

**МИНИСТЕРСТВО КУЛЬТУРЫ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**  
**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ И ИССЛЕДОВАНИЙ**  
**РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**  
**АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ**  
**ШКОЛА ДОКТОРАТА В ОБЛАСТИ ИСКУССТВОВЕДЕНИЯ**  
**И КУЛЬТУРОЛОГИИ**

На правах рукописи  
С.З.У.: 78.071.1(478)(043.3)

**КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНОЕ**  
**ТВОРЧЕСТВО СНЕЖАНЫ ПЫСЛАРЬ**  
**В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

**653.01. – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ**

**Докторант:**

\_\_\_\_\_

**Кабаков Дмитрий**

**Научный руководитель:**

\_\_\_\_\_

**Циркунова Светлана**  
доктор искусствоведения,  
профессор

**КИШИНЕВ, 2023**

**MINISTERUL CULTURII AL REPUBLICII MOLDOVA**  
**MINISTERUL EDUCAȚIEI ȘI CERCETĂRII**  
**AL REPUBLICII MOLDOVA**  
**ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE**  
**ȘCOALA DOCTORALĂ STUDIUL ARTELOR ȘI CULTUROLOGIE**

Cu titlu de manuscris  
C.Z.U.: 78.071.1(478)(043.3)

**CREAȚIA INSTRUMENTALĂ DE CAMERĂ**  
**A SNEJANEI PÎSLARI**  
**ÎN CULTURA MUZICALĂ DIN REPUBLICA MOLDOVA**

**653.01. – MUZICOLOGIE**

**Doctorand:**

\_\_\_\_\_

**Cabacov Dmitrii**

**Conducător de doctorat:**

\_\_\_\_\_

**Țircunova Svetlana**  
**doctor în studiul artelor,**  
**profesor universitar**

**CHIȘINĂU, 2023**

**© Кабаков Дмитрий, 2023**

## СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках) .....	6
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ .....	9
ВВЕДЕНИЕ .....	11
<b>1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. ПЫСЛАРЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА .....</b>	<b>19</b>
1.1. Основные достижения в области научного освоения камерно-инструментального искусства Республики Молдова .....	19
1.2. Музыкаведческие труды об отечественном пианистическом искусстве как база для исследования сочинений С. Пысларь для фортепиано .....	28
1.3. Теоретические аспекты изучения связи композиторского творчества с фольклором в отечественном музыкознании .....	39
1.4. Выводы по главе 1 .....	49
<b>2. ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ И ЦИКЛЫ МИНИАТЮР С. ПЫСЛАРЬ.....</b>	<b>51</b>
2.1. Фортепианное творчество композиторов Республики Молдова рубежа XX–XXI веков .....	51
2.2. Романтические черты музыкального языка и формы в сочинениях С. Пысларь для фортепиано конца XX в.: <i>Variațiuni pe tema coralului «Nicht so traurig, nicht so sehr» de J. S. Bach, Trei portrete muzicale, Les Cantilènes, Sostenuto</i> .....	61
2.3. Фольклорная специфика фортепианных произведений С. Пысларь начала XXI в.: <i>Trei cântece populare moldovenești, Găgăuzeasca (Cadângea), M-am pornit la Chișinău, Bătuta de la Iași, Pravo horo</i> .....	80
2.4. Выводы по главе 2 .....	96
<b>3. КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ОПУСЫ С. ПЫСЛАРЬ С УЧАСТИЕМ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ .....</b>	<b>99</b>
3.1. Сольная и ансамблевая (малые составы) музыка с участием деревянных духовых инструментов в творчестве композиторов Республики Молдова 1990–2010-х гг. ....	99
3.2. Особенности музыкального языка и формы в произведениях С. Пысларь с участием флейты: <i>Marsyas flute; Sainte, Cine merge tot pe drum, Patru piese, Lângă malul Dunării</i> .....	106
3.3. Композиция, драматургия и стилевые особенности в сочинениях С. Пысларь с участием саксофона: <i>Elegie, Incantation, Vânătoarească, Serbările Moldovei, Pe-un picior de plai, Călușarii, Aeolian harp</i> .....	120
3.4. Выводы по главе 3 .....	144
<b>ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ .....</b>	<b>146</b>

<b>БИБЛИОГРАФИЯ</b> .....	149
<b>ПРИЛОЖЕНИЯ</b> .....	171
ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Нотные примеры .....	171
ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Структурные и интонационно-тематические особенности произведений С. Пысларь .....	198
ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Биографические сведения о С. Пысларь .....	207
ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Композиторские сочинения С. Пысларь 1991–2023 гг. ....	214
ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Изданные музыкальные произведения С. Пысларь .....	223
ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Композиторские произведения С. Пысларь, опубликованные в сети Интернет (исполнение) .....	226
ПРИЛОЖЕНИЕ 7. Научно-методические, публицистические и литературные работы С. Пысларь .....	230
ПРИЛОЖЕНИЕ 8. Расшифровки мелодий <i>Jalea miresei</i> , <i>Bătuta</i> , <i>Sub umbra unui stejar</i> , выполненные С. Пысларь (фонды кабинета фольклора АМТНН) .....	235
<b>ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ</b> .....	242

## АННОТАЦИЯ

**Кабаков Дмитрий. Камерно-инструментальное творчество Снежаны Пысларь в музыкальной культуре Республики Молдова.** Диссертация на соискание ученого звания доктора искусств по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2023.

**Структура диссертации:** введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиография из 234 наименования, 8 приложений; 148 страниц основного текста, 71 страница приложений.

**Ключевые слова:** деревянные духовые инструменты, камерно-инструментальная музыка, композиторы Республики Молдова, миниатюра, музыкальный тематизм, педагогический репертуар, Пысларь Снежана, стилистика, фольклор, фортепиано.

**Область исследования:** камерно-инструментальная музыка композиторов Республики Молдова.

**Цель и задачи работы. Цель:** исследовать средства музыкальной выразительности, композиционно-драматургическую логику и жанрово-стилистические особенности камерно-инструментальных сочинений С. Пысларь в контексте композиторского творчества Республики Молдова рубежа XX–XXI вв. **Задачи:** определить место камерно-инструментального творчества С. Пысларь периода 1990–2010-х гг. в отечественной музыкальной культуре; охарактеризовать образный строй, средства выразительности и принципы формообразования в музыке С. Пысларь для фортепиано и камерных составов с участием деревянных духовых инструментов; детерминировать жанровую и стилевую специфику указанных камерно-инструментальных опусов; выявить роль фольклорных источников в возникновении идейно-художественных замыслов и стилистике сочинений С. Пысларь; раскрыть особенности композиторской техники С. Пысларь в камерно-инструментальных произведениях.

**Научная новизна** настоящей работы состоит в рассмотрении камерно-инструментальных сочинений С. Пысларь в контексте современного композиторского творчества Республики Молдова. Впервые введены в научный обиход аналитические представления ряда произведений С. Пысларь. **Оригинальность** определяется комплексным подходом, предполагающим детальный анализ музыки С. Пысларь в аспекте формирования творческой личности композитора.

**Полученные результаты вносят вклад в решение важной научной проблемы,** состоящей в создании адекватного представления о той части композиторского достояния Республики Молдова, которую образуют камерно-инструментальные сочинения С. Пысларь рубежа XX–XXI вв., что является основанием для аргументированного осмысления данной сферы творчества композитора, ее художественной ценности и места в отечественной музыкальной культуре.

**Теоретическая значимость диссертации** определяется разработкой проблематики современной отечественной музыки, позволяющей выявить индивидуальный композиторский профиль С. Пысларь. Диссертация может служить стимулом для дальнейших исследований творчества этого и других композиторов.

**Практическая значимость работы** выражается в возможности использования ее материалов в курсах *История национальной музыки, Музыкальные формы, Методология музыкального анализа* в учебных заведениях Республики Молдова. Положения диссертации могут представлять интерес для исследователей, педагогов и исполнителей.

**Внедрение научных результатов.** Результаты работы были апробированы в 16 научных публикациях и в 19 выступлениях на республиканских и международных научных конференциях.

## ADNOTARE

**Cabacov Dmirtii. Creația instrumentală de cameră a Snejanei Pîslari în cultura muzicală din Republica Moldova.** Teză de doctor în arte, specialitatea 653.01 – Muzicologie, Chișinău, 2023.

**Structura tezei:** introducere, trei capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografie din 234 titluri, 8 anexe, 148 pagini ale textului de bază, 71 pagini cu anexe.

**Cuvinte-cheie:** instrumente aerofone din lemn, muzica instrumentală de cameră, compozitori din Republica Moldova, miniatură, tematism muzical, repertoriu didactic, Snejana Pîslari, stilistică, folclor, pian.

**Domeniul de studiu:** muzica instrumentală de cameră a compozitorilor din Republica Moldova.

**Scopul și sarcinile lucrării. Scopul tezei:** a investiga mijloacele de expresivitate muzicală, logica compozițional-dramaturgică și particularitățile stilistice și de gen ale opusurilor instrumentale de cameră semnate de S. Pîslari, în contextul componisticii din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. **Obiectivele:** a aprecia locul creației instrumentale de cameră, compusă de S. Pîslari în perioada anilor 1990–2010, în cultura muzicală din Republica Moldova; a caracteriza cercul de imagini artistice, mijloacele de expresivitate și principiile de constituire a formelor în muzica S. Pîslari pentru pian și diverse componente ale ansamblului cameral, cu participarea instrumentelor aerofone din lemn; a determina specificul genuistic și stilistic al opusurilor instrumentale de cameră studiate; a releva rolul surselor folclorice în apariția conceptelor artistice și a stilisticii creațiilor S. Pîslari; a scoate în evidență particularitățile tehnicii componistice a S. Pîslari în lucrările sale instrumentale de cameră.

**Noutatea științifică** a lucrării de față rezidă în prezentarea operelor instrumentale de cameră ale S. Pîslari, în contextul componisticii contemporane din Republica Moldova. Pentru prima dată au fost introduse în circuitul științific cercetările analitice unui șir de creații de S. Pîslari. **Originalitatea** este determinată de abordarea complexă, ce presupune o analiză detaliată a muzicii S. Pîslari, sub aspectul formării personalității artistice a compozitoarei.

**Rezultatele obținute aduc o contribuție în soluționarea problemei științifice importante**, ce rezidă în crearea unui tablou adecvat asupra unei părți a domeniului muzicii de cameră a compozitorilor din Republica Moldova, constituit din opusurile pentru ansamblu de cameră a S. Pîslari, scrise la confluența secolelor XX–XXI, fapt ce reprezintă un punct de plecare pentru comprehensiunea argumentată a acestei sfere a creației sale componistice, stabilirea valorilor artistice și a locului ce-l ocupă în cultura muzicală națională.

**Importanța teoretică a tezei** este determinată de elaborarea problematicii muzicii naționale contemporane, ce permite relevarea profilului componistic individual al S. Pîslari. Materialul tezei poate constitui un imbold pentru cercetările ulterioare dedicate atât creației compozitoarei, cât și celei semnate de alți compozitori.

**Valoarea practică a cercetării** se exprimă prin posibilitatea de a utiliza materialele date în cadrul cursurilor didactice de *Istoria muzicii naționale*, *Forme muzicale*, *Metodologia analizei muzicale*, în instituțiile de învățământ din Republica Moldova. Tezele expuse în lucrare pot prezenta interes pentru cercetători, pedagogi și interpreți.

**Implementarea rezultatelor științifice.** Rezultatele obținute în cadrul investigației au fost aprobate în cadrul a 16 publicații științifice și comunicări la 19 conferințe naționale și internaționale.

## ANNOTATION

**Cabacov Dmitrii. Chamber-instrumental work of Snejana Pîslari in the musical culture of the Republic of Moldova.** Dissertation for the Doctor of Arts degree in the speciality 653.01 – Musicology, Kishinev, 2023.

**Structure of the dissertation:** introduction, three chapters, general conclusions and recommendations, bibliography of 234 titles, 8 annexes; 148 pages of the main text, 71 pages of annexes.

**Keywords:** woodwind instruments, chamber-instrumental music, composers of the Republic of Moldova, miniature, musical thematicism, pedagogical repertoire, Pîslari Snejana, stylistics, folklore, piano.

**Area of research:** chamber-instrumental music of composers from the Republic of Moldova.

**Purpose and Objectives of the Work. Purpose:** to investigate the means of musical expressivity, compositional and dramaturgical logic and genre and stylistic features of chamber-instrumental works by S. Pîslari in the context of the composer's work of the Republic of Moldova at the turn of 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries. **Objectives:** to determine the place of chamber-instrumental works of S. Pîslari in the period of 1990–2010s in the national musical culture; to characterise the imagery, means of expression and form principles in S. Pîslari's music for piano and chamber ensembles with woodwind instruments; to determine the genre and style, distinctive features of the discussed opuses; to reveal the role of folklore sources in the development of ideological and artistic ideas and stylistics of S. Pîslari's works; to disclose the peculiarities of S. Pîslari's compositional technique in chamber-instrumental works.

**The scientific novelty** of the present work consists in presenting S. Pîslari's chamber-instrumental works in the context of contemporary compositional creativity of the Republic of Moldova. For the first time, the analytical research of a number of S. Pîslari's works have been introduced to the scientific community. **Originality** is determined by a comprehensive approach, which implies a detailed analysis of S. Pîslari's music in terms of the formation of the composer's creative personality.

**The obtained results contribute to the solution of an important scientific problem,** which consists in creating an adequate representation of that part of the composer's patrimony of the Republic of Moldova, which is formed by S. Pîslari's chamber-instrumental compositions of the turn of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries, which is the basis for a reasoned comprehension of this sphere of the composer's work, its artistic value and place in the national musical culture.

**The theoretical significance of the thesis** is determined by the development of the problems of contemporary native music, which allows us to identify S. Pîslari's individual composer profile. The thesis may serve as a stimulus for further research into the work of this and other composers.

**The practical significance of the work** is determined by the possibility of using its materials in the courses of *History of National Music, Musical Forms and Methodology of Musical Analysis* in educational institutions of the Republic of Moldova. The dissertation regulations are of interest to researchers, teachers and performers.

**Implementation of scientific results.** The results of the work were approved in 16 scientific publications and in 19 speeches at national and international scientific conferences.

## СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

автореф. – автореферат

АМТИИ – Академия музыки, театра и изобразительных искусств

в., вв. – век, века

вар. – вариация

вып. – выпуск

г., гг. – год, годы

дир. – дирижер

дис. – диссертация

ДМШ – детская музыкальная школа

др. – другой

и т. д. – и так далее

им. – имени

иск. – искусствоведение

исп. – исполнение

канд. – кандидат

науч. – научный

НФ – Национальная филармония

разраб. – разработка

ред. – редакция, редактор

РМ – Республика Молдова

с. – страница

сб. ст. – сборник статей

СКММ – Союз композиторов и музыковедов Молдовы

сост. – составитель

ср. – сравнить

ст. – столетие

т., тт. – такт, такты

ЦЭ – центральный элемент (термин Ю. Холопова)

ч. – часть

autoref. – autoreferat

p. – pagină

Сокращенные обозначения интервалов соответствует общепринятым правилам элементарной теории музыки (например, б. 2 – большая секунда, м. 3 – малая терция, ч. 5 – чистая квинта и др.). Латинскими буквами в схемах формы обозначены музыкальные темы произведений ( $a$ ,  $b$ ,  $c$ ,  $d$ ), арабскими подстрочными цифрами – варьированные повторения тем ( $a_1$ ,  $a_2$ ,  $a_3$ ), арабскими надстрочными цифрами – варианты преобразования тем ( $a^1$ ,  $a^2$ ,  $a^3$ ), латинскими подстрочными буквами – темы, от которых производны данные темы ( $b_a$ ,  $d_c$ ).

## ВВЕДЕНИЕ

**Актуальность темы исследования и степень изученности проблемы.** Снежане Пысларь принадлежит видное место в современной музыкальной культуре Республики Молдова: она преподает музыкально-теоретические дисциплины в Образцовом центре художественного образования им. Шт. Няги и в Академии музыки, театра и изобразительных искусств (АМТИИ), занимается обширной творческой, научно-методической, публицистической и общественной деятельностью. Среди разнообразных достижений этой незаурядной личности главными являются результаты ее композиторской деятельности. С. Пысларь регулярно представляет на суд слушателей новые произведения, которые исполняются в концертах фестивалей и форумов, публикуются в нотных сборниках, поощряются премиями. Широкая жанровая палитра творчества С. Пысларь включает монооперу *Игра линий* и камерную оперу *Ирис* по Г. Гессе (обе на либретто И. Матвиенко), моносцену *Îngere palid* (*Бледный ангел*) на стихи М. Эминеску, симфонические опусы *Musica concertata* и *Prince of Moldavia* (*Господарь Молдовы*), произведение для струнного оркестра *Angel of the North* (*Ангел Севера*), хоровые сочинения *Glossa*, *Doina haiducului*, *Colinde* и *Anthem*, камерно-вокальный цикл *Balate provenşale vechi* (*Старопровансальские баллады*) для голоса и скрипки, отдельные романсы – *Dans* на стихи Н. Лабиша, *De-or trece anii* (*Года проходят*) на текст М. Эминеску.

Особое место в творческом багаже С. Пысларь принадлежит камерно-инструментальной области, включающей сочинения для разных составов. Не обойдены вниманием С. Пысларь возможности струнных инструментов, реализованные в *Струнном квартете*, а также в недавно сочиненном произведении для скрипки и фортепиано *Many faces of solitude* (*Многоликость одиночества*).

Значительное число произведений создано С. Пысларь для фортепиано: *Variațiuni pe tema coralului «Nicht so traurig, nicht so sehr» de J. S. Bach* (*Вариации на тему хорала «Nicht so traurig, nicht so sehr» И. С. Баха*), цикл пьес *Trei portrete muzicale: Chopin, Scriabin, Rachmaninov* (*Три музыкальных портрета: Шопен, Скрябин, Рахманинов*), композиция *Les Cantilènes* (*Кантилены*), миниатюра *Sostenuto*, сюита *Trei cântece populare moldoveneşti: Jalea miresei, Bătuta, Sub umbra unui stejar* (*Три молдавские народные песни: Плач невесты, Бэтуда, В тени дуба*). К ним примыкают пьесы дидактического репертуара *Găgăuzeasca* (*Гэгэузяска*), *M-am pornit la Chişinău* (*Отправляясь в Кишинев*), *Bătuta de la Iaşi* (*Ясская бэтуда*); сочинение для фортепиано в четыре руки *Pravo horo*

(*Право хоро*).

Большой интерес композитор проявляет к деревянным духовым инструментам. «Первой ласточкой» в этой области стала *Elegie* для сопрано-саксофона (или кларнета) и фортепиано. В дальнейшем рождается целый ряд сочинений для различных духовых: *Marsyas flute* (*Флейта Марсия*) для флейты соло, *Sainte* (*Святая*) для двух флейт, в произведении *Cine merge tot pe drum* (*Кто все время в пути*) С. Пысларь соединила флейту со скрипкой, виолончелью и вибратоном. Композиция *5 Brodsky versets* (*5 версетов Бродского*) написана для флейты, кларнета, скрипки и виолончели, *Two wings of one soul* (*Два крыла одной души*) – для кларнета и фортепиано. *Vânătoarească* (*Охотничья*) существует в двух ансамблевых версиях: для фагота (или баритон-саксофона) и фортепиано, а также для квартета саксофонов, пьеса *Incantation* (*Заклинание*) для тенор-саксофона и фортепиано (вариант для сопрано-саксофона и вибратона). Цикл *Patru piese* (*Четыре пьесы*), включающий *Sârba haiducilor* (*Гайдуцкая сырба*), *Şaer evreiesc* (*Еврейский шаер*), *Florica de pe şes* (*Полевой цветок*) и *La Nistru, la mărgioară* (*На берегу Днестра*) предназначен для хельдер-тенора и фортепиано. Пьеса *Aeolian harp* (*Эолова арфа*) сочинена для вибратона и сопрано-саксофона.

Из сказанного следует, что наиболее показательной для композиторского творчества С. Пысларь в камерно-инструментальной области оказывается музыка для фортепиано и с участием деревянных духовых инструментов. Она демонстрирует основные направления ее исканий, отображает художественные приоритеты, показательные с точки зрения стилевой характеристики творчества. Особенности тематического материала и принципов работы с ним, специфика музыкального языка и формообразования, свойственные камерно-инструментальным произведениям для фортепиано и с участием деревянных духовых, отражают авторскую индивидуальность композитора. Поиски в данных сферах органично вписываются в общую панораму творчества отечественных авторов.

Стимулом обращения к теме настоящей диссертации стало не только осознание значительности творческих опытов С. Пысларь, но и понимание недостаточной изученности камерно-инструментального творчества композитора. К настоящему времени о С. Пысларь написано несколько статей. Одна из них – *Compozitoarea Snejana Pîslari: profil de creație* (*Композитор Снежана Пысларь: творческий портрет*) – принадлежит музыковеду Т. Березовиковой [174]. Опубликованная в научном журнале АМТИИ в 2015 г., она содержит сведения о творческом пути композитора и о наиболее значительных ее сочинениях. Работа А. Гусаровой посвящена флейтовым произведениям

С. Пысларь [33], в статьях Т. Коадэ анализируются романсы этого автора [61; 62]. В публикации Е. Самбриш – *Будьте свободны от системы: композитор Снежана Пысларь о творчестве, времени и виртуальности* [126], решенной в жанре интервью, говорится о личности и творчестве С. Пысларь. В трех других статьях Е. Самбриш раскрываются особенности тембровой драматургии и характеризуется оркестровый стиль *Musica concertata* [127–129]. Сборник документов международной конференции, прошедшей в АМТИИ 11–12 декабря 2014 г. и раскрывающей проблематику научного освоения современного фольклора и постфольклора, содержит материал самой С. Пысларь. Она пишет о роли фольклорной цитаты в своих сочинениях начала XXI в., созданных в неофольклорной стилистике: приводит в качестве примера композиции *Serbările Moldovei*, *Doina haiducului*, *Cine merge tot pe drum*, *Bătuta* и *Trei cântece populare moldovenești*. Расширенный вариант этой же статьи опубликован в сборнике *Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире* [114].

Информация о творчестве С. Пысларь имеется в справочнике И. Чобану-Сухомлин, содержащем сведения о сочинениях отечественных композиторов двух последних десятилетий XX в. [186], а также в обобщающей монографии Е. Мироненко, дающей представление о стилевых и жанровых параметрах, композиторских техниках и методах претворения фольклора в национальной музыке последнего времени [102].

Все вышеназванные работы формируют некоторое представление о творческой деятельности С. Пысларь, репрезентируют определенную часть ее композиторского «портфеля». Тем не менее, специального исследования, посвященного комплексному рассмотрению камерно-инструментального творчества этого композитора, определению его роли в национальной музыке до настоящего времени не существует. Не изучены особенности тематизма и формообразования, не сформулированы свойственные творчеству С. Пысларь жанровые и стилевые предпочтения, не выявлена специфика музыкального языка.

Следовательно, **актуальность** изучения камерно-инструментальных произведений С. Пысларь диктуется несомненной их оригинальностью и убедительностью, высоким профессионализмом и глубиной идейно-образного строя, а также отсутствием научного осмысления проблем, которые возникают на пути музыковедческого анализа этой музыки.

**Цель работы** – исследовать средства музыкальной выразительности, композиционно-драматургическую логику и жанрово-стилистические особенности камерно-инструментальных сочинений С. Пысларь в контексте композиторского творчества Республики Молдова рубежа XX–XXI вв.

### **Задачи исследования:**

- определить место камерно-инструментального творчества С. Пысларь периода 1990–2010-х гг. в отечественной музыкальной культуре;
- охарактеризовать образный строй, средства выразительности и принципы формообразования в музыке С. Пысларь для фортепиано и камерных составов с участием деревянных духовых инструментов;
- детерминировать жанровую и стилевую специфику указанных камерно-инструментальных опусов;
- выявить роль фольклорных источников в возникновении идейно-художественных замыслов и стилистике сочинений С. Пысларь;
- раскрыть особенности композиторской техники С. Пысларь в камерно-инструментальных произведениях.

