postmodern era by Moldovan composers; to emphasize the importance of the leading composer's personalities in this period.

Scientific novelty: For the first time in the national musicology a large-scale study of the professional composers' creation in the Republic of Moldova of the post-Soviet period has been undertaken, being focused on the basic genres of professional music: symphony, instrumental concerto, instrumental chamber music and musical theatre. For the first time they are presented as a holistic phenomenon in the light of new trends being determined due to transformations of a transition stage. Works, which were mostly in the manuscripts and did not fall into the field of view of national musicologists, have been for the first time introduced to the academic community.

Fundamentally new scientific results: the important role of the professional composer's creation in the national musical culture of post-Soviet period has been identified; the national characteristic stylistic variety of the composer's creation of Moldova have been revealed as well as the ways to maintain it in a period of social and cultural globalization; the leading stylistic trends taking place in the space of postmodernism have been studied; the transformation of genre-style system in the transition period at the turn of the 20th-21st centuries as well as specifics of its reflection in the composers' creation of the Republic of Moldova have been marked.

The theoretical significance of the thesis is that for the first time the panorama of the modern composer's creation in the Republic of Moldova is presented within the context of the new socio-cultural paradigm of the transition period, which requires the active involvement of the extended methodological base of the human sciences.

The practical significance of the thesis: the results of the work can be used in a higher music education, in the study of such subjects as the *history of modern music*, the *history of the national music*, *history and theory of styles in a music art*, *musical analysis* and others.

Implementation of scientific results: The results of the work have been implemented in 39 international and national conferences and symposiums in the Republic of Moldova, Russian Federation and Ukraine; in participation in 3 national scientific projects; as well as in the author 'activity' as a professor at the Academy of Music, Theatre and Fine Arts.

МИРОНЕНКО ЕЛЕНА

**КОМПОЗИТОРСКОЕ ТВОРЧЕСТВО В РЕСПУБЛИКЕ
МОЛДОВА НА РУБЕЖЕ XX - XXI ВЕКОВ
(ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ЖАНРЫ, МУЗЫКАЛЬНЫЙ
ТЕАТР)**

СПЕЦИАЛЬНОСТЬ 653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

**Автореферат диссертация на соискание ученой степени
доктора хабилитат искусствоведения и культурологии**

Aprobat spre tipar:

Hîrtie offset. Tipar offset.

Coli de tipar:

Formatul hîrtiei 60x84 1/16

Tirajul 50 ex.

Comanda nr.

Tipografia

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris

C.Z.U.:

MIRONENCO ELENA

**CREAȚIA COMONISTICĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA
LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX – XXI
(GENURILE INSTRUMENTALE, TEATRUL MUZICAL)**

SPECIALITATEA 653.01 – MUZICOLOGIE

Autoreferatul tezei de doctor habilitat în studiul artelor și culturologie

CHIȘINĂU, 2016