**Объектом исследования** являются фортепианные пьесы и циклы пьес, а также камерные опусы С. Пысларь с участием деревянных духовых инструментов. Хронологические рамки работы обозначены четвертью столетия на рубеже XX и XXI веков. Нижний временной рубеж обусловлен тем, что в 1991 г. появились произведения автора, оцениваемые ею как завершенные и самостоятельные. Верхняя граница рассматриваемого периода определена в соответствии с необходимостью некоторой исторической дистанции, необходимой для взвешенной оценки созданных произведений.

**Научная новизна** настоящей работы состоит в рассмотрении камерно-инструментальных сочинений С. Пысларь в контексте современного композиторского творчества Республики Молдова. Впервые введены в научный оборот аналитические представления ряда произведений С. Пысларь. **Оригинальность** определяется комплексным подходом, предполагающим детальный анализ музыки С. Пысларь в аспекте формирования творческой личности композитора.

**Полученные результаты вносят вклад в решение важной научной проблемы,** состоящей в создании адекватного представления о той части композиторского достояния Республики Молдова, которую образуют камерно-инструментальные сочинения С. Пысларь рубежа XX–XXI вв., что является основанием для аргументированного осмысления данной сферы творчества композитора, ее художественной ценности и места в отечественной музыкальной культуре.

**Методология исследования.** На этапе эмпирического освоения материала неоценимую услугу оказало общение с самой С. Пысларь, представившей необходимую

информацию и скорректировавшей ряд наблюдений и выводов. Ценные сведения были получены в результате личных бесед с фольклористами С. Бадражан и Н. Слабарем. В процессе теоретического осмысления композиторского творчества С. Пысларь использовался комплекс общенаучных и специальных методов. Общенаучные методы (анализ, синтез, индукция, дедукция, компаративный метод и др.) дали возможность представить сферу камерно-инструментального творчества С. Пысларь как совокупность различных по жанру, стилю и идейному содержанию сочинений. Общегуманитарный метод интертекстуального анализа позволил сделать вывод о степени оригинальности каждого из опусов. Среди специальных методов музыковедения особое место принадлежит комплексному (целостному) анализу, предполагающему раскрытие содержания произведения через рассмотрение его формы. В анализе фольклорных источников, стимулировавших рождение многих камерно-инструментальных сочинений С. Пысларь, применялся структурный этномузыковедческий анализ. Характеристика фортепианных пьес педагогического репертуара осуществлялась с использованием идей из области методики преподавания инструмента.

**Методологической базой** настоящей работы послужили музыковедческие труды нескольких направлений:

– статьи Т. Березовиковой, А. Гусаровой, Е. Самбриш и др. о личности С. Пысларь и некоторых ее произведениях [174; 33; 126–129 и др.];

– исследования об эволюции жанров камерно-инструментальной и фортепианной музыки в Республике Молдова (работы И. Милютиной, Е. Мироненко, Л. Рябошапки, И. Хатиповой, других исследователей [96–99; 101; 102; 104; 105; 212; 117–122; 218; 219; 147–149; 200–206; 234 и др.]);

– публикации по проблеме «композитор и фольклор» (труды В. Аксенова, Г. Головинского, И. Земцовского, Г. Кочаровой, Е. Мироненко [2; 164; 15; 42; 74; 75; 187; 102]);

– фольклорные сборники и материалы о молдавском музыкальном фольклоре: свадебных песнях, эпических жанрах, танцевальных мелодиях (их авторы – С. Бадражан, Д. Блажину, П. Стоянов, Э. Флоря [168; 176; 134–136; 142; 143–145]);

– материалы, раскрывающие стилевые черты музыки Ф. Шопена, А. Скрябина и С. Рахманинова, повлиявшей на ранние фортепианные сочинения С. Пысларь [7; 8; 38; 77; 116; 139 и др.];

– труды по проблемам инструментального формообразования, музыкальной интонации, жанра и стиля (исследования Е. Назайкинского, В. Холоповой и др. [108; 150; 151]).

**Теоретическая значимость** диссертации определяется разработкой проблематики современной отечественной музыки, позволяющей выявить индивидуальный композиторский профиль С. Пысларь. Диссертация может служить стимулом для дальнейших исследований творчества этого и других композиторов.

**Практическая значимость работы** выражается в возможности использования ее материалов в курсах *История национальной музыки, Музыкальные формы, Методология музыкального анализа* в учебных заведениях Республики Молдова. Положения диссертации могут представлять интерес для исследователей, педагогов и исполнителей.

**Апробация работы.** Диссертация обсуждалась в рамках заседаний комиссии школы доктората АМТИИ и рекомендована к защите. Материалы исследования нашли отражение в выступлениях автора на 13 научных конференциях, симпозиумах, семинарах, круглых столах, проводимых в АМТИИ: *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creația componistică) în contemporaneitate* (26–27.09.2017, 25.09.2018, 24.09.2019), *Învățământul artistic – dimensiuni culturale* (20.04.18, 19.04.2019, 15.05.2020; 07.04.2023), *Patrimoniul muzical în contemporaneitate (folclor și creația componistică): Centenar Gheb Ciacovschi-Mereșanu* (17.05.2019), *Probleme metodico-didactice în învățământul artistic superior* (19.11.2021), *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare* (10.12.2021), *Probleme actuale ale salvărdării patrimoniului muzical al Republicii Moldova* (29.12.2021), *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova* (22–23.02.2022), *Arta și cultura: cercetare, valorificare, promovare* (09.12.2022).

Автор диссертации принял участие в международных конференциях, организованных в научных центрах городов Российской Федерации: *Современные тенденции и инновации в области гуманитарных и социальных наук* (г. Йошкар-Ола, 26.02.2018), *Музыкальное искусство и наука в современном мире: теория, история, педагогика* (г. Астрахань, 15–16.11.2018), *Музыка в пространстве медиакультуры* (г. Краснодар, 14.06.2019), *Музыказнание: история и современность глазами молодых ученых* (г. Новосибирск, 16–17.10.2019), *Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания* (г. Саратов, 03–05.12.2019), *Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика* (г. Санкт-Петербург, 05–06.03.2020).

**Публикации по теме диссертации.** Автором опубликовано 16 статей в специализированных научных изданиях, 7 из них – в рекомендованных Национальным агентством по обеспечению качества в образовании и исследовании, а также 8 тезисных изложений докладов на научных конференциях.

На пути достижения цели и решения поставленных задач определилась **структура работы**. Она включает введение, три главы, общие выводы и рекомендации, библиографию, приложения. Во введении формулируются актуальность темы исследования, цели и задачи диссертации, объект исследования, научная новизна и оригинальность, теоретическая и практическая значимость, содержится информация об апробации работы.

Первая глава состоит из четырех разделов: в 1.1. раскрываются основные достижения в области научного освоения камерно-инструментального искусства Республики Молдова; в 1.2. характеризуются музыковедческие труды об отечественном пианистическом искусстве как база для исследования сочинений С. Пысларь для фортепиано; раздел 1.3. представляет теоретические аспекты изучения связи композиторского творчества с фольклором в отечественном музыкознании; раздел 1.4. содержит выводы по главе 1.

Материалом второй главы являются фортепианные пьесы и циклы миниатюр С. Пысларь: в 2.1. характеризуется фортепианное творчество композиторов Республики Молдова рубежа XX–XXI веков; в 2.2. рассмотрены романтические черты музыкального языка и формы в сочинениях С. Пысларь для фортепиано конца XX в.; в 2.3. раскрывается фольклорная специфика фортепианных произведений С. Пысларь начала XXI в.; в разделе 2.4. изложены выводы по главе 2.

В третьей главе представлены камерно-инструментальные опусы С. Пысларь с участием деревянных духовых инструментов. В разделе 3.1. характеризуется сольная и ансамблевая (малые составы) музыка с участием деревянных духовых инструментов в творчестве композиторов Республики Молдова 1990–2010-х гг. В разделе 3.2. раскрыты особенности музыкального языка и формы в произведениях С. Пысларь с участием флейты. Черты композиции, драматургии и стилевые особенности в сочинениях С. Пысларь с участием саксофона выявлены в разделе 3.3. Раздел 3.4. заключает в себе выводы по главе 3.

Общие выводы и рекомендации суммируют основные положения работы, определяют перспективы дальнейших исследований. Библиографический список включает 234 наименования. К основным разделам диссертации примыкают приложения,

детализирующие положения диссертации. Приложение 1 иллюстрирует аналитические материалы диссертации нотными примерами. В Приложении 2 содержатся таблицы, поясняющие структурные и интонационно-тематические особенности рассмотренных произведений. В Приложении 3 приведены биографические сведения о С. Пысларь. Приложение 4 содержит список композиторских сочинений С. Пысларь 1991–2023 гг. В Приложении 5 представлены изданные музыкальные произведения С. Пысларь. В Приложении 6 собраны сведения об исполнении опусов С. Пысларь, опубликованных в сети Интернет. Приложение 7 дает представление о ее научно-методической, публицистической и литературной деятельности. В Приложении 8 приведены выполненные С. Пысларь расшифровки народных мелодий из фондов кабинета фольклора АМТИИ.

# **1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫХ ПРОИЗВЕДЕНИЙ С. ПЫСЛАРЬ В МУЗЫКАЛЬНОЙ КУЛЬТУРЕ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

Изучение камерно-инструментальных произведений С. Пысларь в музыкальной культуре Республики Молдова предполагает опору на музыковедческую литературу нескольких направлений. Первое связано с изучением камерно-инструментального композиторского творчества Республики Молдова, включающего соответствующие опусы интересующего нас автора; центр второго фокусируется на исследовании фортепианного искусства республики, составную часть которого образуют произведения для рояля С. Пысларь; третьим является та область научных изысканий, в которой акцентируется связь композиторского и фольклорного элементов.

## **1.1. Основные достижения в области научного освоения камерно-инструментального искусства Республики Молдова**

Интенсивное развитие камерно-инструментальной музыки на протяжении всего прошедшего и наступившего столетий породило все возрастающий интерес к ее исследованию в диссертациях, статьях, монографиях, книгах и брошюрах. Впервые вопросы камерно-инструментальной музыки в Республике Молдова попали в исследовательский объектив И. Милютиной, которая рассмотрела ее с позиции национального стиля. В многочисленных статьях этого музыковеда акцентировано внимание на претворении фольклора в сонатах, миниатюрах и крупных одночастных опусах композиторов Советской Молдавии, на тенденциях развития камерного ансамбля в отечественной музыке 1960–1970-х гг., на роли камерной инструментальной музыки в современном социокультурном контексте и т. д. [96–99].

Музыковед отметила, что именно в национальной камерной музыке происходит закрепление бытующих интонаций или, иными словами, формируется «интонационный фонд эпохи». С этой точки зрения очень важно соединение традиций профессионального народного (лэутарского) и академического искусства [96]. Исследователь пришла также к выводу, что «особое внимание привлекает перестройка эстетической позиции у некоторых авторов и динамичность творческих поисков, резонирующих с явлениями мировой музыки, особенно слияние неофольклорных установок с авангардными устремлениями» [96, с. 9–10].

Сведения о камерно-инструментальном творчестве композиторов Республики Молдова содержатся в соответствующем разделе коллективного труда *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [163]: П. Ротару представила пьесы и циклы миниатюр для разных инструментов, ансамблевые сонаты, трио, струнные квартеты и другие камерные опусы отечественных авторов периода 1940–2000 гг.

В методико-дидактическом ключе изучением камерно-инструментальной музыки в Республике Молдова занимались Н. Козлова и С. Циркунова; результаты их совместного труда представлены в методической разработке *Вопросы теории, истории и методики преподавания камерного ансамбля* [63], в которой рассмотрены жанры камерной музыки, их специфические особенности, вопросы организации камерного ансамбля, проблемы формирования репертуара, раскрыты принципы репетиционной работы в классе камерного ансамбля.

Продолжение исследовательского труда Н. Козловой и С. Циркуновой нашло отражение в публикации ряда статей в научном журнале АМТТИИ. В работе *Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова)* [66] содержится исполнительский анализ произведений А. Стырчи, С. Лобеля, Д. Гагауза. Авторы отмечают, что «камерные произведения композиторов Республики Молдова становятся важным фактором оптимизации педагогического процесса» [66, с. 137]. Основные этапы эволюции дисциплины *Камерный ансамбль* в учебном процессе АМТТИИ рассмотрены в публикации *Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова* [64]. В связи с этим называются видные отечественные педагоги О. Дайн, А. Дайлис, Р. Гройсзун, О. Силкина, В. Ротару, Б. Дубоссарский и др. В трех других статьях названных авторов анализируются произведения композиторов Республики Молдова с точки зрения особенностей композиции, драматургии и исполнительской интерпретации: *Трио* для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского [68], *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза [67], *Трио А-дур* для фортепиано, скрипки и виолончели К. Романова [153].

Указанные публикации явились основанием для появления обобщающего учебного пособия *Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания* [65]. В нем авторы выделили основные этапы развития камерно-ансамблевой музыки Республики Молдова с 1940 г. до начала XXI в., определили характерные жанрово-стилевые тенденции, рассмотрели аспекты камерно-ансамблевого исполнительства и педагогики в республике, проанализировали камерно-ансамблевые

произведения А. Стырчи, С. Лобеля, Г. Няги, К. Романова, Б. Дубоссарского, Д. Гагауза, которые используются в учебном и концертном репертуаре.

Научные положения, содержащиеся в охарактеризованных выше работах, были развиты в последующих трудах отечественных авторов. Наиболее фундаментальное исследование в этом направлении создано Е. Мироненко, которая в 2014 г. опубликовала большую монографию *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)* [102], а в 2016 г. на ее основе защитила диссертацию на соискание ученой степени хабилитированного доктора искусствоведения и культурологии. Главным объектом книги Е. Мироненко является постсоветское композиторское творчество в Республике Молдова, рассмотренное в соответствии с трансформацией социокультурной парадигмы. Четвертая глава работы посвящена камерно-инструментальной музыке, где в первом разделе дан общий обзор развития камерно-инструментальных жанров в Молдове, а в последующих предложены аналитические разборы наиболее ярких произведений рассматриваемого периода для различных составов.

Специальными очерками в книге молдавского исследователя представлены камерные сочинения Ю. Гогу, Г. Чобану и В. Беляева. Опус Ю. Гогу *Respiration of flowers* для ансамбля деревянных духовых инструментов (флейта, гобой, кларнет и фагот), показан в ракурсе освоения композитором поставангардной лексики. В русле постмодернистской поэтики охарактеризован *Звуковой этюд № 4* для флейты, гобоя, кларнета, фагота, скрипки, виолончели, фортепиано и голоса Г. Чобану. Сочинение В. Беляева *In memoriam* для инструментального септета (флейта, кларнет, фагот, ударные, скрипка, виолончель и фортепиано) рассмотрено в контексте мемориальных жанров, с выявлением стилевых и жанровых особенностей. Музыковед говорит о сочетании «поставангардной техники письма (приемы ограниченной алеаторики, сонористики, сложные ладовые, ритмические и полифонические комплексы) с традиционными лексемами траурного марша» [105, с. 86], что позволяет отнести композицию *In memoriam* В. Беляева к смешанному стилю<sup>1</sup>.

Помимо названных капитальных работ о молдавской камерно-инструментальной музыке в последние годы (с 2005 по 2020) появились исследования об отдельных ее жанровых сферах, вышли из печати сборники статей и монографии, был защищен ряд диссертаций в Академии наук Республики Молдова и в АМТИИ.

---

<sup>1</sup> Об этом произведении Е. Мироненко опубликовала также отдельную статью «*In memoriam*» Владимира Беляева: стилевые и жанровые особенности [105].

В 2005 г. П. Ротару в диссертации на тему *Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova* исследовала ряд сочинений отечественных композиторов для духовых инструментов, написанных во второй половине XX века, провела семантический и структурный анализ сочинений малых форм и циклических опусов [223]. Диссертационное исследование О. Влайку *Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века)*, защищенное в 2008 г., посвящено анализу произведений для скрипки и фортепиано, а также проблемам скрипичной педагогики и исполнительства [232]. По материалам диссертации О. Влайку опубликовала ряд статей и две монографии (вторая в соавторстве с Э. Влайку) [12; 13], в которых полно отразила проблематику защищенного исследования.

В диссертации *Arta clarinetului în actul interpretativ al lui Eugen Verbețchi* (2015) В. Тихоняк охарактеризовал вклад Е. Вербецкого в развитие кларнетового исполнительского искусства во второй половине XX в., выявил влияние его деятельности на композиторское творчество в Республике Молдова, в связи с чем отметил расширение отечественного концертного репертуара (сольного и ансамблевого) [230, с. 5]. В работе проанализированы следующие камерные сочинения отечественных композиторов: пьесы для кларнета и фортепиано В. Ротару, соната для кларнета и фортепиано № 2 С. Лобеля, *Istorie amuzante (șase crochiuri)* для струнного квартета и кларнета З. Ткач. По материалам диссертации В. Тихоняк опубликовал несколько статей, в которых он с позиции исполнителя рассматривает сочинения З. Ткач и С. Лобеля.

Диссертация В. Барбас (2018) раскрывает проблему межкультурного диалога в рамках международного фестиваля *Zilele muzicii noi*, на котором было исполнено огромное количество камерно-инструментальных произведений современных отечественных и зарубежных композиторов [169]; впоследствии В. Барбас опубликовала книгу *Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova: Iradierii ale Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi” (1991–2016)* [170]. Особый интерес для нас представляют разделы, связанные с камерно-инструментальным искусством. Так, во второй главе речь идет об ансамбле современной музыки *Ars Poetica*, для которого отечественные авторы сочинили ряд произведений. В четвертой главе анализируются сочинения Ю. Гогу *Respiration of flowers*<sup>2</sup> и Л. Гондю *Bicordie* для инструментального ансамбля.

---

<sup>2</sup> Отдельно сочинение Ю. Гогу *Respiration of flowers* было рассмотрено В. Барбас в статье *Valorificarea tendințelor (post)avangardiste în respirația florilor de Iulian Gogu* [171], где автор отмечает, что произведение является примером модернизации камерного творчества в Республике Молдова (авангардные и тембровые эксперименты, новые эстетические концепции и др.).

А. Гусарова в 2019 г. защитила диссертацию на тему *Флейта в камерно-инструментальной музыке композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков* [34], в которой констатировала, что «в современной камерно-инструментальной музыке активное развитие получили опусы для разнотембровых ансамблей, ориентированных на инициативу отдельного исполнителя-виртуоза» [34, с. 3]. В одной из глав исследования автор обратила внимание на разнообразие стилевой палитры в сочинениях для флейты и фортепиано, назвав в связи с этим произведения В. Ротару, В. Биткина, Д. Федова и О. Негруцы. Последний раздел диссертации посвящен монотембровым и многотембровым ансамблям с участием флейты (опусы Г. Няги, Д. Киценко, О. Палымского, В. Ротару, С. Бузилэ, В. Беляева, Г. Чобану, М. Стырчи, С. Пысларь, Ю. Гогу и др.).

На основе диссертации А. Гусарова опубликовала ряд статей: в работе *Capriciu pentru flaut și pian de Vladimir Bitkin, ca primul exemplu al avangardismului muzical în muzica profesionistă din Republica Moldova* [199] анализируется авангардное сочинение В. Биткина, рассмотренное с позиции использования современных техник композиции: сонорики, ограниченной алеаторики, использования четвертитоновых интервалов и др. В статье *Начало творческого пути Владимира Ротару (на примере первой пьесы для флейты и фортепиано «Andante cantabile»)* [29] представлено дебютное композиторское произведение В. Ротару (1959), в котором синтезированы классические и романтические тенденции и опора на фольклор. В другом аналитическом очерке («*Сельские картинки*» для флейты и фортепиано Владимира Ротару: драматургические и исполнительские особенности) [31] содержится анализ сочинения зрелого периода (1974), которое представляет «оригинальный симбиоз характерной для композитора фольклорной образности и комплекса задач, способствующих становлению и совершенствованию исполнительского мастерства солистов флейтистов» [31, с. 152].

В статье «*Adio*» для квартета деревянных духовых инструментов Владимира Беляева, как пример поставангардной композиции [35] А. Гусарова делает акцент на исполнительском ракурсе анализа, выявляет разнообразие украшений, сложные ритмические структуры, синкопирование и переменный размер. В публикации «*Ночной сад*» Ю. Гогу в контексте композиторской техники поставангарда [30] автор замечает, что квартет для флейты, кларнета, виолончели и вибратона *Grădină nocturnă* (Ночной сад), по прочтению одноименного стихотворения Н. Заболоцкого, «отличается индивидуальной композиторской концепцией, новаторством музыкального языка, активным освоением достижений музыкального авангарда второй половины XX века, <...>

на первый план выходят сонористические приемы письма, сонорное мышление доминирует над другим использованным элементом композиторской техники – алеаторикой» [30, с. 88].

В диссертации Н. Кичук *Muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga între tradiție și inovație* [182], защищенной в 2019 г., прослеживается эволюция композиторского стиля Г. Няги в области камерно-инструментальной музыки с позиции диалектического синтеза понятий традиции и новаторства. Работа над диссертацией обусловила появление ряда статей, посвященных изучению камерно-инструментального творчества Г. Няги. В трех публикациях исследуются сонаты для скрипки и фортепиано, другие статьи Н. Кичук представляют произведения для струнного квартета [179; 180; 184] и трио [183]. Полифонические приемы, используемые композитором в камерно-инструментальной музыке, освещены Н. Кичук в статье *Ipostaze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga* [181].

Различным аспектам изучения отечественной камерно-инструментальной музыки посвящено большое число работ, опубликованных в научном журнале АМТИИ. В них рассмотрены многочисленные произведения для скрипки, виолончели, фагота, флейты, кларнета, трубы и валторны в дуэте с фортепиано, для струнного квартета, фортепианного трио, а также для нетрадиционных составов. В большинстве из них рассматриваются произведения для скрипки и фортепиано<sup>3</sup>.

Изучению жанра фортепианного трио в национальной музыке посвящено несколько публикаций И. Плешкан, Н. Костиковой и Н. Джалиловой. В статье *Фортепианное трио М. Фишмана как звуковой документ эпохи* [110] И. Плешкан отмечает «преломление в Трио М. Фишмана классических и романтических тенденций, помноженных на претворение особенностей национального фольклора (в первую очередь, еврейского)» [110, с. 74]. Композиционные особенности крупного одночастного *Трио № 2* для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги рассмотрела Н. Костикова [69]. Она указала, что «присутствие полифонических приемов во всех композиционных разделах произведения способствует интонационной и стилистической цельности опуса, что, впрочем, также характерно для камерно-инструментального творчества композитора» [69, с. 57]. В другой статье Н. Костиковой – *Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX–XXI веков* [70] выполнен краткий анализ трех сочинений: трио *Оглан* Д. Гагауза, триптих *INO II*

---

<sup>3</sup> Поскольку данный исполнительский состав С. Пысларь в своем творчестве рубежа XX–XXI вв. не использовала, в настоящей диссертации они не анализируются.

В. Ротару и фортепианное трио О. Негруцы. Исследователь приходит к выводу, что «фортепианные трио молдавских композиторов, созданные на рубеже XX–XXI веков, демонстрируют разные подходы к использованию фольклорного материала. В рамках жанровой модели классического фортепианного трио Д. Гагауз ассимилирует элементы гагаузского и молдавского фольклора <...> В *Фортепианном трио* В. Ротару наблюдается органический синтез молдавской и болгарской идиоматики, проявляющейся, прежде всего, на уровне метроритма <...>. Фольклорное влияние в *Фортепианном трио* О. Негруцы особенно сильно в лирических темах. Композитора привлекают ладовые, мелодические и ритмические особенности жанров городского молдавского фольклора конца XIX – начала XX века (*романс, cântecul liric propriu-zis*), а также жанровые приметы молдавского танцевального фольклора (*hora fetelor*)» [70, с. 71–72]. Н. Джалилова анализирует *Стилевые и исполнительские особенности Трио INO-3 для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару* [37], которое «сочетает в себе неофольклорные черты стиля композитора с классическими традициями, типичными для трио русских и западноевропейских композиторов, представляя собой трехчастный цикл» [37, с. 80].

Ценность для настоящего диссертационного исследования представляют публикации, в которых рассмотрены опусы отечественных композиторов для различных нетрадиционных составов. В статье В. Мельник и К. Параскив *Trio pentru vioară, contrabas și pian de Ghenadie Ciobanu: proiecție muzicală a unor imagini biblice* [209] говорится о наполненном глубоким смыслом произведении, которое написано под впечатлением путешествия Г. Чобану в Иерусалим. Музыковеды отмечают специфические особенности, определяющие неповторимость творчества Г. Чобану: опора на философско-культурный синтез предшествующих исторических периодов, особый подход к музыкальной культуре разных народов (индийского, китайского, румынского и др.), интеграция в палитру образов современной действительности.

О сочинении *Folk*, написанном С. Рошкой в 2012 г. по просьбе этномузыковеда, исполнителя и профессора Университета штата Вайоминг Р. Гарнетта для ансамбля *Colcannon*, композитор пишет в публикации *Sinteză asupra piesei Folk pentru nai, flaut, clarinet, percuție și pian de Sergiu Roșca* [222]. Он предлагает прекратить поиск новых идей и вернуться к истокам – народной музыке. Музыкальный язык композиции содержит аллюзии на различные народные ритмо-интонации и жанры *Brâu, Horă-Bătută, Horă Lăutărească, Horă de Banat, Doină, Hora mare* и др.

С. Бадражан и М. Ланга, авторы статьи *Tratarea compozițională a Studiului sonor Nr. 5 “Semne reflectate pe cer” de Ghenadie Ciobanu* [167], анализируя сочинение Г. Чобану

для скрипки, альты, виолончели, флейты, кларнета, тромбона и ударных, говорят о новом толковании жанра этюда, в котором специфически трактуется идея единения человека, природы и вселенной.

Особый интерес для нас представляют материалы о камерных сочинениях, в исполнительском составе которых участвуют деревянные духовые инструменты, так как именно они активно используются в творчестве С. Пысларь. В совместной статье В. Мельник и Н. Пынзару *Procedee și tehnici polifonice în Sonata pentru flaut și pian de Serafim Buzilă* [210] рассматриваются полифонические приемы, которые применяются в сонатном цикле на фольклорном материале. Публикация М. Сербиновой и В. Мельник *Viziuni analitico-interpretative asupra Sonatei pentru flaut și pian de Vladimir Ciolac* [211] посвящена анализу одночастной сонаты для флейты и фортепиано В. Чолака, в которой, по мнению авторов, классицистско-романтические традиции сочетаются с чертами, характерными для музыкального мышления второй половины XX века [211, с. 51]. В работе М. Сербиновой, *Sonata pentru flaut și pian de Anfisa Fiodorova: particularități stilistice și structurale* [224], характеризуется стиль и форма сонатного опуса А. Федоровой, определяющими чертами которого являются экспрессионизм, атональное письмо с элементами серийной техники [224, с. 109].

Произведения для кларнета и фортепиано: *Импровизация, Фантазия на тему Паганини, Элегия* О. Негруцы рассмотрены Н. Кичук совместно с С. Мушатом в работе *Creațiile pentru clarinet și acompaniament în repertoriul componistic al maestrului Oleg Negruța* [215], где дана обзорная информация о композиторском стиле автора, сочетающем фольклорные и джазовые элементы с традициями академической музыки. В статье *Capriciul Nr. 24 de Niccoló Paganini în viziunea componistică a lui Oleg Negruța* С. Мушат анализирует *Фантазию на тему Паганини для фортепиано и кларнета* О. Негруцы [214], в которой «смешаны» элементы неоклассицизма и джаза. Автор отмечает, что композитор, соединив жанровые черты фантазии, каприччио и темы с вариациями, создал оригинальное сочинение, форма и содержание которого продиктованы воображением композитора.

Опубликованные работы В. Тарана посвящены музыковедческому и исполнительскому анализу сочинений для фагота и фортепиано композиторов Республики Молдова: *Sonata-dialog pentru fagot și pian de V. Rotaru* [228], *Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac* [229], *Elemente morfologice și stilistice în ciclul „Patru piese” pentru fagot și pian de Oleg Negruța* [227], статья же, написанная в соавторстве с В. Андриешем

*Reinterpretarea formelor tradiționale în Sonata pentru fagot și pian de Vitalie Verhola* [226], раскрывает особенности композиции *Сонаты* для фагота и фортепиано В. Верхолы.

В работе С. Кырсти и В. Мельник *Capriccio pentru trompetă și pian de Boris Dubosarschi – o mostră de neofolclorism în creația componistică autohtonă* [178] говорится о хорошо сбалансированном диалоге трубы и фортепиано в анализируемом опусе Б. Дубоссарского, а также о чертах неофольклоризма, характерных как для его сочинений, так и для произведений многих других молдавских композиторов 1980-х гг. Одночастное *Capriccio*, созданное на тематическом материале фольклорного типа, отличается использованием расширенного амбитуса солирующего инструмента, многообразием полиритмии.

Миниатюры для валторны и фортепиано О. Негруцы (*Поэма, Ноктюрн и Вокализ*) находятся в центре статьи Д. Мунтяну *Particularități arhitectonice și interpretative în miniaturile pentru corn și pian semnate de O. Negruța* [213]. В публикации И. Савиной (Гузенко) *Камерно-ансамблевые произведения композиторов Республики Молдова в концертном репертуаре ведущих педагогов-пианистов кафедры фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств* [123] описывается концертная деятельность ведущих преподавателей, исполнивших сочинения В. Беляева, Л. Гурова, Б. Дубоссарского, В. Загорского, С. Лобеля, С. Лунгула, О. Негруцы, Г. и Ш. Няги, В. Ротару, А. и М. Стырчи, З. Ткач, Д. Федова, Г. Чобану и др. Наконец, работа И. Плешкан *Большой камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано в композиторском творчестве Республики Молдова: постановка проблемы* [109] посвящена вопросам систематизации произведений данного жанра в отечественной музыке, рассмотрению стилевых аспектов, структуры ансамбля и др.

Изучив большое число музыковедческих исследований по проблематике камерной музыки, можно сделать вывод, что в них формулируется и решается широкий спектр проблем. С одной стороны, отмечается несомненная яркость, неординарность результатов художественной деятельности композиторов, доказывающаяся оригинальностью и убедительностью авторских концепций. С другой стороны, представляется круг нерешенных вопросов. Несколько крупных работ (И. Милютиной, Е. Мироненко, Н. Козловой и С. Циркуновой) имеют обобщающий характер, основную же часть составляют статьи, в которых представлены анализы отдельных произведений. Тем не менее, и те, и другие служат методологическим фундаментом, позволяющим увидеть панораму, в которую включены камерно-инструментальные сочинения С. Пысларь.

## 1.2. Музыкаведческие труды об отечественном пианистическом искусстве как база для исследования сочинений С. Пысларь для фортепиано

Отечественное фортепианное искусство, прошедшее значительный эволюционный путь, становилось предметом исследования в музыкаведческих работах разных жанров – в диссертациях, статьях, монографических очерках, публикациях в периодической печати. Наиболее существенные научные достижения связаны с написанием диссертаций, а также изданием монографий и статей по их материалам. К настоящему времени в этом направлении имеются довольно значительные результаты: на основе отечественной фортепианной музыки, исполнительского и педагогического искусства молдавских пианистов созданы диссертации А. Мирошникова, Е. Кишки, Л. Рябошапки, А. Перетятко, Е. Гупаловой, И. Хатиповой, Ю. Троян, А. Варданян, М. Мамалыги, И. Гузенко.

Первым кандидатом искусствоведения в области изучения отечественной фортепианной музыки был А. Мирошников, который рассмотрел миниатюры Шт. и Г. Няги, С. Лобеля, С. Лунгула, В. Загорского, сюиты С. Шапиро, А. Стырчи, Г. Няги, сонатину В. Сырхватава, сонату В. Загорского и концерты Д. Федова и В. Полякова 1950–1960-х гг. Позднее на базе диссертационного исследования он опубликовал монографию *Фортепианные произведения молдавских композиторов* [106], в предисловии к которой профессор Московской консерватории А. Николаев особо отметил миниатюры и сюиты, поскольку «в этих произведениях отчетливо выявляются национальные особенности молдавской музыки, ее ладовая структура, характерные ритмы и мелодико-интонационные обороты» [106, с. 4].

В 1990 г. Е. Кишка защитила диссертацию на тему *Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX – 40-е гг. XX ст.)* [57], где осветила вклад пианистов И. Базилевского, З. Болдырь, Ю. Гуза, В. Онофрея, К. Романова, В. Сероцинского и др. в развитие фортепианного искусства Бессарабии. Диссертационный труд Л. Рябошапки, защищенный в 1991 г., посвящен рассмотрению основных этапов развития молдавской фортепианной музыки XIX века [118]. Ценным представляется тезис автора о том, что в отечественной музыкальной культуре XIX столетия существовало «четыре главных направления: 1) молдавское народное музыкальное творчество; 2) лэутарское инструментальное и вокальное исполнительство; 3) профессиональная композиторская школа; 4) фортепианное музыкальное исполнительство, при слиянии которых сформировалась молдавская фортепианная музыка, заложившая основу дальнейшего развития фортепианного творчества в Молдавии» [118, с. 25].

После защиты диссертации Л. Рябошапка продолжила изучение фортепианного искусства Республики Молдова. В одной из статей она рассмотрела тенденции развития фортепианного искусства в Молдове 1950–1980 гг. и назвала имена заметных исполнителей того времени: Е. Ревзо, Т. Войцеховской, М. Зельцера, О. Силкиной, В. Сечкина и др. [219]. В другой публикации она осветила деятельность пианиста С. Коваленко, воспитавшего плеяду замечательных музыкантов [121]. Книга *Е. М. Ревзо: жизнь, отданная музыке*, созданная Л. Рябошапкой в сотрудничестве с М. Стырчей, посвящена 100-летию юбилею со дня рождения пианистки и содержит сведения о ее педагогической и исполнительской деятельности, о концертном репертуаре; публикуются также многочисленные воспоминания коллег, видных музыкальных деятелей, благодарных учеников [122]. В 2020 г. вышла монография Л. Рябошапки об ученике Е. Ревзо – А. Палее [117], в которой затронуты все аспекты творческой деятельности этого незаурядного пианиста: артистический путь, педагогическая деятельность, организация музыкальных фестивалей в Республике Молдова, США и Франции, упоминаются также факты исполнения произведений отечественных композиторов.

Две статьи Л. Рябошапки посвящены вопросам методики преподавания фортепиано: *Изучение фортепианных произведений молдавских композиторов в начальных классах на основе Хрестоматии для I–IV классов под редакцией Л. Рябошапки и Г. Тесеоглу* [119] и *Dezvoltarea artei pianistice* [218], где описываются первые шаги в мир музыки, демонстрируются современные методики обучения начинающих пианистов. К названным работам исследователя примыкает ее же публикация *Особенности исполнения фортепианных произведений молдавских композиторов* [120], в которой раскрываются принципы интерпретации сочинений отечественных авторов, основанные на национальных фольклорных традициях. Л. Рябошапка отмечает, что «особенности лэутарского стиля вошли в основу молдавской фортепианной музыки, где фортепиано имитирует оркестр с соответствующими тембровыми аналогиями. Отсюда и своеобразие приемов звукоизвлечения, способов построения фактуры» [120, с. 149].

А. Перетятко в диссертации о специфике инструментальной музыки Бессарабии 1920–1930-х гг. [217] специальное место отвела фортепианным миниатюрам К. Златова, Е. Коки, Шт. Няги, К. Романова, сонате Шт. Няги и концертам К. Романова.

Е. Гупалова в 2008 г. защитила диссертацию на тему *Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова*, где проанализировала наиболее значимые сборники фортепианных сочинений для детей, рассмотрела принципы

выдающегося педагога-пианиста, профессора Л. Ваверко, охарактеризовала сочинения отечественного репертуара, используемые в учебном процессе [25].

Научная работа в период подготовки диссертации, а также после ее защиты обусловила появление ряда статей Е. Гупаловой, большая группа которых содержит анализ изданных фортепианных сборников, составленных В. Говоровым, Л. Ваверко, А. Мирошниковым и др. [26], хрестоматий под редакцией З. Ткач, П. Русу, В. Биткина, Л. Цуркану и др. [23]. Отдельно исследователь оценила методическую деятельность педагога-пианистки И. Столяр [192; 193; 28].

В статье *Систематизация современного фортепианного репертуара Республики Молдова: общая панорама* [27] Е. Гупалова охарактеризовала вклад некоторых молдавских композиторов в формирование репертуара за последние 60 лет, предложила классификацию фортепианного репертуара. Наиболее известные фортепианные миниатюры Л. Гурова, А. Стырчи, С. Лунгула, С. Лобея, А. Муляра, В. Загорского проанализированы ею в статье *Авторские издания сочинений отечественных композиторов, пользующиеся приоритетом в учебной практике Республики Молдова* [19]. В двух других публикациях названного автора – *Formarea repertoriului pianistic național în Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX (anii '40-'60)* [194] и *Formarea repertoriului pianistic național în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI (anii 1970–2013)* [195] – описывается процесс эволюции современной отечественной музыки для фортепиано, развития педагогической, исполнительской и редакторской деятельности в Республике Молдова, а также анализируются произведения, которые входят в учебный и конкурсный репертуар.

Еще одна работа Е. Гупаловой (*Lucrările pentru pian în contextul creației componistice de Oleg Negruța*) [197] посвящена фортепианному творчеству О. Негруцы, в ней делается акцент на перспективе использования его произведений в педагогической и концертной практике. В публикации *Lucrările pentru pian ale compozitorilor moldoveni în practica concertistică muzicală* [196] рассматриваются некоторые аспекты творчества В. Загорского, С. Лунгу, В. Ротару, Г. Чобану и других мастеров, писавших фортепианные произведения специально для республиканских и международных конкурсов, упоминаются известные исполнители М. Шрамко, Ю. Махович, И. Хатипова, Ю. Губайдулина, С. Филиогло и др. Деятельность методического отдела, созданного в начале 70-х гг. XX в. при Министерстве культуры МССР, освещена в статье *Unele aspecte ale aplicării repertoriului pianistic național în practica pedagogică și concertistică: activitatea Cabinetului instructiv-metodic pe lângă Ministerul Culturii al R. Moldova* [198]. Особо

подчеркиваются достижения в области издания молдавских музыкальных сборников для ДМШ, колледжей, консерватории, отмечается вклад И. Столяр в расширение национального репертуара начинающих пианистов. В 2018 г. увидела свет статья *Детский альбом для фортепиано в творчестве молдавских композиторов* [20], где Е. Гупалова рассмотрела фортепианное творчество отечественных композиторов для детей. Автор констатировала, что соответствующие произведения Л. Гурова, С. Лобеля, В. Ротару, З. Ткач и др. «отличает тонкость передачи молдавского колорита, характерность образно-эмоционального строя и определенность технических задач, что позволяет им пользоваться приоритетом в учебной и исполнительской практике Республики Молдова» [20, с. 32].

В результате целенаправленной научной деятельности Е. Гупалова пришла к выводу, что произведения из названных сборников могут существенно дополнить педагогический репертуар по классу специального фортепиано от младших классов ДМШ до выпускных курсов средних и высших музыкальных учебных заведений, войти в конкурсные и концертные программы профессиональных пианистов.

В 2009 г. были защищены диссертации Р. Роман и И. Хатиновой. Р. Роман, проанализировав в исследовании *Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova* около ста фортепианных миниатюр, написанных во второй половине XX века, раскрыла особенности их музыкального языка, формы и жанра и доказала, что в рассмотренный период данный жанр занимал видное место в композиторском творчестве Республики Молдова [221]. Материалы диссертации Р. Роман использовала в статье *Ciclurile de miniaturi pentru pian în creația lui Solomon Lobel* [220], посвященной анализу циклов фортепианных миниатюр С. Лобеля.

И. Хатинова, опираясь на личный педагогический и исполнительский опыт, подробно проанализировала в диссертации фортепианные произведения композиторов Республики Молдова 1930–1990-х гг., вошедшие в учебный репертуар студентов кафедры специального фортепиано АМТИИ, а также исполняемые на концертной эстраде. Она доказала, что отечественный концертно-педагогический пианистический репертуар, включающий в себя пьесы В. Беляева, Л. Гурова, В. Загорского, С. Лобеля, В. Ротару, других композиторов, «представляет собой широкий спектр композиционно-драматургических концепций, жанрово-стилевых решений и открывает большие возможности для подбора в рамках учебного процесса сочинений, соответствующих творческой индивидуальности студента, а также решению необходимых музыкально-технических педагогических задач» [149, с. 158].

Отдельные аспекты диссертационной работы И. Хатинова отразила в статьях: в публикации *Problemele periodizării istorice a muzicii pentru pian din Republica Moldova* [206] рассмотрела вопросы исторической периодизации фортепианной музыки, оценила произведения композиторов Республики Молдова для рояля с позиции исполнительской интерпретации; работу *Piese pentru pian de Gheorghe Neaga: particularități de interpretare* [205] посвятила фортепианным произведениям Г. Няги, подчеркнув их значение для педагогического репертуара пианистов АМТИИ.

В обобщающей статье *Lucrările pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul didactic al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice* [204] И. Хатинова проанализировала кантиленные и виртуозные произведения для фортепиано, созданные Шт. Нягой, Л. Гуровым, А. Стырчей, С. Лобелем, В. Загорским, В. Ротару, Г. Нягой, З. Ткач, О. Негруцей, П. Русу, Г. Мустей, Г. Чобану, М. Стырчей и прочно вошедшие в педагогический репертуар. В публикации *Genul de preludiu în muzica pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova* [203] пианистка представила жанр прелюдии в творчестве А. и М. Стырчи, Г. Няги, К. Руснака и В. Ротару. Статью *Culegeri de piese pentru pian ale compozitorilor autohtoni redactate de I. Stolear* [202] И. Хатинова посвятила пяти сборникам фортепианных произведений З. Ткач, В. Сырохватова, О. Негруцы, В. Беляева, Е. Доги, а в публикации *Cinci preludii-tablouri pentru pian de V. Secikin: comentarii interpretative* исследовала пять прелюдий-картин для фортепиано В. Сечкина с точки зрения особенностей музыкального языка, фактуры, формы и стиля [201]. Структура, средства музыкальной выразительности, композиция и драматургия фортепианного цикла *Creionări* В. Бурли рассмотрены ею в публикации *Ciclul pentru pian "Creionări" de Vlad Burlea: comentarii interpretative* [200].

Еще одна диссертация по интересующей нас теме появилась в 2011 г. Ю. Троян на базе объемного творческого наследия В. Ротару исследовала сочинения разных жанров, в исполнительский состав которых входит рояль: собственно фортепианные произведения, камерно-инструментальные опусы (дуэты, трио и др. составы) и камерно-вокальные сочинения (романсы, вокальные циклы). В результате исследователь определила основные стилевые черты фортепианного письма В. Ротару, связанные с преломлением традиций молдавского музыкального фольклора [141]. В публикации *Концертные сочинения Владимира Ротару для фортепиано* [140] Ю. Троян выявила композиционные и жанрово-стилистические особенности наиболее значимых фортепианных произведений В. Ротару (*Каприччио С-дур*, цикл миниатюр *Ретроспективы*). В 2016 г. в соавторстве с С. Циркуновой она опубликовала работу *Десять музыкальных фантазий для фортепиано*

*Владимира Ротару – современный образец отечественного детского альбома* [154], где особое внимание уделила вопросам единства цикла. В статье констатируется, что пьесы из данного цикла имеют яркую образность, простой музыкальный язык, «тяготение к программности, изобразительности и звукоподражанию, опору на жанры, отражающие танцевальное и шаговое движение, простоту фактуры» [154, с. 66].

Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано АМГИИ в развитие музыкальной культуры Республика Молдова на диссертационном уровне определила Т. Мельник (2013). Она охарактеризовала научно-методическую, исполнительскую, преподавательскую и композиторскую деятельность А. Смеричинской, К. Файнштейн, Е. Оксинайт, Е. Ревзо, Т. Войцеховской, Н. Котелевой, О. Тарасенко, Е. Решетниченко, Ц. Розенталь, Х. Талмацкой, Е. Новиковой, О. Вельчанского, Г. Тесеоглу, Л. Рябошапки, Р. Губайдулина и других членов кафедры. Автор исследования сделала вывод, что «посредством общего фортепиано <...> происходит распространение музыкальной культуры в обществе, создаются предпосылки для появления предмета *общее фортепиано* как самостоятельной дисциплины в музыкальных учебных заведениях страны. Его специфика детерминирует формирование особого типа пианиста и педагога, в котором органично сочетаются качества преподавателя, исполнителя, просветителя, исследователя» [91, с. 22].

По материалам диссертации Т. Мельник опубликовала статьи: о талантливых педагогах-пианистах кафедры общего фортепиано Кишиневской государственной консерватории в 1950–1970 гг. [94], о педагогических и композиторских достижениях М. Фишмана [92], о фортепианном творчестве О. Тарасенко [93], о видном педагоге Л. Агабалян, работавшей в 1970-х гг. в Кишиневском государственном институте искусств, и ее фортепианном цикле *Детский уголок*, отличающемся новаторством «композиторского языка <...>, в котором ассимилированы такие ладогармонические и фактурные особенности музыки XX века, как политональность, сонорность, хроматизация музыкальной ткани» [95, с. 130].

Первое масштабное исследование, посвященное изучению особенностей фортепианных концертов композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков, принадлежит А. Варданян [10], которая рассмотрела наиболее показательные концерты для фортепиано с оркестром, созданные Д. Федовым, В. Поляковым, Б. Дубоссарским, Г. Чобану, Л. Штирбу и З. Ткач<sup>4</sup>.

---

<sup>4</sup> Поскольку жанр фортепианного концерта является принадлежностью симфонической музыки, в настоящей диссертации литература о нем подробно не рассматривается.

Предметом специального исследования в диссертации М. Мамалыги (2020) стали произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова 1980–2000-х гг.: *Brâul lui M. Amihalachioaie* В. Бурли, *Концертино* Е. Мамота, *Хора*, *Концертный вальс* и *Скерцо* О. Негруцы, *Скерцо-фантазия* М. Стырчи, *Dies Irae* В. Беляева и диптих Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chişinău*. Автор констатировала, что «наиболее яркие творческие образцы в области фортепианно-дуэтного жанра в Республике Молдова приходятся на конец XX – начало XXI вв. Это обусловлено возросшей связью композиторского творчества с исполнительским искусством отечественных пианистов, а также с интенсивным развитием самой сферы фортепианно-дуэтного исполнительства» [83, с. 23–24].

Основные положения диссертации М. Мамалыги опубликованы в монографии [84] и ряде статей: в работе *Произведения композиторов Республики Молдова для фортепианного дуэта: опыт классификации* [85] предпринята попытка систематизации отечественного репертуара для двух роялей и в четыре руки; в публикации *Особенности тематического материала и фактуры в фантазии для двух фортепиано «Брыул М. Амихалакиоае» Влада Бурли* [82] автор говорит «о монументализированной миниатюре для двух роялей, трактованной в фантазийном ключе» [82, с. 51]; в статье *Особенности музыкального языка и фактуры в «Концертном вальсе» для двух фортепиано Олега Негруцы* [81] произведение представлено с позиции синтеза национального компонента и джазовой лексики. Несколько публикаций, где раскрываются композиционно-драматургические особенности сочинений для двух фортепиано *Dies irae* В. Беляева [86] и *To Philharmonic Public of Chişinău* Г. Чобану [87; 88], написаны в соавторстве с С. Циркуновой.

В 2022 г. И. Гузенко представила диссертацию о вкладе педагогической, исполнительской и научно-методической деятельности педагогов кафедры специального фортепиано Кишиневской государственной консерватории в развитие отечественной музыкальной культуры 1944–1981 гг. [18]. Особую ценность для настоящего исследования представляют те фрагменты труда, где говорится о конкретных фактах сотрудничества педагогов-пианистов с композиторами МССР: «Их роль в судьбе фортепианных опусов молдавских авторов проявлялась многообразно: в методической помощи авторам при фактурном оформлении материала, в редактировании нотных текстов, в рекомендации их ко включению в концертно-педагогический и конкурсный репертуар, в публичных показах как на концертных площадках Молдавии, так и за ее пределами» [18, с. 25].

В процессе работы над диссертацией И. Гузенко подготовила и опубликовала монографию о педагогической и исполнительской деятельности своего наставника – известного фортепианного педагога В. Левинзона, внесшего неоценимый вклад в развитие фортепианного искусства Республики Молдова [17]. Дополнением к творческому портрету В. Левинзона, созданному в названной монографии, можно считать статью этого же автора *Произведения композиторов Республики Молдова в педагогическом репертуаре студентов класса фортепиано профессора В. Левинзона* [124].

Две другие публикации И. Гузенко (Савиной) представляют концертно-исполнительскую деятельность ведущих педагогов-пианистов, проработавших в течение последних 60 лет на кафедре фортепиано АМТИИ: А. Соковнина, Т. Войцеховской, В. Левинзона, Л. Ваверко, С. Коваленко, Р. Шейнфельд, А. Лапикуса, Ю. Маховича, И. Хатиповой, А. Варданян и др. [123; 125]. В них характеризуются камерно-ансамблевые и фортепианные сочинения отечественных композиторов, вошедшие в концертный репертуар этих музыкантов. Делается вывод, что «просветительскую деятельность коллектива кафедры в области национальной фортепианной музыки сложно переоценить» [125, с. 158].

За последнее время, помимо диссертаций и публикаций по их материалам, отечественными исследователями издано огромное количество различных аналитических очерков, посвященных фортепианной культуре Республики Молдова. Так, с 2006 по 2022 гг. в ежегоднике АМТИИ *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice* и научном журнале *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică* содержится более 60 статей, раскрывающих различные аспекты развития отечественной фортепианной культуры. Охарактеризуем наиболее значительные в соответствии с изучаемыми в них проблемами.

Вопросы сонатного жанра в молдавской фортепианной музыке нашли отражение в работах Е. Мироненко, В. Мельник, Н. Кичук, Г. Кочаровой, И. Хатиповой, И. Чобану-Сухомлин. Е. Мироненко в статье *De sonata meditor Геннадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики* характеризует сочинение с точки зрения стиля<sup>5</sup>. Эту же сонату упоминает И. Чобану-Сухомлин в статье *Сочинения для солирующих инструментов в перспективе XXI века: новые опусы Г. Чобану* [157], а также пишет о двух более поздних работах композитора: ... *Cette fois-ci à Paris. Fantasia quasi una sonata* (...*На этот раз в Париже. Фантазия-квасисоната*, 2017) и *Le rêve. Impromptu* (*Сон. Экспромт*, 2021). Автор замечает, что в одночастной *quasi*-сонате ...*Cette fois-ci à Paris*

---

<sup>5</sup> Материал вошел составной частью в крупное исследование Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)* [102].

«авторский монолог разворачивается одновременно в нескольких плоскостях, воплощая воспоминания о стилях французской музыки в современном звуковом контексте. Переплетение звуковых планов создается благодаря применению как хорошо известных гармонических, интонационно-ритмических, фактурных и др. приемов музыкального письма, так и новых выразительных средств, генерируемых новыми техниками композиции» [157, с. 45].

Работа В. Мельник и Н. Кичук *Tradiții și inovații în Sonata pentru pian de Gheorghe Neaga* [208] посвящена исследованию традиционных и новаторских черт в одночастной сонате для фортепиано Г. Няги. В аналитическом этюде Г. Кочаровой *А. Тимофеев – З. Ткач: диалог в жанре фортепианной сонаты* [71] концентрируется внимание на Сонате А. Тимофеева ор. 9 *Памяти Златы Ткач*, где раскрываются интертекстуальные связи со Второй фортепианной сонатой З. Ткач. Автор статьи полагает, что соната А. Тимофеева «декларирует высший уровень преемственности поколений, выраженный <...> в индивидуальном претворении учеником традиций, идущих от корней композиторской школы Молдовы и усвоенных им от своего педагога, с которой его связывали незабываемые годы творческого общения» [71, с. 92–93].

Сонаты для фортепиано, написанные на рубеже XX–XXI вв. А. Федоровой, В. Загорским, В. Ротару и Г. Чобану, рассмотрены в статье И. Хатиповой *Traditional and innovative approaches to the piano sonata in the creation of composers from the Republic of Moldova on the borderline of the 20<sup>th</sup>–21<sup>st</sup> centuries* [234]. Автор выделяет основные тенденции развития жанра: подчеркивает возросший интерес к современным композиторским техникам, отмечает индивидуализацию художественной концепции каждой сонаты, подводит к выводу, что отечественные композиторы обращаются к одночастной структуре и свободно трактуют сонатный жанр.

Работы А. Андронович-Русу, В. Мамалыги, М. Белых, Е. Гырбу, О. Сигановой, А. Рожновяну посвящены исследованиям в области фортепианных пьес и циклов миниатюр. В. Мамалыга в статье *Фортепианные миниатюры Владимира Беляева* анализирует композиционно-драматургические и жанрово-стилевые особенности сочинений В. Беляева, выявляет принципы их циклического единства и резюмирует, что фортепианные миниатюры этого композитора «отличаются образной яркостью, тематической рельефностью, простотой средств музыкальной выразительности, а потому – доступностью для восприятия и исполнения. Они являются важной составной частью фортепианного концертно-педагогического репертуара Республики Молдова» [80, с. 101].

Произведения молдавских авторов, написанные в полифонической фактуре,

исследуют в своих работах Т. Березовикова и М. Белых. Т. Березовикова анализирует *Партиту* для фортепиано В. Сырохватова с точки зрения синтеза барочных жанров и современного музыкального языка [175]. М. Белых обращается к той же партите в аспекте новаций 60-х гг. XX в. и отмечает, что насыщенность «сюиты разнообразными и оригинальными полифоническими приемами позволяет рассматривать это сочинение как своего рода хрестоматию, которую можно рекомендовать в учебных курсах по контрапункту и фуге» [4, с. 80]. В другой статье М. Белых представляет *13 инвенций* для фортепиано И. Маковей с позиции традиционного и нового подходов в организации полифонического цикла. Автор приходит к заключению, что И. Маковей, «сочинив цикл инвенций, отдал дань уважения своему музыкальному кумиру – И.С. Баху, расширив, в то же время, круг выразительных средств за счет фольклорных элементов и иных интертекстуальных приемов» [5, с. 60].

Е. Гырбу в статье *Ciclul pentru pian «Iluzii» de Vladimir Ciolac: aspectul compozițional* [191] предлагает анализ этого цикла миниатюр, посвященного П. Ривилису, рассматривая вопросы композиции, драматургии и др. В русле мемориальной жанровой концепции О. Сиганова проанализировала *Три пьесы для фортепиано памяти Д. Шостаковича: Прелюдия, Пассакалия и Токката* А. Люксембурга [130]. Публикация А. Андронович-Русу *Trei preludii de O. Negruța: particularități analitice și metodico-didactice în cadrul disciplinei pian auxiliar* [162] представляет анализ музыкального языка трех прелюдий О. Негруцы, образующих миницикл и вошедших в сборник *Dispoziție de primăvară*. Две другие статьи того же автора раскрывают особенности жанра багатели в творчестве отечественных композиторов: *Genul de bagatelă și realizarea lui în creația compozitorului Nicolae Ciolac* [160] и *Bagatela ca gen miniatural instrumental în viziunea compozitorului Pavel Rivilis* (в соавторстве с А. Рожновяну) [161].

Г. Тесеоглу в статье *Полифонические произведения В. Сырохватова в учебном процессе кафедры общего фортепиано* [137] анализирует дидактический потенциал *Прелюдии и фуги с-moll* ор. 13 и *Партиты*. Другая статья этого автора – *Транскрипции для фортепиано и фортепианного дуэта композиторов Республики Молдова в педагогическом репертуаре кафедры «Общее фортепиано»* [138] посвящена анализу транскрипций О. Негруцы, А. Соковнина, В. Ротару, Л. Агабалян. Исполнительский анализ содержит статья Р. Бырлибы *Impromptu-ul pentru pian de Vladimir Rotaru: analiză interpretativă* [172]; автор отмечает, что произведение представляет особый интерес для пианистов, выступающих на концертной эстраде. Публикация *Zlata Tscaci «Leagăn de mohor» – piese pentru pian (analiză muzicologică)* [173] Р. Бырлибы содержит

музыковедческий анализ названного фортепианного цикла, в котором обнаруживаются новаторские черты, связанные с использованием фольклорных элементов.

О произведении *Bach for all times* Г. Няги существуют две статьи К. Параскив (написанные в соавторстве с Х. Гажим): в первой освещаются неоклассические и полистилистические черты [190], во второй сделан акцент на композиционных и жанровых особенностях сочинения [216].

Кроме представленных аналитических очерков, опубликованных в научных журналах АМТТИИ, фортепианное искусство Республики Молдова освещено в многочисленных брошюрах, отдельных статьях и книгах, раскрывающих особенности творчества отечественных композиторов, выявляющих жанрово-стилевые тенденции национальной музыки, представляющих выдающихся исполнителей и педагогов.

Информация о фортепианном творчестве композиторов Республики Молдова сконцентрирована в соответствующем разделе упомянутого коллективного научного труда *Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate* [163]: П. Ротару в главе о камерной музыке представила фортепианные сонаты, пьесы и миниатюры. Е. Клетинич в брошюре *Соломон Лобель* [60] предлагает анализ фортепианной *Поэмы gis-moll*, *Сюиты* и трех ранних сонат этого композитора. Работа Е. Зака *Фортепианные произведения*, опубликованная в сборнике *А. Г. Стырча в статьях и воспоминаниях* [41], содержит разбор ряда фортепианных произведений А. Стырчи. О *Романтической сюите в форме вариаций*, фортепианной *Сонате* и миниатюрах А. Стырчи пишет также и Е. Клетинич в очерках о советских молдавских композиторах [59]. *Детская сюита* для фортепиано Л. Гурова рассмотрена в монографии Е. Абрамович [1]. О фортепианной *Сюите* и цикле *Пять пьес* Г. Няги пишет Е. Клетинич [58], эти же сочинения упоминаются в брошюре З. Столяра *Георгий Няга* [132], оба исследователя отмечают опору на национальные фольклорные традиции. Анализ композиторского творчества С. Лунгула посвящена брошюра Т. Деркач, в ней приводятся такие пьесы для фортепиано, как *Хора*, *Каприччио*, *Маски* [39].

В двух книгах Г. Кочаровой, посвященных изучению творческого наследия З. Ткач, содержатся сведения о фортепианных произведениях. В первой книге – *Злата Ткач* – сообщается о *Детской сюите* и *Теме с вариациями* [72]. Во второй монографии – *Злата Ткач: судьба и творчество*, музыковед называет ряд камерно-инструментальных опусов, отличающихся «по своей стилистике и образному строю, обращенному к внутреннему миру человека и отражающему его в психологическом, чисто драматическом аспекте» [73, с. 147], в числе которых значится *Фортепианная соната-экспромт*.

Труд Е. Мироненко о В. Ротару содержит анализы целого ряда фортепианных сочинений: *Импровизации в народном стиле, Прелюдии, Простой сюиты, Импровизации и Токкатины, Экспромта, Сонаты-импровизации, Пяти новеллетт на одну тему* и др. [101]. В монографии *Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu* того же автора проанализированы фортепианные произведения Г. Чобану: *Детский альбом, Сонатина, To Philharmonic Public of Chisinau* для фортепианного дуэта, два концерта для фортепиано с оркестром [212].

Различным аспектам отечественного фортепианного искусства посвящен сборник *Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства*, в который вошли статьи А. Мирошникова, Л. Рябошапки, Л. Ваверко, Е. Кишки, В. Аксенова, Л. Стратулат, С. Коваленко и др. [14]. Интересные сами по себе, они непосредственного отношения к теме настоящей диссертации не имеют, поэтому здесь не анализируются. Таким же образом можно аттестовать и ряд книг и статей, содержащих сведения о деятельности видных пианистов и педагогов Республики Молдова. Наиболее значительными являются сборники статей, документов и воспоминаний, составленные С. Пожаром (*К таинствам пианизма: уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко*) [111], Т. Березовиковой (*Людмила Ваверко и ее ученики. Статьи, документы, воспоминания*) [79], И. Хатиповой (*Михаил Васильевич Сечкин. Преданность музыке* [147], *Уроки Л. Э. Оксистой* [148]), И. Столяр (*А. Л. Соковнин*) [133] и С. Пропищан (*У рояля – Гита Страхилевич. Просветитель, музыкант, пианистка, мама...*) [113].

Подводя итог, можно отметить, что в национальном музыковедении накоплен огромный объем разнородной информации, которая позволяет увидеть фортепианное искусство Республики Молдова как сложно организованную систему, включающую композиторское творчество, исполнительство и педагогику. Произведения С. Пысларь для рояля входят в эту систему составной частью, поэтому требуют детального анализа и научного осмысления. Выявление творческого вклада С. Пысларь в развитие фортепианного искусства Республики Молдова – одна из задач настоящей диссертации.

### **1.3. Теоретические аспекты изучения связи композиторского творчества с фольклором в отечественном музыковедении**

В современном информационном мире, когда процессы глобализации несут угрозу унификации культурной идентичности, народное творчество остается важным для развития духовной жизни общества. Идея ценности традиционного искусства провозглашается на многочисленных фестивалях, научно-практических конференциях,

семинарах и симпозиумах, а проблема «композитор и фольклор» относится сегодня к числу наиболее распространенных в музыковедении бывших советских республик, в том числе и Республики Молдова.

В рассмотрении данных вопросов многие исследователи опираются на труды И. Земцовского, Г. Головинского, Г. Григорьевой, Н. Шахназаровой и др., в которых предложены методологические основания для их решения. Так, И. Земцовский считает, что фольклор и композиторская музыка представляют собой две разные, самостоятельно развивающиеся системы, при этом «...обращение к фольклору раскрепощает самый процесс творчества (1), стимулирует творческую мысль (2), обогащает арсенал выразительных средств (3), а главное – возвращает музыку от чистого манипулирования звуками к интонационности в асафьевском смысле, т.е. к осмысленному звуковому общению» [42, с. 17]. В работе *Фольклор и композитор* [42] музыковед выделяет три типа композиторской работы с фольклором: цитирование народных мелодий, использование отдельных мелодических оборотов, попевок народной песни и создание музыки национальной по духу даже без видимых примет народной песенности [42, с. 8].

Г. Головинский выстраивает исследование на материале музыки XX в. (К. Дебюсси, И. Стравинского и Б. Бартока) и замечает, что обращение композиторов к фольклору является постоянно действующей тенденцией профессионального искусства [15, с. 65]. Так же, как и И. Земцовский, он утверждает, что, будучи двумя самостоятельными художественными системами, профессиональная музыка и фольклор различаются жизненным предназначением, содержанием и средствами выражения [15].

В контексте стилевых проблем русской советской музыки второй половины XX в. Г. Григорьева рассматривает такие явления, как фольклоризм, неофольклоризм, новый неофольклоризм, новая фольклорная волна. Она отмечает, что «в начале XX столетия произошли великие открытия в глубинных слоях народного искусства, неведомые композиторской практике в XIX в.» [16, с. 65]. Говоря о проникновении фольклорных элементов в новые композиторские техники, исследователь высказывает предположение, что совпадение названных процессов во времени не случайно. Несмотря на то, что эти явления полярно противоположны, есть объективные предпосылки, которые допускают «приближение одного типа мышления к другому – например, в музыке Б. Бартока, где синтез фольклорных элементов и свободно-хроматического контекста порой весьма близок додекафонии» [16, с. 72].

Формы связи композиторского и народного искусства сквозь призму более общей теоретической проблемы проанализировала Н. Шахназарова. Выделяя в структуре

национального четыре основных уровня, таких как фольклор, религиозная музыка, городское бытовое музицирование и профессиональное композиторское творчество, исследователь констатировала: «Путь опоры на фольклор как основы композиторского творчества, характерный для молодых профессиональных школ, определяется в историческом и теоретическом музыкознании как особый этап истории музыки второй половины XIX – первой половины XX века» [158, с. 173].

Определенный вклад в решение проблемы взаимосвязи фольклора и композиторского творчества внесли и музыковеды Республики Молдова. Их труды по названному вопросу можно подразделить на две группы. Одну образуют исследования, в которых раскрываются жанровые особенности, специфика музыкального языка и принципы формообразования в молдавской народной музыке, другую составляют публикации, где освещается преломление указанных свойств фольклора в произведениях композиторов.

Так, уже в одной из первых опубликованных книг (*Cântecul popular moldovenesc*, 1958), принадлежащей перу этномузыковеда Л. Аксеновой, дается представление об основных жанрах молдавского обрядового (календарного и семейного) цикла, характеризуются колыбельные, детские, лирические песни, дойны, революционные и современные образцы. Признанным авторитетом в области изучения молдавской дойны является П. Стоянов. В работе *Ритмика молдавской дойны* (1980) он, используя принципы анализа древнегреческих одноголосных мелодий и применяя методику осциллографической расшифровки звукозаписей, представил исследование ритмической организации молдавской народной песни. Считая первичной ритмической единицей песни силлабохронос (время, соответствующее слогу) и рассматривая его развитие в структуре песенной синтагмы и строфы, он предложил считать дойной не фольклорный жанр, а способ формообразования, при котором музыкальная структура представляет собой развитую конструкцию, не имеющую тактовой организации [136, с. 115]. Идеи данной работы П. Стоянов развивал и в последующих публикациях, где анализировал молдавский мелос в синтезе ритмики и лада.

Важное значение для настоящей диссертации представляют также работы Э. Флори *Музыка народных танцев Молдавии* (1983) и *Молдавский музыкальный эпос* (1989) [143; 142]. В первой из них этномузыковед проанализировала молдавский танцевальный фольклор в аспекте его функциональных и структурных особенностей, классифицировала танцы по их социально-бытовому назначению и по структурно-ритмическим признакам, обозначила принципы метроритмической организации мелодики молдавских танцев,

выявив в них четыре типа – сырбы, бэтуты-хоры, остропэцула и хоры маре. Исследователь отметила, что «музыкально-выразительные свойства каждого типа танцевальных мелодий находятся в определенной взаимосвязи с характером и эмоциональной насыщенностью кинетической лексики» [143, с. 106]. Так, для сырбы свойственно стремительное движение с использованием пунктирного, триольного и синкопированного ритма с активным восходящим движением; для бэтуты-хоры – дробный ритмический рисунок из шестнадцатых и восьмых в условиях сложной звуковысотной организации; для остропэцула – семидольный метр, в котором плавное мелодическое движение чередуется с активными скачками; для хоры маре – трехдольный метр, медленный темп и волнообразный звуковой контур.

В монографии о молдавском музыкальном эпосе Э. Флоря говорит о его идейно-эстетической сущности и жанровом составе, выделяет основные принципы строения мелодики эпических песен, предлагает их систематизацию. Исследователь считает, что поступательный процесс эволюции эпического мелоса определяется развитием музыкального начала как главного семантического и формообразующего фактора. Лишь на поздних этапах развития в эпический мелос проникает динамика танцевальных жанров. Поэтому «в процессе эволюции эпического мелоса намечаются две тенденции: тенденция становления мелодий *parlando-rubato* и тенденция становления мелодий *giusto*» [142, с. 83].

На примере молдавского музыкального эпоса Э. Флоря рассмотрела некоторые аспекты функционирования фольклора в духовной среде современного общества, посвятив этой проблеме статью *Фольклор в контексте современной музыкальной культуры*, опубликованную в сборнике *Традиционное и новое в музыке XX века* [145]. Музыковед отметила хорошую сохранность стадияльно различных пластов эпического мелоса и указала, что, наряду с архаичными образцами, в молдавском эпосе встречаются и более современные примеры с высокоразвитой мелодической организацией. Объясняя подобную историко-типологическую многослойность эпоса его эстетической значимостью, Э. Флоря сделала вывод, что «в условиях современной музыкальной культуры эпос сохраняет активность своего бытования и в контексте композиторского творчества» [145, с. 123].

С. Бадражан, продолжившая исследования Э. Флори в области фольклористики, опубликовала в 2002 г. исследование *Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei* (*Музыка свадебной церемонии в Бессарабии. Песня невесты*) [168], в котором систематизировала свадебный репертуар, охарактеризовала функциональную

принадлежность песен невесты и предложила их классификацию, охарактеризовав поэтические тексты. Особое значение она уделила подробному анализу звуковой системы, ритмических особенностей и музыкальной формы песен невесты.

Молодой исследователь Е. Сырги защитила в 2016 г. диссертацию на тему *Particularitățile funcționale și structurale ale cântecului de leagăn din spațiul folcloric al Republicii Moldova* (Функциональные и структурные особенности колыбельной песни фольклорной зоны Республики Молдова), в которой представила классификацию молдавских колыбельных песен, выявила их семантические признаки и функциональную специфику, рассмотрела поэтические особенности, проанализировала форму и характерные средства музыкального языка.

Как уже было сказано, вторым перспективным направлением современного отечественного музыкознания является изучение взаимосвязи композиторского творчества с фольклором. Первой в Молдове коллективной работой по данной проблематике стал сборник *Композитор и фольклор*, изданный по материалам конференции, организованной Союзом композиторов Молдавии в 1981 г. [90]. В издание вошли статьи, раскрывающие различные аспекты изучения фольклора. Так, музыковед Л. Аксенова посвятила свое эссе вопросу исследования молдавского фольклора в свете развития композиторской школы республики, отметив, что «глубокое и всестороннее знание фольклора, умелое его использование является одной из существенных предпосылок успешного развития профессиональной композиторской школы» [90, с. 20–21]. В качестве примеров она назвала имена Е. Коки, В. Полякова, Л. Гурова, С. Лобеля, В. Загорского, А. Стырчи, З. Ткач, Г. Няги, П. Ривилиса, О. Негруцы, В. Ротару и др.

Г. Кочарова в статье *Общие проблемы взаимосвязи фольклора и профессионального творчества* затронула вопросы соотношения национально-фольклорных и авторских элементов музыкального языка, охарактеризовала механизмы переинтонирования фольклора при его введении в контекст композиторского сочинения, а также отметила историческую преемственность национального музыкального стиля. Она выделила два вида применения фольклора в профессиональном композиторском творчестве: комплексное использование признаков цитируемого жанра (создающее конкретно-ассоциативное воплощение идеи первичного жанра в целостном виде) и обобщенно-ассоциативное претворение особенностей народно-музыкального прототипа (основанное на аналитическом методе типизации отдельных жанровых элементов) [90, с. 14–15].

З. Столяр, обеспокоенный ситуацией исчезновения почвы для существования традиционного искусства, определил методы использования фольклорного материала в

произведениях И. Маковея, П. Русу, Т. Кирияка, Б. Дубоссарского и др. С. Циркунова привлекла внимание к проблеме жанра в молдавском музыкальном фольклоре и композиторском творчестве, сделав акцент на рассмотрении принципов классификации жанров. В. Аксенов выявил драматургическую роль фольклорного начала в молдавских симфониях о войне и мире на материале сочинений Шт. Няги, С. Лобеля, Л. Гурова и В. Загорского. М. Белых определила эволюцию отношения к фольклору в творчестве П. Ривилиса на примере *Симфонических танцев*, *Унисонов* и *Концерта для оркестра*. Г. Завгородняя проанализировала фольклорные истоки полифонических приемов в инструментальных произведениях молдавских композиторов 1970-х гг. Я. Мироненко обнаружил связь между элементами триады: фольклор – композитор – музыковед; Е. Клетинич продемонстрировал влияние фольклора на принципы формообразования в инструментальном творчестве молдавских композиторов; Б. Котляров указал на выразительные возможности темброво-высотных и колористических приемов молдавской народной музыки; Е. Мироненко оценила значение фольклора в фортепианных сочинениях молдавских композиторов для детей и т.д. Музыковед Л. Райляну обратился с призывом к созданию научно обоснованной системы знаний о национальном фольклоре, поскольку «богатейшие традиции молдавского инструментального фольклора, представляющие огромную ценность для композиторского творчества, к сожалению мало изучены фольклористикой» [90, с. 90].

Названный сборник материалов послужил отправной точкой для последующих научных разработок отечественных музыковедов, которые, с одной стороны, углубляли изучение самого фольклора, а с другой, уточняли связь традиционной музыки с композиторским творчеством. В 1982 г. Л. Райляну опубликовал статью *Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг.* [115], в которой подчеркнул глубокую связь профессиональной музыки с традициями народного исполнительства и пришел к выводу о неисчерпаемости приемов и средств, которые народная музыка предоставляет профессиональной. Он писал: «Возросший в 70-е гг. интерес композиторов к претворению этих особенностей в симфонических жанрах, непрерывные поиски все новых и новых средств освоения богатств народной музыки, уже принесшие ряд довольно значительных достижений, широкая опора на традиции предшествующих эпох и использование новейших средств современной композиторской техники – все это свидетельствует о наступлении периода зрелости симфонической музыки Молдавии» [115, с. 110].

Вопросы, связанные со взаимоотношением композиторского творчества и фольклора, являются центральными в сборнике *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии* (1986). В этом издании статьи расположены по принципу «от общего к частному», от обзорных вопросов (Г. Кочарова, Я. Мироненко, Т. Музыка) к анализу отдельных произведений (С. Циркунова, М. Белых, Г. Завгородняя). Для настоящей диссертации ценными представляются публикации Г. Кочаровой и Я. Мироненко. Статья Г. Кочаровой посвящена стилевому аспекту взаимосвязи фольклора и композиторского творчества; автор приходит к выводу о сходных процессах в развитии народной и композиторской музыки Молдовы: «Ассимилируя многообразие разнонационального музыкального фольклора в единый стилевой комплекс, молдавская народная музыка создала за многие века своего существования богатейшие традиции инструментального исполнительства, самобытные образцы песенных и танцевальных жанров и форм. По тому же пути идут и профессиональные композиторы республики, утверждая в своем творчестве наряду с национально-дифференцирующей тенденцию интернационально-интегративную. Обращение к многонациональному фольклору своей республики для них – стилеопределяющая особенность творчества» [146, с. 15].

Я. Мироненко, говоря о выразительной системе фольклора и композиторского творчества, указывает на монодическую природу молдавского фольклора, свидетельствует о большой роли мелизматики в мелодике народных молдавских песен, раскрывает специфику ладовых структур, композиционных особенностей и закономерностей тематического строения фольклорных образцов, а также отмечает, что «...монодийность, модальность, орнаментированность, развитость мелодических контуров, яркая эмоциональность представляют неисчерпаемый источник информации особого эстетического значения» [146, с. 26]. В качестве примера исследователь называет сочинения В. Загорского, Т. Кирияка, Г. Мусти, П. Ривилиса, В. Ротару.

Еще один сборник, посвященный рассматриваемой проблеме, *Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве*, был подготовлен отделом этнографии и искусствоведения Академии наук МССР в 1990 г. [107]. В центре внимания исследователей – вопросы, связанные с изучением инструментария, выразительных особенностей фольклора и его взаимодействия с композиторским творчеством: П. Стоянов раскрывает методологические проблемы лада в молдавской народной песне; В. Киселица описывает ареал бытования и особенности игры на пастушеской флейте *флуер лунг*; Э. Голубева охарактеризовала претворение молдавского музыкального фольклора в балетах композиторов Советской Молдавии;

М. Белых осветила проблемы импровизационности в поэме *Миорица* Т. Кирияка; Д. Загорский обозначил роль фольклорных элементов в композиции *Концерта для оркестра* Г. Мусти; Г. Кузьмина проанализировала особенности претворения молдавского фольклора в операх *Грозван* Д. Гершфельда, *Сердце Домники* А. Стырчи и *Коза с тремя козлятами* З. Ткач.

Особый интерес в названном сборнике представляет объемная теоретическая статья В. Аксенова, в которой охарактеризованы основные типы связей фольклора и композиторского творчества. Ученый подчеркивает, что «фольклоризм в музыке воплощается через переинтонирование (переосмысление, претворение) фольклорных образцов либо отдельных элементов народной музыки. Последние цитируются, имитируются, ассимилируются, трансформируются в композиторском творчестве» [107, с. 155]. Цитирование связано с введением в композиторский текст какого-либо конкретного фольклорного источника. Имитирование может быть представлено как своего рода подражание таковому, оно «подразумевает обязательность существенного внешнего сходства исходного явления и результата» [107, с. 142–143]. При трансформировании исходный материал кардинально изменяется в новом контексте, при ассимилировании – усваивается им. Конкретные наблюдения о преломлении фольклора в симфоническом творчестве молдавских композиторов содержатся во второй главе монографии В. Аксенова *Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală)* [165].

Коллективный труд *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică* [189], появившийся в 1993 г. под редакцией Л. Райляну, состоит из двух разделов: в первом, *Folclorul muzical moldovenesc* (автор – П. Стоянов) рассматриваются особенности молдавского музыкального фольклора, во втором, *Folclorul în creația componistică din Moldova*, освещается использование музыкального фольклора в симфонических (В. Аксенов), камерно-инструментальных (И. Милютина), оперных (Г. Кузьмина) и балетных (Е. Голубева) композициях.

Ряд статей, посвященных проблемам фольклоризма, принадлежит Г. Кочаровой. [74; 75; 187]. В сборнике материалов научной конференции *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX*, которая состоялась в 1993 г., содержится публикация Г. Кочаровой *Folclorism ca problema în muzicologia din Moldova*. В другой работе названного автора – *Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы*, опубликованной в сборнике материалов международной научной конференции *Традиционное и новое в музыке XX века*, автор анализирует влияние фольклора на композиторское творчество в

Республике Молдова и рассматривает некоторые моменты, связанные с отображением и преобразованием «фольклорных архетипов в фактуре произведений молдавских композиторов» [75, с. 114] на примере сочинений В. Загорского, Т. Кирияка, Г. Мусти, П. Ривилиса, В. Ротару, З. Ткач. Г. Кочарова констатирует, что «фольклорно-жанровые фактурные приемы и формулы, перекочевывая в иную среду интонационного бытования, подвергаются нетипичным для них методам разработки, что способствует процессам межжанрового и внутрижанрового обновления. В то же время за ними сохраняется значение „индикаторов” вековой национально-интонационной лексики» [75, с. 117].

В. Аксенов в статье *Repere folclorice în creația simfonică din Republica Moldova* [164], опубликованной в научном журнале *Arta*, выявляет использование фольклора в симфонических сочинениях молдавских композиторов в 20–90-х гг. XX столетия. В связи с этим автор называет ряд произведений Н. Вилинского, Л. Гурова, В. Полякова, Г. Няги, С. Лобеля, В. Загорского, П. Ривилиса, Г. Мусти и др.

Последним по времени крупным музыковедческим трудом, в котором рассматривается теоретическая проблема использования фольклора в композиторском творчестве, является названная ранее монография Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков*. Автор справедливо указывает: «С самого начала становления профессионального композиторского творчества в Молдове и до наших дней в центре внимания находилась проблема претворения и сохранения национальной почвенности. Ядром этой проблемы долгие годы являлась связь композиторского и фольклорного начал, которая не потеряла своего значения до сих пор» [102, с. 71]. Е. Мироненко затрагивает такие понятия, как нация, этнос, национальный характер, национальная традиция, национальный стиль, национальное в музыке, фольклоризм, неофольклоризм, новая фольклорная волна. Она также отмечает, что «в возникновении и продолжении композиторской национальной традиции, связанной с высшим уровнем профессионального композиторского творчества, ключевой фигурой является личность композитора. <...> Лишь с появлением уникальной гениальной личности можно говорить о создании национальной композиторской школы» [102, с. 41–42].

Отдельные положения этой монографии Е. Мироненко развила в двух статьях, опубликованных в Южно-Российском музыкальном альманахе [100; 103]. В первой из них – *Понятие «национальное композиторское творчество» и его трансформация на рубеже XX–XXI веков* – фиксируется факт существования в современном композиторском творчестве Республики Молдова «фольклоризма, неофольклоризма, архетипического

претворения фольклора и, наконец, включения его в рамки постмодернистской поэтики» [103, с. 84]. Во второй статье – *Асинхронность национальных стилевых направлений как показатель роста композиторской школы в Республике Молдова* – музыковед конкретизирует эту мысль, указывая что «на данный момент гипертекст современной академической музыки Молдовы представляет собой пестрый плавильный котел различных историко-национальных маркеров: от иерархически самого простого – композиторской обработки фольклорной мелодии – до глубоко концептуального претворения национальной традиции в контексте метастилевого пространства постмодерна» [100, с. 30]. Исследователь делает «вывод о том, что в Молдове в современном композиторском творчестве национальные традиции находятся в процессе как активного сохранения предыдущих, так и рождения новых стилевых направлений, которые сочетаются в неожиданных микстах, что помогает легко адаптироваться к эпохальному пространству постмодерна» [100, с. 33]. Свою позицию Е. Мироненко подтверждает мнением композитора Г. Чобану, который считает, что при обращении к фольклору оказывается возможным концептуальное, или семантическое его отражение; в контексте же постмодерна выделяются методы неофольклоризма, архетипичности и их сочетание.

В соответствии с вышеизложенным ясно, что проанализированные исследования в области взаимосвязи композиторского творчества и фольклора, а также истории развития отечественной камерно-инструментальной и фортепианной музыки образуют прочную теоретическую базу диссертации. Применение ее в качестве методологического основания работы позволило получить результаты, которые **вносят вклад в решение важной научной проблемы**, состоящей в создании адекватного представления о той части композиторского достояния Республики Молдова, которую образуют камерно-инструментальные сочинения С. Пысларь рубежа XX–XXI вв., что является основанием для аргументированного осмысления данной сферы творчества композитора, ее художественной ценности и места в отечественной музыкальной культуре. Исходя из сказанного определилась **цель работы** – исследовать средства музыкальной выразительности, композиционно-драматургическую логику и жанрово-стилистические особенности камерно-инструментальных сочинений С. Пысларь в контексте композиторского творчества Республики Молдова рубежа XX–XXI вв.

Для достижения указанной цели сформулированы **задачи**, которые связаны с определением места камерно-инструментального творчества С. Пысларь периода 1990–2010-х гг. в отечественной музыкальной культуре; характеристикой образного строя,

средств выразительности и принципов формообразования в музыке С. Пысларь для фортепиано и камерных составов с участием деревянных духовых инструментов; детерминированием жанровой и стилевой специфики камерно-инструментальных опусов; выявлением роли фольклорных источников в возникновении идейно-художественных замыслов и стилистике сочинений С. Пысларь; раскрытием особенностей композиторской техники С. Пысларь в камерно-инструментальных произведениях.

#### **1.4. Выводы по главе 1**

Анализ степени исследованности проблем, затрагиваемых и решаемых в настоящей диссертации, выявляет следующее.

1. В музыковедческой литературе имеется большой объем разнообразной информации о камерно-инструментальном искусстве Республики Молдова. Это монографии и статьи о композиторах, сочинения которых стали заметными явлениями в отечественной музыке; работы исполнителей, интерпретировавших произведения молдавских авторов; заметки педагогов по использованию названных произведений в учебном процессе и концертно-конкурсной практике. Проблематика всех этих трудов определяется вопросами специфики музыкального языка, стиля и жанра, композиционно-драматургических особенностей, исполнительской интерпретации.

2. Труды об отечественной камерно-инструментальной музыке раскрывают вопросы формирования национальных традиций в области ансамблевого исполнительства, эволюции музыкального языка, принципов формообразования и жанровой системы композиторского творчества, развития методических принципов ансамблевой педагогики. Весь корпус музыковедческих исследований, связанных с камерно-инструментальной сферой, представляет персоналии композиторов, разрабатывающих жанры камерной музыки, выявляет и обосновывает их индивидуальные приоритеты в выборе тех или иных исполнительских составов, идейно-образных концепций и средств музыкальной выразительности. Как следствие, в музыковедении складывается объемная и многоликая панорама камерно-инструментального искусства Республики Молдова, которая рассматривается как область творческих экспериментов и перспективных поисков новых образов и средств.

3. В работах о фортепианном искусстве Республики Молдова композиторское творчество для рояля оценивается как один из важнейших системообразующих компонентов. Исследователи демонстрируют эволюцию жанров сонаты, миниатюры и цикла миниатюр, определяют личности композиторов, которые внесли наибольший вклад

в развитие фортепианного репертуара, фиксируют достижения в области музыкального языка и формы. В итоге опубликованные материалы о фортепианной музыке Республики Молдова дают аргументированное основание для осознания в ней места и роли сочинений С. Пысларь.

4. Важным методологическим фундаментом настоящей диссертации являются и работы, связанные с изучением неослабевающего интереса отечественных авторов к фольклорным первоисточникам. В них раскрываются жанровые особенности, специфика музыкального языка и формообразования в молдавской традиционной музыке, освещаются различные формы преломления фольклора в сочинениях молдавских авторов.

5. О композиторских произведениях С. Пысларь в музыкальной науке существует небольшое число публикаций. Настоящая диссертация призвана дополнить научное представление о камерно-инструментальном творчестве этого композитора и ликвидировать существующие пробелы в отечественном музыкознании.

## 2. ФОРТЕПИАННЫЕ ПЬЕСЫ И ЦИКЛЫ МИНИАТЮР С. ПЫСЛАРЬ

Четыре раздела настоящей главы последовательно представляют творчество С. Пысларь для рояля в фортепианной музыке композиторов Республики Молдова рубежа XX–XXI вв. В первом из них в хронологическом порядке воссоздается общая панорама отечественного фортепианного творчества этого периода. При этом сочинения, получившие публичную музыковедческую оценку, представлены не только с учетом мнения автора диссертации, но и сквозь призму имеющихся о них в научной литературе суждений. Второй и третий разделы главы посвящены подробному исследованию фортепианных произведений С. Пысларь соответственно 1990-х и 2000-х гг.; в завершении содержатся выводы.

### 2.1. Фортепианное творчество композиторов Республики Молдова рубежа XX–XXI веков

Значительное место, принадлежащее фортепианной музыке в творчестве композиторов Республики Молдова рубежа XX–XXI вв., легко объяснимо. Оно определяется: а) созданием произведений для фортепиано или с его участием в вузовском процессе обучения композиторов; б) прочными творческими контактами между авторами музыки и исполнителями; в) большой ролью фортепиано в процессе зарождения и модификации композиторских идей; г) потребностями создания национального педагогического репертуара для фортепиано; д) организацией конкурсов молодых исполнителей и фестивалей современной музыки.

Композиторские достижения в области фортепианной музыки на рубеже XX–XXI вв. в Республике Молдова характеризуются многообразием. Произведения для рояля тогда создавали музыканты, индивидуальность которых определилась ранее: С. Бузилэ, О. Негруца, П. Ривилис, В. Ротару, З. Ткач, Г. Чобану. Из новых творческих личностей в фортепианной сфере появились А. Божонкэ, В. Бурля, О. Палымский и С. Пысларь. Все названные композиторы в указанное время сочиняли преимущественно произведения малых форм, время от времени возникали и крупные циклические опусы.

Так, в 1990 г. отечественная фортепианная музыка была ознаменована появлением большого числа миниатюр<sup>6</sup>. Значительную их часть создал С. Бузилэ, написавший цикл

---

<sup>6</sup> Тогда было написано только одно крупное произведение – *Соната* Л. Штирбу, сведения о которой содержатся в монографии А. Варданыя [10]. Она пишет: «К этому моменту [1992 г. – Д. К.] молодой композитор уже являлся автором многочисленных академических и эстрадных вокально-инструментальных

под названием *Omagii, op. 23*, который представляет собой сюиту из десяти пьес в память об отечественных музыкантах: *A. Flechtenmacher, E. Caudella, A. Podoleanu, C. Miculi, C. Porumbescu, D. Lipatti, G. Enescu, M. Bârcă, I. Vidu, G. Musicescu*. Эти пьесы не были изданы, в настоящее время не исполняются, место хранения рукописи неизвестно.

Еще один фортепианный цикл 1990 г. – *Детский альбом* – принадлежит перу О. Негруцы. Пьесы цикла, как и многие другие фортепианные сочинения этого композитора для детей, возникли, по свидетельству Е. Гупаловой, в связи с просьбами педагогов ДМШ и лицеев и явились важным вкладом в формирование детско-юношеского концертно-педагогического фортепианного репертуара в Молдове. Они чрезвычайно популярны в отечественной педагогической практике благодаря тому, что имеют жизнеутверждающий характер, основаны на интонациях и ритмах народной музыки, отличаются выразительным тематическим материалом, мелодическим богатством и ясностью фразировки [197, с. 112].

По одному сочинению в 1990 г. создали А. Божонкэ и Г. Чобану. *Прелюдия* для фортепиано А. Божонкэ (рукопись хранится в библиотеке АМТИИ) является студенческой работой; она написана в простой трехчастной форме и выдержана в традициях фортепианного письма русских композиторов – ощущается, в частности, сходство с миниатюрами А. Скрябина и С. Прокофьева. Интонационный контраст мелких структурных единиц в этой миниатюре не нарушает внутреннего образного единства.

Пьеса Г. Чобану *Oițele (Овечки)*, по свидетельству Е. Гупаловой, «получила горячее признание не только на родине, но и за ее рубежами» [21, с. 141–142]. В статье *Некоторые особенности авторской редакции фортепианных произведений Геннадия Чобану* Е. Гупалова отмечает, что в данной пьесе, как и в других фортепианных миниатюрах Г. Чобану, «музыкальная фактура находится под прямым воздействием его артистической натуры. Будучи первым интерпретатором своих произведений, он во многом содействует верному раскрытию их художественного замысла, а также способствует внедрению данных фортепианных миниатюр в исполнительскую и педагогическую практику» [21, с. 143].

1991 г. в истории отечественного фортепианного репертуара был отмечен созданием не только миниатюр, но и двух фортепианных сонат, написанных признанными мастерами – П. Ривилисом и В. Ротару. *Соната* для фортепиано П. Ривилиса, исполненная

---

композиций и сочинений для музыкального театра. Среди них: фортепианные *Вариации, Соната и Токката*, созданные в период между 1988 и 1992 гг.» [10, с. 178–179].

сразу же после написания, получила большой общественный резонанс и обратила на себя внимание сменой стилевой творческой парадигмы. В ней обнаруживается опора на минималистский метод композиции, используется репетитивная техника, ощущаются поиски в области монодии. Любопытно, что сам П. Ривилис в предисловии к рукописи сонаты писал, что все голоса, образующие аккордовую фактуру, динамически равны, а выделение какого-либо из них в качестве мелодической или иной функции невозможно.

Е. Мироненко также свидетельствовала: «Определение *соната* в данном случае восходит к начальному доклассическому значению слова *suonare* (итал.), как игре на музыкальном инструменте. Первая часть сонаты *Largo* сочинена в технике минимализма, где главенствует принцип монодийности, репетиций интонационных блоков, микрорварьирования, а также сквозного развития базовой минитемы из трех звуков *си бемоль – до – ре бемоль*. Вторая ее часть *Allegro con furia sudito* приближена к жанру токкаты» [102, с. 225–226]. Иную трактовку сонатного жанра предлагает В. Ротару в *Сонате-импровизации* – одночастном сочинении, которое, по словам Е. Мироненко, представляет «неоромантизм „в молдавском варианте”» [101, с. 28].

Что касается фортепианных пьес, возникших в 1991 г., то они оказались связанными с циклическими замыслами: А. Божонкэ сочинил сюиту *Cinema astrală* (*Астральное кино*), Г. Кузьмина создала композицию *Muzica visulilor copilărești* (*Музыка детских снов*), Б. Дубоссарский стал автором *Пьес педагогического репертуара*, а З. Ткач написала колоритный четырехчастный цикл *Din folclorul evreiesc* (*Из еврейского фольклора*).

В 1992 г. в области фортепианного творчества выделяются два имени: С. Пысларь и В. Ротару. С. Пысларь пишет *Variațiuni pe tema coralului «Nicht so traurig, nicht so sehr» de J. S. Bach* и *Trei portrete muzicale: Chopin, Scriabin, Rachmaninov* (они будут подробно проанализированы в следующем разделе работы). В. Ротару сочиняет *Пять новеллетт на тему из двенадцати звуков*. Несмотря на принципиальную атональность этого сочинения, являющегося творческой удачей молдавского мастера, оно вызывает яркие фольклорные аллюзии, придающие музыке огромное обаяние, на что справедливо указывает Е. Мироненко в монографии об этом композиторе [101, с. 29]. Более подробный анализ названного опуса В. Ротару принадлежит И. Хатиновой, которая рассматривает его с позиции исполнителя. Она пишет, что в основу этого цикла положена одна тема, состоящая из двенадцати звуков, изложенных четвертными и половинными длительностями: «Импульс ее развитию дает начальное *c*: как бы отталкиваясь от него, появляются остальные звуки серии. Интересно, что все четверти фразировочно и

интонационно связаны в пары, в основном нисходящего секундового соотношения, исполняемые штрихом *portamento*. Благодаря авторской педализации, все звуки наслаиваются друг на друга, образуя некое туманное звуковое облако. Прием игры *quasi pizzicato* на фортепиано создает эффект вибрации, напоминая звучание цимбал» [149, с. 134]<sup>7</sup>.

1993 г. свидетельствует о продолжении поисков в области фортепианного письма композиторами С. Пысларь, В. Ротару и Г. Чобану; тогда же первую пробу пера в музыке для рояля сделал В. Беляев. С. Пысларь сочинила вариационный опус под названием *Les Cantilènes (Кантилены)*, который будет представлен в следующем разделе настоящей работы.

Трехчастная *Suită simplă (Простая сюита)* В. Ротару, ставшая заметным явлением в отечественной фортепианной музыке, включает пьесы с символическими названиями: *Pe albe; Pe negre; Pe albe și negre (По белым; По черным; По белым и черным)*. И. Хатипова поясняет, что «...авторский замысел этого сюитного цикла строится на оригинальном использовании „топографических” возможностей фортепианной клавиатуры. Так, в первой части используются только белые клавиши, во второй – только черные, а в третьей „по белым и черным” – перемещения с белого клавиатурного ряда на черный и наоборот» [149, с. 76]. При этом третья пьеса, *Pe albe și negre*, «выполняет роль оптимистического праздничного финала в трехчастной композиции цикла» [149, с. 78]. Е. Мироненко дополняет эту характеристику замечанием о том, что в данном сочинении В. Ротару «принципы фольклорного мышления получили дальнейшее развитие и отточенное выражение. Взаимосвязь композиторского и фольклорного продолжена как бы на новом витке спирали, что заметно в углублении самой музыкальной образности, ее драматизации, с одной стороны, и в стремлении к цикличности, укрупнению формы, с другой стороны» [101, с. 27].

Пьеса Г. Чобану *Natură statică cu flori, melodii și armonii (Натюрморт с цветами, мелодиями и гармониями)* сразу же заняла достойное место в отечественном концертно-конкурсном фортепианном репертуаре. Написанное специально как обязательное сочинение для Национального конкурса молодых исполнителей 1994 г., оно прочно вошло в учебный репертуар музыкальных учебных заведений и получило широкую международную известность. Характеризуя пьесу, Е. Мироненко пишет: «Это

---

<sup>7</sup> Помимо названных произведений С. Пысларь и В. Ротару, в 1992 г. три пьесы из задуманного цикла *Albumul pentru copii (Детский альбом)* для фортепиано написал А. Божонкэ. Эти пьесы существуют в рукописном варианте и хранятся у автора.

музыкальное произведение отличается современным композиторским письмом. В нем проявляются многочисленные аллюзии музыкального романтизма, постромантизма и импрессионизма. Они тонко воспроизводятся средствами музыкального языка, типичного для искусства последних десятилетий XX века» [185, с. 5].

И. Хатинова рассматривает сочинение Г. Чобану с позиции пианиста-исполнителя и добавляет, что «роль формообразующих факторов здесь играют не традиционные ладотональные соотношения, а неспецифические музыкально-выразительные средства: громкостная динамика (различие динамических состояний), агогика (изменение темпового профиля) и фактура (степень ее плотности). В исполнительском аспекте важно также и то, что для музыкального языка Г. Чобану свойственно стремление к предельному рационализму формы и к целостности звукового пространства, когда фактурная вертикаль и горизонталь построены на основе единого звукового источника: интервала, интервального ряда, иного созвучия» [149, с. 79–80].

Завершая анализ, И. Хатинова отмечает, что «*Натюрморт...* Г. Чобану не является рядовой пьесой учебно-педагогического репертуара. Особенности композиционного строения и языка данного произведения требуют от студента-пианиста достаточного мастерства, зрелости музыкально-ассоциативного мышления, владения богатым спектром художественной выразительности и, следовательно, это сочинение может быть рекомендовано для включения в репертуар только наиболее одаренных и подготовленных студентов» [149, с. 82].

Миниатюра *Zâna viselor* (*Фея снов*), созданная в 1993 г. В. Беляевым, по мнению пианистки В. Мамалыги, «отличается яркой образностью, допускает простые и понятные толкования и оказывается благодатным материалом для интерпретации детьми в музыкальных школах. Важно еще и то, что, написанная современным языком, она, тем не менее, не производит впечатления усложненности: включая в свой интонационный багаж национальный элемент (преимущественно в ладотональной стороне произведения), данная пьеса легко воспринимается и вызывает живой интерес, как у слушателей, так и у исполнителей» [80, с. 95].

В том же году две фортепианные пьесы пишет Г. Кузьмина – *Каприччио* и *Clopotele de dimineață* (*Утренние колокола*)<sup>8</sup>. *Каприччио*, написанное в простой трехчастной форме и строящееся как причудливая смена контрастных образов и настроений, отличается свободной темповой драматургией, метрической нерегулярностью, полифонизацией

---

<sup>8</sup> Ноты названных произведений не изданы, рукописи находятся в библиотеке АМТИИ.

гомофонной фактуры. Миниатюра *Clopotele de dimineață* является ярким примером звукоизобразительности. Организация музыкальной ткани дает возможность провести некоторые параллели с имитацией колокольного звона в опере *Борис Годунов* М. Мусоргского. Однако, по сравнению с произведением русского композитора, Г. Кузьмина применяет современную бестактовую нотацию, более сложный мелодико-гармонический и ритмический язык. Использование крайних регистров фортепиано позволяет рельефно подчеркнуть звучание колоколов разных размеров.

В 1994 г. новые фортепианные произведения представили два композитора. Е. Фиштик написала четырехчастную *Сонатy*<sup>9</sup>, а В. Беляев сочинил миниатюру *Statu-Palmă-Barbă-Cot*. Проанализировав это сочинение, В. Мамалыга сделала вывод, что оно «может служить примером молдавской народной музыкальной сказки в фортепианном творчестве В. Беляева. <...> Все произведение выдержано на постоянном противопоставлении двух тем: темы маленького коварного Барбэ-кота и темы никогда не унывающего, смелого Пэкалэ» [80, с. 95].

Исследователь сделала вывод о том, что данная пьеса, как и другие фортепианные миниатюры В. Беляева этого периода, отличается «образной яркостью, тематической рельефностью, простотой средств музыкальной выразительности, а потому – доступностью для восприятия и исполнения» [80, с. 101]. Развивая образное мышление учащихся, приобщая их к современной музыке, формируя глубокое ощущение национального стилевого компонента в музыкальном искусстве, пьеса по праву считается важной составной частью фортепианного концертно-педагогического репертуара Республики Молдова.

1995 г. в истории молдавской фортепианной литературы ознаменован появлением ряда пьес О. Негруцы, которые продолжают линию педагогического репертуара для средних и старших классов ДМШ. В 1996 г. фортепианная музыка Республики Молдова обогатилась несколькими сочинениями. Одним из наиболее значительных стал диптих Г. Чобану *To Philharmonic Public of Chisinau* для фортепианного дуэта. Далекий от классических стандартов, он явился прекрасным материалом для пианистов, которые интересуются современной музыкой с насыщенной фактурой, многоаспектным интонационным материалом, стилевыми цитатами и аллюзиями. Оригинальная художественная концепция, самобытный музыкальный язык, рельефный тематизм и убедительное композиционно-драматургическое решение – все это свидетельствует о

---

<sup>9</sup> Материалами об этом сочинении мы не располагаем.

высоком композиторском мастерстве автора и о богатом концертном потенциале произведения Г. Чобану.

В жанре фортепианной миниатюры заметным явлением стала *Răzășeasca* В. Беляева, которую И. Хатинова охарактеризовала как темпераментную пьесу, отличительной чертой которой можно считать простоту фактуры: «Склонность к упрощению фактуры приводит в анализируемой пьесе к появлению необычного фортепианного колорита: сухого, жестковатого, лишенного теплоты и певучести, с преобладанием манеры звуковедения *non legato*: <...> чем суше, яснее, прозрачнее становится звучность, тем более рельефной и экспрессивной оказывается гармония и ярче проступает интонационная напряженность мелодических оборотов» [149, с. 146–147].

В области крупной формы работает З. Ткач, которая создает *Sonata-impromptu nr. 1 d-moll* (*Соната-экспромт № 1 d-moll*). Е. Мироненко охарактеризовала появление этого сочинения как закономерный факт, поскольку «в последнее десятилетие своей жизни интерес к сонатному жанру у З. Ткач необычайно активизировался» [102, с. 223]. Исследователь подтверждает эту мысль примерами семи сонат для различных исполнительских составов, среди которых «ни одна <...> не опирается на классический канон жанра» [102, с. 223]. Все они «представляют собой масштабные инструментальные монологи с *quasi*-импровизационным развертыванием тематизма, с выращиванием новых тем из микроячейки исходного мотива» [102, с. 223–224]<sup>10</sup>.

В последующие годы композиторы Республики Молдова все реже обращаются к крупным жанрам фортепианной музыки: только через шесть лет (в 2003 г.) появятся образцы сонатного жанра – *Соната № 2* З. Ткач и *De sonata meditor* (*Размышляя о сонате*) Г. Чобану. В конце же XX века внимание молдавских композиторов обращено преимущественно к миниатюрам. В 1997 г. крупной работой можно считать детский альбом *Zecce imaginații muzicale* (*Десять музыкальных фантазий*) В. Ротару, посвященный внуку композитора Алессио. Миниатюры этого цикла, как пишут С. Циркунова и Ю. Коржинская, «характеризуются яркой образностью, простотой музыкального языка, легкостью восприятия» [154, с. 61]. В 1998 г. в Молдове была написана одна фортепианная миниатюра – *Sostenuto* С. Пысларь, которая явилась транскрипцией одноименного романса для голоса и фортепиано на стихи А. Огушевича. В 1999 г.

---

<sup>10</sup> На фоне таких значительных сочинений для фортепиано скромным представляется значение созданной тогда же О. Палымским *Багатели № 3*.

В. Беляев пишет пьесу *Ostinato*, В. Бурля – *Jackpot*, Г. Чобану – миниатюру *Din vremuri vechi* (С древних времен), Е. Дога – Прелюдию.

Музыковедческую интерпретацию получила одна из названных пьес – виртуозное *Ostinato* В. Беляева, которое, как отмечает И. Хатинова, написано «с большим размахом, как бы крупными мазками кисти. В ней воплощен образ волевого, действенного начала, неукротимого потока, бурного натиска в остигато-токатном преломлении. <...> Токкатность в пьесе В. Беляева сопровождается причудливой ритмической акцентировкой в стиле быстрого молдавского танца. Музыкальный язык *Остигато* отличается диссонантным гармоническим строем и резким мелодико-интонационным профилем» [149, с. 149]. Известно, что сочинение В. Беляева было представлено на Международном конкурсе молодых исполнителей имени Е. Коки.

На рубеже тысячелетий, в 2000 г., в музыкальном пространстве Молдовы возникли два фортепианных опуса – сюита С. Пысларь *Trei cântece populare moldovenești* и Три миниатюры Г. Кузьминой, а в 2002 г. из-под пера Г. Кузьминой вышли *Diptic mic* (Маленький диптих) и цикл Пять пьес. *Diptic mic* включает две программные миниатюры: *Soarele strălucește, păsărelele cântă* (Солнышко светит, птицы поют) и *În pădure* (В лесу). По уровню сложности они ориентированы на исполнение учащимися младших и средних классов ДМШ. Пьесы невелики по объему, отличаются прозрачной фактурой, простой классической гармонией, ясной формой, кроме того, в них ощущается музыкальная звукопись, связанная с изображением мира природы. Цикл из пяти пьес также является программным, он включает следующие миниатюры: *În zori de zi* (На рассвете), *Bună dimineața* (Доброе утро), *Dans* (Танец), *Păsărică* (Птичка), *Soarele lucitor* (Яркое солнце), которые объединяет общая тональность *C-dur* (за исключением последней пьесы, которая звучит в *G-dur*). Очевидно, что данное произведение, как и *Diptic mic*, относится к педагогическому репертуару ДМШ. В каждой пьесе решаются определенные исполнительские задачи: так, миниатюра *În zori de zi* знакомит учащихся с ангемионным звукорядом, *Bună dimineața* – с элементами имитационной полифонии, *Dans* содержит мелодическую линию с аккордовым аккомпанементом, *Păsărică* построена на арпеджированных оборотах, а заключительная миниатюра *Soarele lucitor* синтезирует ранее использованные технические приемы и, в то же время, усложняется добавлением октавной техники, которая придает ей торжественный характер.

Как уже было сказано, 2003 г. связан с возрождением интереса композиторов Республики Молдова к крупным фортепианным жанрам. Из-под пера З. Ткач выходит одночастная Соната № 2, Г. Чобану сочиняет *De sonata meditor* (Размышляя о сонате).

Е. Мироненко, автор большого аналитического очерка об этом сочинении, пишет, что произведение «имеет особое значение в эволюции композиторского творчества Г. Чобану, поскольку в нем обозначилась смена парадигмы письма с авангардной на постмодернистскую» [102, с. 270]. Музыковед классифицирует это сочинение как *post-sonatu*, поскольку «ментальное пространство в *De sonata meditor*, <...> насыщено стилевыми аллюзиями, которые плавно перетекают и наслаиваются друг на друга в соответствии с постмодернистским принципом, представляя поток сознания и подсознания. Поле этого сознания-подсознания соткано из <...> мгновений, создающих стилевые аллюзии, намеки на музыку Бетховена, Дебюсси, Равеля, Веберна, Кейджа, Фелдмана и др.» [102, с. 271].

В. Беляев тогда же сочинил миниатюру *Din strămoși* (*С незапамятных времен*). Как пишет В. Мамалыга, по содержанию произведение «обращает взгляд слушателя к образам прошлого, к импровизационным дойнам, музыкальный тематизм которых зачастую был связан с отражением того томящего и сладостно-мучительного состояния души, которое именуется словом *дор*» [80, с. 98]. В 2004 г. Е. Фиштик сочиняет пьесу *Мираж* для фортепианного дуэта, а В. Ротару создает сюиту *Retrospective* (*Ретроспективы*) из четырех пьес: *Nostalgie*, *Toccatină*, *Miniatură*, *Motive folclorice*, расположенных по принципу контраста.

Начиная с 2005 г. в области фортепианной музыки продолжают работать О. Негруца, В. Бурля, С. Рошка, В. Чолак, Г. Чобану и С. Пысларь. О. Негруца в этот отрезок времени сочинил большое число миниатюр<sup>11</sup>. Как отметила Е. Гупалова, во всех этих «фортепианных сочинениях О. Негруцы ощущается профессиональное знание инструмента. Он ставит перед исполнителем достаточно сложные художественные и технические задачи» [22, с. 91]. Исследователь также справедливо указала, что «фортепианные произведения композитора пользуются особой популярностью в республиканской пианистической практике <...> Все его сочинения отличаются ясной фразировкой, <...> гибким тематическим контуром, тонкой штриховой отделкой, яркими кульминационными взлетами и резкими динамическими контрастами, которые часто встречаются в практике лэутарского исполнительства» [22, с. 93].

---

<sup>11</sup> Речь идет о следующих сочинениях: *Ноктюрн c-moll*, *Прелюдия f-moll* (2005), *Баллада g-moll* (2007), *Этюд-экспромт G-dur* (2009), *Scherzo g-moll*, *Медленный вальс d-moll*, *Вальс-весна „Каприз” C-dur* (2010), *Вальсы Des-dur* и *As-dur*, *Прелюдия Des-dur* (2011), *Романс*, две прелюдии *a-moll* (2012), *Экспромт a-moll*, *Скерцо C-dur*, *Ноктюрн Des-dur*, *Баллада B-dur*, *Элегия b-moll* (2013), *Ноктюрн h-moll* и *Вальс As-dur* (2015), *Экспромт C-dur*, *Романс для левой руки Es-dur*, *Ноктюрн Des-dur*, *Вальс f-moll*, *Прелюдия f-moll* (2016), *Экспромт h-moll*, *Баллада fis-moll* (2017), *Скерцо в эстрадном стиле G-dur*, *Романс E-dur* (2019), *Ноктюрн b-moll*, *Элегия f-moll* (2020) и др.

В 2006 г. появилось одночастное виртуозное сочинение В. Бурли *...for piano nr. 1*, а в 2009 г. – фантазия *Brâul lui Amihalachioaie* для двух фортепиано, премьера которого состоялась в 2012 г. Сочинение подробно проанализировано М. Мамалыгой в статье *Особенности тематического материала и фактуры в фантазии для двух фортепиано „Брыул М. Амихалакиоае” Влада Бурли*. Исследователь отметила, что произведение «в духе молдавского народного танца брыул представляет собой оригинальную аранжировку темы, заимствованной из творчества известного в Республике Молдова аккордеониста и дирижера Михаила Амихалакиоае» [82, с. 51]. Особенность сочинения определяется претворением в нем черт монументализированной миниатюры фантазийного типа на уровне целого и жанровыми признаками молдавского народного танца типа брыул в интонационно-тематической организации. Важно, что «определенная трактовка тембра двух роялей <...> приближается здесь к звучанию цимбал» [82, с. 54].

В 2011 г. В. Бурля пишет виртуозное произведение *Involuții (Инволюции)*, навеянное пьесой Э. Сати *Gnossiennes № 1*, в 2012 г. – миниатюру *Iartă-mă (Прости меня)* памяти Иона и Дойны Алдя-Теодорович, которая представляет собой фантазию на одноименную песню, а в 2013 г. из-под пера композитора выходит цикл из четырех прелюдий *Creionări*. Исполнившая этот цикл И. Хатипова отмечает, что «каждая из этих миниатюр представляет собой так называемый эскиз, набросок, где композитор отражает как определенные состояния внутреннего мира человека, так и образы молдавской природы» [200, с. 119].

Цикл миниатюр *Trei preludii* С. Рошки, написанный в 2008 г. в докторантуре университета штата Юта (Солт-Лейк-Сити, США), основан на фольклорном материале дойнообразного типа. Он отличается импровизационным изложением, на что указывают обозначение *rubato*, отсутствие размера, наличие мелизматических украшений и др. В 2016 г., после долгого перерыва в сочинении фортепианных опусов, В. Чолак пишет четырехчастный цикл *Puzii (Иллюзии)*, который можно трактовать как дань памяти профессору П. Ривилису, наставнику автора миниатюр.

Значительным явлением в отечественной фортепианной музыке второго десятилетия XXI в. стало сочинение Г. Чобану, озаглавленное *...Cette fois-ci à Paris (...На этот раз в Париже)*, 2018, которое И. Чобану-Сухомлин охарактеризовала как сонату-фантазию: «По замыслу композитора, авторский монолог разворачивается одновременно в нескольких плоскостях, воплощая воспоминания о стилях французской музыки в современном звуковом контексте. Переплетение звуковых планов создается благодаря применению как хорошо известных гармонических, интонационно-ритмических,

фактурных и др. приемов музыкального письма, так и новых выразительных средств, генерируемых новыми техниками композиции» [157, с. 45].

С. Пысларь в этот период выполнила вторую редакцию цикла *Les Cantilènes* (2012), написала миниатюры *Pravo horo* для фортепиано в четыре руки (2013), *Găgăuzeasca (Cadângea)* (2014), *M-am pornit la Chișinău* (2015) и *Bătuta de la Iași* (2015).

Таким образом, фортепианное творчество Республики Молдова на рубеже XX–XXI вв. можно охарактеризовать как реализацию индивидуальных композиторских поисков в области миниатюры, цикла миниатюр и крупных композиций для одного и двух фортепиано. Неотъемлемой частью представленной панорамы стали сочинения С. Пысларь.

## **2.2. Романтические черты музыкального языка и формы в сочинениях С. Пысларь для фортепиано конца XX в.: *Variațiuni pe tema coralului «Nicht so traurig, nicht so sehr» de J. S. Bach, Trei portrete muzicale, Les Cantilènes, Sostenuto***

Фортепианные миниатюры Снежаны Пысларь, написанные в 1992–1998 гг., связаны с периодом ее обучения в консерватории. Они отражают поиски молодого композитора в области музыкального языка и формообразования, свидетельствуют о стремлении к нахождению собственного стиля. Выбор жанров, форм и средств выразительности в них продиктован также требованиями учебных планов и программ, в соответствии с которыми овладение композиторским ремеслом проходит стадии освоения периода и простых форм, создания вариационных и сонатных циклов и изучения техники оркестрового письма. Данные опусы несут на себе следы влияния ее педагога – П. Ривилиса, проявившиеся во внимании как к стройности и органичности общей конструкции, так и к выверенности деталей нотного текста. В консерваторские годы С. Пысларь написала для фортепиано *Variațiuni pe tema coralului «Nicht so traurig, nicht so sehr» de J. S. Bach*, композицию *Les Cantilènes*, пьесу *Sostenuto* и цикл *Trei portrete muzicale: Chopin, Scriabin, Rachmaninov*.

*Variațiuni pe tema coralului «Nicht so traurig, nicht so sehr» de J. S. Bach* – самое первое консерваторское произведение С. Пысларь, созданное на I курсе. Премьера сочинения состоялась в 1992 г. в Союзе композиторов и музыковедов Молдовы, *Вариации* исполнила Ю. Ривилис. В 2016 г. произведение было опубликовано в сборнике педагогического репертуара для старших классов ДМШ *Piese polifonice. Forma amplă* из серии *Muzica este în mâinile tale* (Приложение 5, № 27).

Выбор материала для вариационных преобразований принадлежит самой С. Пысларь. Примечательно, что она избрала хорал религиозно-философского плана, в котором содержится призыв возлюбить Господа, ибо в этой любви – главный смысл жизни человека<sup>12</sup>. Технологическая задача, которую ставила перед собой композитор, заключалась в том, чтобы сочинить строгие вариации на тему избранного первоисточника И.С. Баха, используя только звуки самого хорала, без добавления каких-либо дополнительных. Смысл написания таких вариаций состоял в работе над деталями компонентов фактуры.

По форме произведение представляет собой тему с девятью фактурными вариациями, которые объединены общей тональностью *c-moll*, одинаковой для всех вариаций формой, гармоническим планом и мелодическими контурами, контрастным чередованием медленных и более быстрых разделов, и в целом – движением от простого к сложному (таблица 2.1.).

Тема, изложенная в форме простого квадратного периода неповторного строения (8 т. + 8 т.), звучит размеренно, аскетично и возвышенно, символизируя общечеловеческие ценности. В ней использован четырехголосный аккордовый склад, при котором амбитус каждого голоса совпадает с удобной для пения тесситурой. Хоральный жанр влияет на наличие глубоких цезур, которые объясняются переходом от одной строки текста к другой и взятием в этот момент дыхания (пример 2.2.1.). Сравнивая данную тему с примерами других вариационных тем из мировой музыкальной классики, отметим, что в хоральной фактуре изложена также тема *Симфонических этюдов* Р. Шумана (правда, жанровая специфика шумановской темы вбирает в себя и признаки траурного марша-шествия, что создается темпом медленного шага, четырехдольным метром и минорным ладом). Эмоциональный аспект темы сохранен и в вариациях (за исключением пятой), временами лишь высвечиваются новые стороны образа. Такая стабильность достигается

---

<sup>12</sup> Приводим перевод слов хорала со старонемецкого, выполненный А. Короид: «Не печалься так, не печалься, душа моя, что тебе не дал Господь счастья, чести и добра, как некоторым. Возлюби Господа, и в его любви найдешь все, и не узнаешь нужды... Ты не затем, душа, здесь, чтоб владеть земным. Взгляни: на небе твое злато, там честь и радость тебе, радость без конца и честь без зависти. ... Взгляни на все то, что ты мнишь богатством. Ничто не уйдет с тобой в мир иной – лишь то, что питает душу твою. ... Взгляни на члены свои, которые ты ни за какое злато не отдашь, а теперь в душу свою – и увидишь, сколько бесценного добра получил ты с небес. Бог полнится твоей любовью и видит твои желанья. Если тебе будет суждено благо, Он говорит „Да”. Если нет, так скажет Он „Нет”. Подними лицо опечаленное свое, забудь ночные печали свои. Поставь меру и цель желаниям своим и дай струнам твоим петь хвалу Господу. Живи своей жизнью. Это подарок, обдуманый Господом. Дай пройти сложностям. Небо и Бог будут для тебя навечно».

различными средствами, главнейшими из которых являются композиционная структура, опорные мелодические точки и гармонический план темы<sup>13</sup>.

Как уже было сказано, основным средством развития в произведении С. Пысларь является фактура. В первой вариации тема дана в ритмическом увеличении, в ней ускоряется темп (*Moderato*) и учащается пульсация – единицей времени становится восьмая длительность, что усиливает ощущение движения. Аккордовый склад наполняет собой средний пласт, а два крайних голоса образуют самостоятельные мелодические линии, которые по ритму отличаются от средних голосов. Четырехдольный метр, упругий ритм крайних голосов в сочетании с равномерной аккордовой поступью средних и ясная синтаксическая структура придают вариации черты скорбно-патетического шествия. Такое же фактурное и образное решение можно обнаружить во втором номере из *Симфонических этюдов* Р. Шумана, где также наблюдается эффект диминуирования и интенсификации поступательного процесса. Вот как описывает Д. Житомирский эту вариацию из сочинения немецкого романтика: «Во втором этюде прорывается сильное, ничем не сдерживаемое чувство скорби. Широкая патетическая мелодия этого этюда воспринимается как новая и, вместе с тем, ощущается ее тесная связь с предшествующим» [40, с. 299].

Во второй вариации продолжена идея учащения пульса: при сохранении размера 4/4 и темпа *Moderato* (но более подвижного, на что указывает обозначение *poco più mosso*) на первый план выступают шестнадцатые. Без изменений остаются форма и гармонический план, удержаны крайние голоса фактуры. Средний пласт музыкальной ткани решен в виде фигураций: в партии правой руки повторяется один тон из аккорда, а в левой звуки раскладываются в арпеджио.

Третья вариация демонстрирует контраст по отношению к предыдущему, что проявляется в динамике. При темпе *Moderato* здесь замедляется пульсация – время «размечается» восьмыми вместо шестнадцатых. Движение средних голосов построено преимущественно на восходящем разворачивании гармонической фигурации. В фактуре четвертой вариации четко выделяются два пласта: верхний, образующий аккордовые дублировки сопранового голоса, и нижний, представленный отдельными звуковыми точками. Мелодия пятой вариации членится на краткие мотивы, оформляется ритмическим рисунком острого пунктира, который, с одной стороны, воспринимается как

---

<sup>13</sup> Гармоническое решение всех вариаций представлено следующим образом:  $t - VII_6 - t_6 - t - II_5^6 - D^6 - s_6 - D \mid t_6 - D^6_4 - t - S = II (Es-dur) - T_6 - D - D - T \mid T - T_6 = S_6 (B-dur) - D - D_2 - T_6 - II_7 - D^6 - T \mid T = VII^m (c-moll) - S_6 - D - D_2 - t_6 - K^6_4 - D_7 - t$ .

нечто неожиданное (*Allegro capriccioso*), а, с другой стороны, придает музыке волевой характер наподобие призыва к активности. Эта вариация очень далеко отходит от хорального изложения темы, приближаясь к жанру этюда, где явно видны два ритмических «персонажа» – ровная линия верхнего голоса и пунктирное движение в нижнем. В целом мелодия словно теряется, растворяется в общем звуковом потоке, на слух ощущаются лишь смены гармонических комплексов. Тем самым основной акцент в данном участке формы переносится на ритм и гармонию.

Шестая вариация продолжает линию фигурационной техники, начатую в пятой. Здесь на тему «намекают» лишь отдельные мелодические точки в мелодии и в басу, а внимание привлечено к разработке фактуры. В этой вариации можно обнаружить связь с фактурными приемами Л. Бетховена, в частности из шестой вариации его фортепианного цикла *Тридцать две вариации c-moll*. У венского классика указанный раздел формы выполнен в аналогичном триольном ритме, где на опорных долях тактов помещены звуки, образующие нисходящее хроматическое движение.

Седьмая вариация перекликается с шестой, но она изложена в размере 6/8 и в медленном темпе – *Andante con moto*, основное движение разворачивается шестнадцатыми длительностями; мелодическая линия «вытянута» в сплошную одноголосную горизонталь, а ее опорные точки обрисовывают гармонические функции. Восьмая вариация играет роль фактурной репризы, так как в ней можно проследить встречавшиеся ранее типы и виды изложения: по фактуре она напоминает третью и четвертую. Последняя, девятая вариация выполняет функцию коды. В ней наблюдается противопоставление партий двух рук: в левой использованы октавы, в правой – другие интервалы (подобно второй вариации из первой части Сонаты № 12 *As-dur* Л. Бетховена). Но этот контраст не вызывает ощущения антитезы, поскольку возникающие созвучия принадлежат общей аккордовой вертикали.

Таким образом, каждая вариация отмечена индивидуальными фактурными чертами, но разделы формы объединены господствующим формообразующим принципом классических строгих фактурных вариаций, что при общей идее постепенного усложнения музыкальной ткани создает линию динамического нарастания и способствует цельности вариационной конструкции. Данное произведение свидетельствует о тщательной работе композитора над фортепианной фактурой, которая несет на себе отпечаток традиций классицистской (Л. Бетховен) и романтической (Р. Шуман) стилистики.

Сочинение *Trei portrete muzicale: Chopin, Skriabin, Rachmaninov* было написано в 1992 г. и представлено на экзамене по композиции в конце первого курса

консерваторского обучения под названием *Preludii*. В 2012 г. С. Пысларь выполнила вторую редакцию цикла: вернув первоначальное название, композитор внесла коррективы в нотный текст первой части, а в последней предложила использование педали. В этом виде *Trei portrete muzicale* были опубликованы в сборнике *Fantezie: album de piese și ansambluri pentru pian* (Приложение 5, № 25), а 03.04.2013 исполнены в концерте, организованном при содействии СКММ и прошедшем в Республиканском музыкальном лицее им. Ч. Порумбеску в рамках проекта *Отечественные композиторы – молодому поколению*. Сочинение прозвучало в интерпретации Л. Баликовой.

Пьеса *Chopin* выражает чувство взволнованности, порывистости, устремленности, с оттенком ораторской патетики. На протяжении миниатюры напряжение возрастает, достигая кульминации во второй половине формы. По строению сочинение представляет собой смешанную форму, где на первом плане выявлены черты периода из трех предложений (8 т. + 16 т. + 6 т.), на втором – простой трехчастности. Все три предложения начинаются сходно, начальное, экспонирующее интонационно-тематический материал, ориентировано на квадратность, второе (по протяженности оно занимает больше половины всей пьесы) максимально интенсивно реализует функцию развития, третье является репризным.

Парадоксален выбор тональности *D-dur*, которую Ф. Шопен использует крайне редко, она встречается лишь в мазурке ор. 33 № 2, в *Экосезе* № 1 и в несохранившихся *Вариациях на тему Мура* для фортепиано в четыре руки. Правда, имеется у польского романтика в тональности *D-dur* и фортепианная прелюдия – ор. 28 № 5. По фактуре ей близка миниатюра С. Пысларь. Исследователь творчества Шопена М. Томашевский относит ее к типу «этюдных» прелюдий. Он пишет: «Этюдные прелюдии – *G-dur* (3), *D-dur* (5) и *Es-dur* (19) – достаточно явственно проявляют свой характер. Они исполняются в быстром темпе (*vivace* или *molto allegro*), с легкостью и подвижностью, свойственным *moto perpetuo*, эволюционно, поэтапно развивая одну фактурную идею, и вносят игровой элемент. Их соответствия можно найти среди *Этюдов* ор. 10 и 25» [139, с. 396].

Ю. Кремлев в характеристике этой прелюдии видит «образ живого и взволнованного созерцания природы. Весьма выражены мнимая полифония и фактура широких расстояний. Приметны: свобода голосоведения, полиритмия, звонкий (почти „григовский”) доминантнонаккорд в первых тактах» [77, с. 447]. Нечто подобное отмечает и И. Бэлза: «Ре-мажорная прелюдия так же кратка и стремительна, как первая, но гармонически сложнее. Нарастание звучности приводит к внезапному взлету в третью

октаву, куда не достигали еще фигурации, затем тоника сменяется доминантой, которая вновь переходит в тоническое трезвучие в положении терции» [8, с. 251].

Возможно, С. Пысларь тональность *D-dur* показалась соответствующей музыкальному образу ее пьесы – эмоционально наполненному, патетически декламационному. Не случайно, согласно символике тональностей Н. Римского-Корсакова, *D-dur* характеризуется как властная, по образным возможностям определяется как дневная, солнечная, царственная, а по цветовой гамме оказывается желтовато-золотистой [9]. Известно, что А. Скрябин также наделял *D-dur* оттенками ярко желтого цвета, а Б. Асафьев высказывался по поводу данной тональности поэтичным сравнением: «Солнечные лучи, блеск именно как интенсивное излучение света (если в жаркий день смотреть с горы Давида на Тифлис!)» [78]<sup>14</sup>.

Фактура пьесы очень прозрачна, практически одноголосна, это мелодическая фигурация, выдержанная от начала до конца сочинения и основанная на остинатном повторе начальной интонационно-тематической ячейки. В выразительности основной темы важное значение принадлежит охвату широкого звуковысотного диапазона, ритмической четкости ровных шестнадцатых и изобретательной игре акцентов начального звука, который попадает то на первую, то на вторую шестнадцатую такта. Отдельно выделяются завершающие двузвучные мотивы восходящего характера, которые воспринимаются как возгласы-зовы, возникающие на гребнях мелодических волн. Основное направление интонационного развития реализуется главным образом в гармоническом срезе фактуры, где выявляются сочетания различных созвучий как терцовой структуры, так и сложных гармонических комплексов нетерцовой природы, а на опорных долях тактов выявляются смены ладовых функций: *T – VI – S* и т. д. Первые два предложения завершаются автентическими полукадансами, третье приводит к тонике (пример 2.2.2.).

Говоря о «портретном» сходстве с Ф. Шопеном, благодаря чему узнается облик польского композитора, можно указать на фактурное подобие данной пьесы не только названной прелюдии ор. 28 № 5, но и ряду других произведений Ф. Шопена. Так, шопеновская прелюдия *C-dur* ор. 28 № 1 опирается на развертывание двухслойной мелодико-гармонической фигурации. По словам С. Пысларь, именно эта миниатюра

---

<sup>14</sup> Вообще же, как свидетельствуют исследователи, в творчестве Ф. Шопена бемольные тональности преобладают над диэзными и беззнаковыми. М. Томашевский указывает, что 52% сочинений польского композитора имеют при ключе бемоли, 35% – диэзы и 13% – без знаков. По мнению музыковеда, это свидетельствует о его «склонности к „темным” тональностям, их преобладанию над „светлыми”» [139, с. 210].

бралась за модель музыкального портрета Ф. Шопена. Аналогичный тип фактуры наблюдается и в прелюдии Ф. Шопена op. 28 № 8 (*fis-moll*). Фактурное сходство с его этюдом op. 25 № 1 *As-dur* проявляется в остинатности исходной гармонической фигурации, занимающей значительный звуковысотный диапазон, из верхних звуков которого формируется мелодия. Естественно, что прямых интонационных аналогий между названными опусами здесь нет, С. Пысларь оперирует лишь отдельными элементами музыкального языка Ф. Шопена.

Следующая пьеса *Skriabin* по образному строю и характеру музыки очень близка предыдущей. Она тоже наполнена ощущением трепетного волнения и смятения. Мечтательно, как бы во сне (авторская ремарка *sognando*) проносятся воспоминания о давно минувших переживаниях, о воскрешаемых сознанием образах. Благодаря остинатной повторности одной фактурной ячейки, построенной в виде яркого интонационно-ритмического оборота, в пьесе ощущается стремление выразить некую неотвратимую, навязчивую идею. В основе названной фактурной формулы находится единовременный контраст двух противоположных элементов: партию левой руки пронизывают устремленные широкими интервальными ходами к высотам второй октавы равнодольные трехзвучные реплики, а партия правой базируется на нисходящем движении в среднем регистре по звукам тесно расположенных аккордов в причудливом ритме, сочетающем пунктир с синкопой.

Образное сходство первых двух пьес цикла подтверждается общностью их структуры: данная миниатюра также написана в смешанной форме, сочетающей признаки периода из трех предложений с элементами простой трехчастности. Ее разделы соотносятся так же, как и в пьесе *Chopin*: 8 т. + 16 т. + 6 т. В обеих пьесах экспозиционное построение создает установку на квадратность, а кульминация приходится на момент подготовки репризы. Таким образом, вторая пьеса, будучи самостоятельной по содержанию, воспринимается как логическое продолжение первой: их роднят типы фактуры и формы.

Индивидуализация каждой пьесы касается, прежде всего, ладотональной сферы, которая в пьесе *Skriabin* значительно усложняется: вместо ясного *D-dur* возникает свободная атональность с центральным элементом *h* (термин Ю. Холопова). Гармоническое развитие сочетает в себе тяготение к эллиптическим оборотам, ленточному голосоведению при соединении аккордов диссонантной структуры с альтерированными заменными и добавочными тонами. В итоге образуется комплекс

нетерцовых звуковых образований, в котором ладовые тяготения завуалированы, а доминирует красочная сторона (пример 2.2.3.).

Сходство миниатюры С. Пысларь с фортепианной музыкой А. Скрябина доказывается некоторыми ее аналогиями с фактурой и тематизмом ряда прелюдий русского романтика. Так, в его прелюдии op. 11 № 1 (*C-dur*), несмотря на ее более спокойный характер, основу тематического материала тоже составляет контраст двух фактурных элементов, порученных партиям двух рук пианиста, причем их звуковысотный рисунок подобен пьесе *Skriabin*: они разнонаправлены. Двухэлементность фактуры характерна и для прелюдии А. Скрябина op. 11 № 3 (*G-dur*), а рафинированная изысканность и самостоятельность фактурных линий встречается в прелюдиях op. 11 № 7 (*A-dur*), op. 13 № 2 (*a-moll*), op. 13 № 4 (*e-moll*). Такое качество музыкальной ткани как ее диалогичность, отмеченная в пьесе *Skriabin*, встречается в прелюдиях русского композитора op. 11 № 12 (*gis-moll*) и op. 11 № 21 (*B-dur*), а ритмически разнообразная, богатая мелодия на фоне ровного рисунка аккомпанемента использована в прелюдиях op. 11 № 19 (*Es-dur*), op. 16 № 5 (*Fis-dur*) и op. 17 № 3 (*Des-dur*).

После утонченной атмосферы второй пьесы цикла третья миниатюра *Rachmaninov* погружает слушателя в сферу бурных эмоциональных переживаний. Здесь утверждается тональность *c-moll*, не частая для русского композитора, но запоминающаяся такими его опусами, как Второй фортепианный концерт, прелюдия op. 23 № 7, Этюды-картины op. 33 № 3, op. 39 № 1 и № 7, романсы *Судьба* (на стихи А. Апухтина) и *Два прощанья* (на слова А. Кольцова). Уже своим напряжением она вносит в цикл драматические черты. Пьеса написана в сквозной одночастной форме и базируется на чередовании двух контрастных элементов.

Первый элемент основан на «сочных» созвучиях, построенных на чередовании партий правой и левой рук. В этом автор как бы имитирует перезвоны колоколов и претворяет традиционную для С. Рахманинова колокольность. Второй элемент – это нисходящее хроматическое движение, отталкивающееся от исходной б. 3. Именно этим мотивом заканчивается пьеса (а, вместе с ней, и цикл), как бы оставляя вопрос без ответа (пример 2.2.4.).

Приводя аналогии с произведениями С. Рахманинова, укажем, что колокольность, а также связанная с ней звончатость, отмеченные в миниатюре С. Пысларь, ощутимы во многих сочинениях русского композитора. Они чувствуются в таких разных по характеру его прелюдиях как: монументальная op. 3 № 2 (*cis-moll*), празднично-ликующая op. 23 № 2 (*B-dur*) героически-маршевая op. 23 № 5 (*g-moll*), стихийно-мятежная op. 23 № 7 (*c-moll*),

тревожная ор. 23 № 9 (*es-moll*), мрачно-трагедийная ор. 32 № 10 (*h-moll*). Прослушиваются колокольные интонации и в беспокойно-бунтарском *Музыкальном моменте* ор. 16 № 4 (*e-moll*). В. Брянцева в монографии о С. Рахманинове описывает прелюдию ор. 23 № 2 следующим образом: «Целое море ликующих фанфар и праздничных звонов, радостно „выпевающих” песенные трихорды, бушует в *Прелюдии си-бемоль мажор*» [7, с. 341]. В характеристике прелюдии ор. 23 № 5 исследователь отмечает маршево-повелительные интонации, а пронизывающее прелюдию ор. 23 № 7 «фигурационное движение насыщено тревожно мятущимися и мужественными напевными интонациями, находящимися в непрерывном процессе становления. При этом постепенно утверждается волевое начало, смело заявляющее о себе в мощных призывах» [7, с. 341].

Учитывая степень индивидуализированности каждой миниатюры, возможность их отдельного исполнения и, вместе с тем, образно-смысловое единство пьес, можно сделать вывод, что по жанровой принадлежности *Trei portrete muzicale* С. Пысларь сочетают в себе признаки цикла миниатюр и программной романтической сюиты. Единство целого обусловлено выбором «портретируемых»: все избранные музыканты – славянские композиторы-романтики, сочетающие в себе талант композитора и пианиста, блестяще владеющие фортепианной фактурой и имеющие индивидуальный почерк. Показательно, что С. Пысларь сознательно не обратилась к еще одному ярчайшему представителю фортепианного романтизма – Ф. Листу. Она считает, что портрет Ф. Листа в этом цикле прозвучал бы излишне бравурно и нарушил бы лирическую концепцию. Последовательность музыкальных портретов выстроена в хронологическом порядке: первым представлен облик классика польской музыки XIX в., после него даны характеристики русских мастеров рубежа XIX–XX вв. Чередование пьес подчинено принципу контраста, который проявляется в темповой, метроритмической, ладотональной и других сторонах музыкальной ткани (таблица 2.2.).

Фортепианное произведение *Les Cantilènes* написано С. Пысларь в 1993 г., через год после *Variațiuni pe tema coralului de J. S. Bach* и *Trei portrete muzicale*. Спустя почти 20 лет, в 2012 г. композитор вновь обратилась к этому сочинению и, готовя его к премьерному показу в рамках международного фестиваля *Zilele muzicii noi*, выполнила вторую редакцию опуса. Концерт прошел на сцене Малого зала Национальной филармонии Республики Молдова, *Les Cantilènes* прозвучали в исполнении И. Пануриной. Концертная версия *Les Cantilènes* отличается от первоначального варианта, прежде всего, масштабами: временные параметры «сборного» фестивального концерта требовали существенного сокращения нотного материала, поэтому автор избрала и скомпоновала

лишь часть написанного ранее текста. Это привело к изменению общей композиции и выразилось в создании вполне самостоятельного варианта произведения<sup>15</sup>.

По признанию композитора, название произведения вызвано ее увлечением поэзией французского символизма, в частности, стихами П. Верлена, Ш. Кро, А. Рембо, Ш. Бодлера, С. Малларме, П. Клоделя. В частности, наименование *Les Cantilènes* происходит от одноименного произведения Жана Мореаса. Музыка напоминает поэтический символизм утонченностью и ностальгической изысканностью.

*Les Cantilènes* решены как вариационная конструкция свободного романтического типа с чертами концентричности: это три вариации, обрамленные проведением темы (таблица 2.3.). Исходный тематический импульс выдержан в простой двухчастной репризной форме, где оба периода подразделяются на равные 5-тактные предложения. Ощущение томления, нежной грусти и легкого парения создается рафинированной мелодией, гармонизованной пряными диссонирующими созвучиями и оформленной в вязкую полифонизированную фактуру. Мелодическая линия отличается прерывистостью и дробностью. Она складывается из череды однотоновых мотивов, в которых отчетливо прослушиваются интонации секундовых вздохов. Семантика стонов усиливается гармонической идеей задержаний на сильных долях тактов (пример 2.2.5.).

В целом мелодическое строение темы выявляет преобладание нисходящего секвентного развития. Оно доминирует в первом предложении начального периода и на протяжении всего второго периода; лишь во втором предложении первого периода использовано восходящее движение мелодии, где достигается небольшая кульминация (самый высокий звук  $es^2$ ). В стилевом отношении тема *Les Cantilènes* ассоциируется с музыкой А. Скрябина, в частности, с некоторыми его прелюдиями оп. 11.

Большую роль в создании художественного образа играет гармония, которая в соотношении с мелодией выявляет множество неаккордовых образований, в числе наиболее частых – усложнение созвучий задержаниями, вспомогательными звуками и предъемами. Последование аккордов зачастую подчинено логике эллиптических оборотов. Ладотональное движение в теме ограничено структурой параллельно-переменного *C-dur – a-moll*, выявляющего к концу формы перевес в сторону минора. Если

---

<sup>15</sup> Сравнение двух версий одного сочинения – отдельная самостоятельная (и чрезвычайно увлекательная) проблема, которая еще ждет своего решения. В настоящей работе при обращении к сочинениям, имеющим два одновременных фортепианных варианта – ранний и поздний – (*Trei portrete muzicale, Les Cantilènes*), анализируется только вторая редакция, прошедшая фазу «актуального бытия» (термин Н. Корыхаловой) в форме публичного концертного исполнения и публикации. В случаях же, когда произведение в процессе повторных преобразований текста претерпевает разнотембровые модификации (*Bătuta, Sub umbra unui stejar, Incantation, Vânătoarească, Cine merge tot pe drum*), подробно рассматривается начальная, исходная версия, а производные от нее варианты даются в общих чертах.

в начальном предложении темы наблюдается преобладание альтерированных уменьшенных септаккордов доминантовой функции в основной тональности, то второе предложение, начинающееся сходно, быстро модулирует в *B-dur*. Здесь господствует плагальная сфера, аккорды структурно и функционально усложнены. Начало второго периода в тональном отношении многозначно, неустойчиво, здесь фонизм аккордов доминирует над их функциональностью, что обусловлено использованием увеличенных трезвучий и созвучий нетерцовой структуры. В завершение темы фактура насыщается противоположным хроматическим движением голосов (в среднем пласте – протяженными фразами, изложенными параллельными терциями, в верхнем – одnogолосными краткими мотивами), приводящим к возникновению случайных созвучий линейной природы. Основу мелодического процесса здесь составляет трехзвучный мотив  $b^1 - a^1 - g^1$ .

Гомофонно-гармоническая фактура, выдержанная от начала до конца темы, обогащена элементами полифонии: все голоса индивидуализированы, что создает впечатление контрастной полифонии, возникают также имитации отдельных мотивов. В медленном темпе (*Andante*) слушатель успевает оценить всю причудливость ритмических рисунков, в которых большое место отводится триольному движению, данному как в «чистом» виде, так и в сочетании с четным делением основной доли метра.

Первая вариация – *Cantilena I* написана в простой трехчастной форме с кодой:  $a - a_1 - a^1$ , где начальная часть (тт. 1–7) – это период-предложение, вторая (тт. 8–14) является связкой, а реприза (тт. 14–20) представляет собой вариант первого раздела. К ней примыкает кода (тт. 21–25), близкая по фактуре середине. На втором плане формы обнаруживаются признаки сложного периода, в котором начальное предложение образовано первыми двумя частями (тт. 1–14), а реприза с кодой складывается во второе предложение (тт. 14–25). По характеру эта вариация производит впечатление мечтательных, неясных сонных видений (пример 2.2.6.). Данное качество подчеркивается и авторским обозначением темпа – *Lento sognando* (медленно, мечтательно, как бы во сне).

Особая ритмическая организация музыкальной ткани создает ощущение деформации художественного времени: автор не выставляет при ключе размера, а тактовые черты делает пунктирными, словно указывая на их необязательность. Тем не менее, анализ текста свидетельствует об очевидном использовании переменного метра, при этом непериодические смены размера осуществляются без какой-либо определенной закономерности на протяжении всей миниатюры: 4/4, 3/4, 5/4, 4/4, 6/4 и т. д. Чаще всего композитор прибегает к размеру 4/4 (в 12 тактах из 25), что создает некоторые аллюзии шестивия. Чуть меньше (в 7 тактах) встречается метр 6/4, который, как, например, в

прелюдии А. Скрябина *e-moll* (op. 11 № 4), ассоциируется с образом таинственного, причудливого, как бы в туманной дымке вальса. В четырех тактах материал оформлен в размере 5/4, и, наконец, единожды применяются 3/4 и 7/4.

Основной долей метра является четвертная длительность, а последовательность звуков четвертями и половинными выявляет однотипную структуру кратких мотивов преимущественно ямбического строения, что сближает организацию времени в *Cantilena I* с темой. Сходство с первоначальным музыкальным образом цикла проявляется и в звуковысотной структуре материала, в частности, в присутствии «ленточных» терцовых звучностей, плавно перетекающих одна в другую. При наличии ясно осязаемого центрального элемента, звука *es*, в вариации отсутствует выраженная гармоническая тональность. Главным здесь становится фактурный контраст двух интонационных элементов: неспешно движущегося параллельными терциями нисходящего трехзвучного мотива (интонационно производного от первоначальной темы) и напоминающего звуки падающих капель стабильно повторяемого звука *es* с октавными отголосками. Изысканной звукописью, прозрачностью фактуры и обилием терцовых звучностей *Cantilena I* вызывает ассоциации с пьесой *Лунный свет* из *Бергамаской сюиты* К. Дебюсси.

Следующая вариация (*Cantilena II*) связана с предыдущей приемом *attacca*. По темпу и характеру она контрастирует с *Cantilena I*, но сохраняет идею внутреннего единства. Решением музыкальной ткани вариация напоминает проанализированную ранее миниатюру *Chopin* из цикла *Trei portrete muzicale*. Музыка словно передает ощущение непрерывающегося движения, которое можно сравнить со струящимся течением чистого прозрачного ручейка, на поверхности которого переливаются солнечные блики. *Cantilena II* написана в простой трехчастной форме, где I часть (тт. 1–16) – это большой квадратный период повторного строения, II часть (тт. 17–28) – развивающее построение, III является варьированной репризой (тт. 29–43). В этой миниатюре интересна метrorитмическая организация, связанная с многозначностью доли метра и величиной тактов, а также с делением музыкальной ткани на мотивы (пример 2.2.7.).

Композитор определяет шестнадцатую длительность единицей времени и обозначает размер как 12/16. Действительно, на протяжении всей пьесы четко ощущается и постоянно выдерживается пульс шестнадцатыми. Но при этой пульсации музыкальная ткань оказывается гибкой благодаря тому, что смысловые структуры – мотивы – образуются в трех слоях фактуры и их границы не совпадают. Важнейшим в мелодическом отношении компонентом становится линия верхнего голоса: в нисходящем

направлении здесь свободно секвенцируется четырехзвучный интонационный элемент, в строении которого на первый план выходит начальный терцовый ход. Вторым составным элементом является мотив среднего голоса, построенный на ритмической формуле дробления. Движение по нижним звукам этого мотива выявляет скрытую линию, которая образует третий мелодико-фактурный элемент музыки. Мотивы верхнего и среднего голосов равны между собой по длительности: они включают по четыре шестнадцатых, но начало второго приходится на третий звук первого мотива (такое ритмическое соотношение мотивов выдерживается на протяжении практически всей пьесы).

При слуховом восприятии музыки возникает другая картина: начало каждой волны (ее первый звук, приходящийся на затакт) осознается как акцентная доля и никак не ассоциируется с аутфактом. Границы мотивов нигде не совпадают с тактовыми чертами. Скорее всего, задача композитора заключалась именно в том, чтобы простой материал облечь в более сложную, причудливую графическую конструкцию, когда исполнительский анализ текста и его слушательское восприятие протекают по-разному. Для пианиста нотный текст кажется непростым – композитор подчеркивает множественность ритмических связей между мотивами разных голосов. Слушатель же оценивает размер как  $3/8$ , который решен в виде оstinatно повторяющихся фигур равномерного рисунка. Более того: композитор оформляет ткань как развитое двухголосие, а на самом деле в каждый момент времени звучит только один тон, то есть реально слышна только ровная одноголосная линия (по поводу графического решения этой музыки невольно вспоминается выражение П. Ривилиса, наставника С. Пысларя – *die Augenmusik* / музыка для глаз).

Иными словами, в фактуре миниатюры словно зашифровано линейное развертывание трех параллельно движущихся голосов. Их связи наглядно отражены в таблице 2.4., где выявляются несколько моментов интонационного развития в первом периоде формы. Один из них связан с отчетливостью нисходящего движения в каждом из голосов фактуры, при этом диапазон этого движения значителен: в верхнем голосе он равен ундециме, в среднем и нижнем превышает октаву. Другим показательным свойством анализируемой музыкальной ткани становится широкое расположение голосов по вертикали: они разделены октавным диапазоном. Это дает возможность прослушать каждый из них рельефно. Наконец, еще одним важным качеством фактуры становится преобладание секундовых интонаций, которые пронизывают линию каждого голоса и заметны в соотношении самих мелодических линий.

Последние две из указанных особенностей роднят кантилену с основной темой

сочинения, а также с первой вариацией. Эти же признаки сближают музыку *Cantilena II* с ранними фортепианными миниатюрами А. Скрябина, в частности с *Прелюдией e-moll* op. 11 № 4. В основе сравниваемых опусов – господство секундовых интонаций, нисходящего движения и трехслойного решения фактуры. В этой связи приведем высказывание В. Дельсона о характере и музыкальном языке прелюдий op. 11 А. Скрябина, которое может быть отнесено и к *Cantilena II* С. Пысларь: «...Она [мелодика прелюдий op. 11 – Д. К.] представляет собой интонационно единую волну (нарастание и спад или наоборот); иногда в ней слышится просветленная печаль, созерцание и задумчивость... Характерны утонченность и гибкость мелодии, с частыми полутоновыми тяготениями; нередко ее изломанность со скачками на септиму и нону, ритмическая изысканность и в том числе широкое использование конфликтности метра и ритма. Обращает внимание большое количество хроматических вспомогательных, проходящих звуков и задержаний, создающих особую остроту» [38, с. 259].

Как уже было сказано, в фактуре этой вариации из *Cantilena II* С. Пысларь одноголосное развертывание сочетается с трехуровневостью интонационных связей. Названное качество музыкальной ткани также свойственно фортепианным миниатюрам А. Скрябина. Как утверждает В. Рубцова, для русского романтика типичен такой склад, «в котором мелодия часто вливается в один из голосов аккордовой вертикали, растворяется в ней и наоборот: в последовательности гармоний возникают мелодические подголоски, педали, сплетающиеся с основным мелодическим голосом, образующие дополнительные мелодические восклицания» [116, с. 106].

Вторая часть формы *Cantilena II* вносит новизну в фактурный облик сочинения. При сохранении трехслойности музыкального склада интонационно-ритмические формулы голосов обновляются. Сплетающиеся в единую мелодическую конструкцию линии двух верхних голосов опираются на структуры минорных аккордов (восходящего квартсекстаккорда – в верхнем, нисходящего трезвучия – в среднем). Их сопряжение выявляет плагальную связь ( $t - s$ ), а последовательность подчинена логике восходящей секвенции по малым секундам: *f-moll*, *fis-moll*, *g-moll*, *gis-moll*<sup>16</sup>. Движение же нижнего голоса поначалу строится как нисходящая хроматическая гамма. В дальнейшем интонационно-ритмические единицы первого и начала второго периодов сочетаются, образуя перебивы в метроритме и мелодической линии голосов. Варьирование репризы

---

<sup>16</sup> По-видимому, наблюдаемая здесь плагальность не является случайной; она обусловлена стилистической опорой на музыку А. Скрябина; как пишет В. Дельсон, «создавая образы созерцания и задумчивости, композитор чаще всего пользуется плагальными оборотами» [38, с. 175].

затрагивает заключительный ее раздел. Второе предложение периода строится как длительный органнй пункт, утверждающий тоническое созвучие *fis-moll* и многократно повторяющий основной интонационный элемент темы (таблица 2.5.).

*Cantilena III* по образному строю продолжает линию второй вариации, но графически организована проще. Она написана в тональности *cis-moll*, в простой двухчастной форме ( $a - a_1$ ). По масштабам части уравновешены (45 т. + 47 т.), в тематическом отношении родственны. Интонационно-мелодический план сочинения основан на противодействии, противоборстве двух контрастных элементов: первый базируется на мотивах нисходящего характера (обозначим его буквой *a*), второй – восходящего (определим его как *b*).

В начале миниатюры доминирует сфера нисходящего движения (пример 2.2.8.). Остатная повторность кратких мотивов, изложенных восьмью длительностями в подвижном темпе, четном метре 2/4, создает впечатление токатности и моторности. Использование верхнего регистра и невысокого уровня громкостной динамики добавляют музыке качества полетности и устремленности. Второй тематический элемент (*b*) поначалу возникает эпизодически, экспонируясь в форме небольшого гаммообразного построения, но постепенно расширяет сферу своего воздействия и оформляется в достаточно протяженный участок формы (пример 2.2.9.). Из чередования интонационно-тематических элементов, по типу двойных вариаций, складывается первый крупный раздел формы анализируемой вариации. Его схему можно выразить таблицей (таблица 2.6.), из которой видно, что преобладающим является элемент *a*, именно он определяет общий характер музыки. Функция элемента *b* заключается в создании определенного «препятствия», возникающего на пути, затрудняющего развертывание исходного интонационно-тематического построения и, одновременно, стимулирующего зарождение внутренней силы. Таким образом, интонационную идею первой части пьесы в целом можно определить как обретение единства в борьбе противоположностей: внутреннюю энергию нисходящему интонационному элементу придает контрастирующая ему сила, которая периодически появляется и ширится.

Как уже упоминалось, звуковысотный диапазон охватывает первую, вторую и отчасти третью октавы. Самым низким в первой части формы является последний звук *gis*, выдерживаемый полный такт и членящий всю структуру на две части. В движении от исходного центра *cis* к заключительному *gis* можно усмотреть аналогию с тональной конструкцией сонатной экспозиции ( $t - d$ ). Если к этому прибавить контрастное сопряжение интонационных элементов *a* и *b*, аналогичное связям главной и побочной тем,

то сходство с сонатной формой будет выглядеть еще более оправданным. Идею сонатных закономерностей в анализируемой миниатюре подчеркивает еще тот факт, что вторая часть структуры ( $a_1$ ) начинается как соответствующий раздел старосонатной формы с доминантового устоя, а заканчивается на тоническом.

После завершения *Cantilena III* время художественного мира анализируемого произведения С. Пысларь словно поворачивает вспять: вновь возникает образ первой вариации, затем возвращается исходная тема. Автор будто утверждает вслед за Екклесиастом, что все возвращается на круги своя: «... что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем...». Такое тематическое обрамление выполняет не только выразительно-смысловую функцию, оно имеет и формообразующее значение, способствуя единству вариационной формы.

Цельность общей конструкции *Les Cantilènes* С. Пысларь достигается функциональной индивидуализацией вариаций, когда каждая из них выполняет определенную композиционную функцию: тема оценивается как экспозиция главного тематического образа; первая кантилена, самая медленная из всех, напоминает лирический центр; вторая, подвижная вариация становится подобием жанровой части циклической конструкции, а третья, наиболее развернутая, воспринимается как финал. Последующие две части являются зеркальными репризами.

Все вариации демонстрируют общее тяготение (явное или завуалированное) к квадратности построения, тематической повторности предложений. С. Пысларь часто пользуется секвенциями как средством мелодико-гармонического развития. Названные свойства музыки обусловлены стилистической близостью к фортепианным опусам поздних романтиков, в частности, А. Скрябина. Отметим, что В. Дельсон, исследователь музыки этого композитора, свидетельствует: «Квадратные построения (нередко восьмитактны со сходными четырехтактными), строгие, симметричные пропорции структуры, придающие форме „кристаллический” характер, органически уживаются в творчестве Скрябина с широко применяемыми приемами секвентного развития. Все это служит факторами, уравнивающими импровизационный характер изложения материала» [38, с. 172]. Об этом же качестве музыки А. Скрябина пишет и В. Берков [6].

Возвращаясь к характеристике произведения С. Пысларь, констатируем, что в *Les Cantilènes* отражаются такие черты творческого облика композитора как поэтичность, утонченность и изысканность, сочетающиеся с ясностью мысли и хорошо продуманной логикой выражения. Воплощая художественный мир близкого ей по духу французского поэтического символизма, молдавский композитор изобретательно и убедительно

использует музыкальные средства позднего романтизма. Высокие художественные достоинства, присущие этому опусу, гарантируют ему признание и успех, особенно – в педагогическом репертуаре средних музыкальных учебных заведений.

Фортепианное сочинение *Sostenuto*, завершая ряд студенческих сочинений С. Пысларь для рояля, явилось транскрипцией одноименного романса для голоса и фортепиано, написанного на стихи А. Огушевича<sup>17</sup>. И романс, и его фортепианная версия были созданы в 1998 г., при этом название – *Sostenuto* – предложено композитором, по аналогии со значением музыкального термина<sup>18</sup>. Романс впервые прозвучал в исполнении студентки АМТИИ Л. Ревуцкой в зале Союза композиторов, получил положительную оценку слушателей и нашел отражение в газетной статье Н. Полишвайко *Музыка молодых* [112]. Но в творчестве С. Пысларь он явился своего рода «заготовкой»: сочинив его, композитор вскоре перевела его в другое жанровое «измерение» – фортепианную миниатюру, причем, указала, что и в сфере инструментальной музыки он не является показательным сочинением. Не включила она его и в список вокальных опусов, словно не считая равным романсам *De-or trece anii* и *Dans*.

Действительно, с точки зрения средств музыкальной выразительности, типовые ритмоинтонации и фактурные формулы в романсе *Sostenuto* доминируют над индивидуальными языковыми лексемами. Для нас же данное сочинение важно с двух точек зрения: как пример работы композитора с поэтическим текстом (что дает возможность уточнить детали художественного содержания и сопоставить два ряда – вербальный и музыкальный) и как образец фортепианной транскрипции, поскольку, по свидетельству Т. Коадэ, «С. Пысларь почти всегда возвращается к своим опусам, внося определенные коррективы: делая их переложения и меняя исполнительский состав. Все это создает новую форму ранее написанным произведениям, свидетельствует о творческом стремлении к самосовершенствованию и является залогом дальнейших художественных поисков» [61, с. 49–50].

В камерно-вокальном творчестве С. Пысларь романс на текст А. Огушевича – единственный пример обращения к поэзии на русском языке. Другие ее вокальные опусы написаны на стихи провансальского трубадура Г. Файдита, румынских романтиков

---

<sup>17</sup> Александр Огушевич (1956–2012) – поэт, прозаик, публицист. Родился в Кишиневе, получил высшее гуманитарное образование. Являлся членом Ассоциации русских писателей Республики Молдова, в период 1996–1998 руководил литературно-художественным клубом *Caritas (Милосердие)* еврейского благотворительного центра *Хэсэд Йегуда*. С 1996 г. – председатель творческого объединения *Колорит*. Печатался во многих республиканских журналах и альманахах. Автор пьесы *Hoto, fuge!* (грант фонда *Soros-Moldova* 2002), прозаического произведения *Ни больше и ни меньше об одной жизни* (2003).

<sup>18</sup> Поэту заголовок понравился, и впоследствии он написал еще одно стихотворение, где истолковал смысл *Sostenuto* как *sos tenuto* (протяжный крик о помощи).

М. Эминеску и Н. Лабиша. Философская лирика А. Огушевича по образному строю близка романтическому направлению, обогащенному современной лексикой. Стихотворение *Sostenuto* – наглядный тому пример<sup>19</sup>. Текст стихотворения при сочинении романса *Sostenuto* композитором был сохранен практически полностью, за исключением незначительной перестановки слов. С. Пысларь идет вслед за поэтом в передаче настроения грусти и тревоги. Стихотворную форму она превращает в конструкцию простой двухчастной формы хореического типа ( $a - b_a$ ) со вступлением, интерлюдией между частями и кодой, построенной на материале вступления (таблица 2.7.).

Главным средством музыкальной выразительности в романсе является вокальная мелодия, предназначенная для среднего (мужского или женского) голоса, он удобен как для баритона, меццо-сопрано, так и для тенора и сопрано, общий диапазон составляет ундециму – от  $c^1 - f^2$ . В соответствии с текстом, мелодия делится на фразы, в основном двутактные. Каждая фраза состоит из двух контрастных мотивов, которые отличаются, в первую очередь, ритмическим профилем. Первый мотив, начинаясь постепенным нисходящим движением от квинты лада («с вершины-источника») и достигая тоники, попевает ее в ритме ровного движения восьмыми. Второй мотив, также имеющий нисходящий характер (от V ступени ко II), реализует пунктирную ритмическую формулу, в которой начальная крупная длительность контрастирует с двумя шестнадцатыми.

Дальнейшее интонационное развитие опирается именно на данную фразу, причем, первый ее мотив повторяется либо точно, либо вариантно, максимально сохраняя свою интонационную конструкцию, а второй мотив подвергается большей трансформации: он либо начинается от другого звука, либо заменяется новым тематическим образованием. Таким образом, интонационное единство первой части романса обеспечивается вариантным развитием инципитной фразы. Указанное строение начальных фраз приводит к тому, что в каждой из двух первых строк метроритмическим акцентом выделяются слова *сердце* и *задуло*. Следующим выражением, акцентированным более крупными

---

<sup>19</sup> Приведем текст стихотворения А. Огушевича:

Заполонило грустью сердце  
И ветром осени задуло.  
Упрямо и настойчиво твою он прядь тревожит,  
Не ведая, что я чуть-чуть ревную.  
Запала ты мечтою в сердце,  
И сердце, чтоб ее не потревожить,  
Уж и не бьется, и не движет.  
Упрямо и настойчиво ведет мечта к тебе,  
Не ведая, что все сонеты спеты,  
Что между нами только осень.  
Только осень.

длительностями, становится *чуть ревную*. Так синтаксическое строение вокальной мелодии способствует выделению определенной смысловой «канвы» романса. Во втором предложении первого периода структура дробления, приходящаяся на слова *Уж и не бьется, и не движет*, ассоциируется с учащением взволнованного дыхания.

Вторая часть романса контрастна первой, в ней обнаруживается иной тематический материал, однако этот контраст произведен. Фортепианная партия полностью дублирует вокальную мелодию, сопровождая ее гармонической фигурацией, основанной на простых функциональных связях<sup>20</sup>. Фактура вступления и коды отличается от основных разделов: в партии правой руки излагается последовательность аккордов, верхний голос которой образует мелодическую линию нисходящего направления:  $b^2 - a^2 - g^2 - \text{fis}^2$ .

Премьера фортепианной транскрипции состоялась в 2013 г., в рамках концерта по проекту СКММ *Отечественные композиторы – молодому поколению*, сочинение исполнила сама автор, его запись доступна в Интернете (Приложение 6). По тексту фортепианное *Sostenuto* идентично фортепианному сопровождению одноименного романса, из которого изъята партия голоса (пример 2.2.10.). Отсутствие вокальной партии, носителя конкретного смысла слов, делает фортепианную версию произведения однородной в тембровом отношении и привлекает слушательское внимание к деталям инструментальной фактуры. Вместе с тем знание вокального первоисточника дает возможность глубже проникнуть в художественный мир пьесы и оценить естественность и гибкость мелодической линии, отражающей контуры лирической речевой интонации. Выразительная мелодия, простая гармония классицистско-романтического типа, позиционно удобная тональность *g-moll*, гомофонно-гармоническая фактура, типичная для жанра миниатюры – все это делает пьесу *Sostenuto* доступной для исполнения и восприятия, демократичной по музыкальному языку и стилистике. Как уже было сказано, это сочинение интересно как пример раннего композиторского творчества С. Пысларь. Именно эта пьеса в исполнении композитора звучит как заставка телевизионного репортажа, посвященного ее личности [131].

Ранние сочинения С. Пысларь – *Variațiuni pe tema coralului de J. S. Bach*, композиции *Les Cantilènes* и *Sostenuto*, а также цикл *Trei portrete musicale* – демонстрируют юношеские приоритеты автора, указывают на интерес к сфере

---

<sup>20</sup> Гармоническое строение романса имеет следующий характер: вступление:  $s_7 - VII_7 - III_7 - VI_7 - II_7^{\#5} - D_7 - D_7^{\flat 5} - D_7$ ; I часть:  $t - t_6 - II_7 - D_7 - t - t_6 - s - s_2 - II_7 - D_7 - t - III_7^{\flat 4} - VI - II_7 - D - D_2 - t_6 - D_7^{\flat 4}$ ;  $t - t_6 - II_7 - D_7 - t - t_6 - s - D_7 \rightarrow (III) - D_7^{\flat 3} \rightarrow (III) D_7 \rightarrow (s) - VI - D_7 \rightarrow (III) - VI - DD_7 - D_7 - III_6$ ; интерлюдия:  $D_2 \rightarrow (III) - II_7^{\flat 5} - D - D_2 \rightarrow s - s_7$ ; II часть:  $II_7 - D_7 - t - II_7^{\flat 5} - D_7 - t - II_7^{\flat 5} - D_7 - t$ ; кода:  $s_7 - VII_7 - III_7 - VI_7 - II_7^{\#5} - D_7 - D_7^{\flat 5} - t$ .

фортепианной музыки эпохи романтизма и свидетельствуют о владении жанровыми средствами программной сюиты.

### 2.3. Фольклорная специфика фортепианных произведений С. Пысларь начала XXI в.: *Trei cântece populare moldovenești, Găgăuzeasca (Cadângea), M-am pornit la Chișinău, Bătuta de la Iași, Pravo horo*

В отличие от ранних фортепианные пьес, ориентированных на стилистику позднего романтизма, сочинения С. Пысларь начала XXI в. полностью основаны на фольклорном материале. Они лаконичны по форме, просты по фактуре и создавались для фортепианного педагогического репертуара ДМШ. Цитируя в качестве тематического материала фольклорные образцы, композитор трактует их в соответствии с нормами современных средств музыкального языка, что, как известно, характерно для неофольклоризма.

Первым произведением С. Пысларь, написанным в 2000 г. и построенным на буквальном цитировании фольклора, стал цикл миниатюр *Trei cântece populare moldovenești*. Сама композитор в статье *Роль фольклорной цитаты в контексте некоторых стилистических особенностей претворения молдавской народной музыки на примере собственных произведений 2000-х гг.* сообщает: «Исходной точкой произведений тех лет становятся образцы народной музыки, собранные в фольклорных экспедициях, собственные расшифровки записей архива Академии музыки, а также фольклорные сборники, изданные в Молдове в разные годы» [114, с. 328]. Сюита сразу же была исполнена пианисткой Н. Ковригиной в концерте, прошедшем в СКММ. В 2009 г. она увидела свет в сборнике фортепианных пьес под редакцией И. Столяр (Приложение 5, № 24). По свидетельству С. Пысларь, опус навеян молдавским фольклором: свадебной песней *Jalea miresei*, мужским танцем *Bătuta* и рекрутской песней *Sub umbra unui stejar*<sup>21</sup>.

Народная песня *Jalea miresei* содержит пять строф, на протяжении которых развертывается сюжет об утонувшей невесте (поэтический текст с переводом на русский язык приводится в Приложении 8, № 1а). По мнению С. Бадражан, специалиста в области молдавского свадебного фольклора, сюжет песни относится к так называемому типу

---

<sup>21</sup> Как указала С. Пысларь, некоторые песни она расшифровала сама в 1993 г. В документах Кабинета фольклора АМТИИ хранятся указанные расшифровки музыкального и вербального рядов названных песен и инструментальной мелодии. Анализ этих документов и их сопоставление с тематическими образами фортепианных пьес С. Пысларь дают основание для выводов о методах работы композитора с материалом народной музыки, что представляет отдельный интерес.

устного журнала – эпическому жанру, близкому балладам и историческим песням<sup>22</sup>. Мелодия же характеризуется лирическим складом, в ней используется завершающий нисходящий фригийский тетраход, типичный для молдавской народной музыки.

Внутреннее строение строфы народной песни опирается на форму катрена с повторением второй строки после третьей:  $a - b - c - b - d$ . В музыкальном ряду текстовая строфичность решена как куплетно-вариантная форма, в которой трансформации касаются деталей начальных строк каждого куплета (Приложение 8, № 1b). Строка поэтического текста соответствует форме музыкальной фразы, а последовательность фраз имеет следующую интонационную конструкцию:  $a - b - c - d - d_1$ . В соотношении же словесного и музыкального рядов выявляется закономерность, отраженная в таблице 2.8.

Поскольку в фортепианной миниатюре С. Пысларь поэтический текст не фигурирует, акцентируем внимание на интонационном строении куплета народной песни. Все фразы отграничены друг от друга крупными цезурами, ладовыми центрами каждой из них становятся тоны параллельно-переменного  $d\text{-moll} - F\text{-dur}$ , причем крайние фразы связаны с минорной тональностью, а мажор возникает в срединных. Опорные точки мелодии складываются в трехзвучные интонации, основу которых образуют интервалы квинты и терции (таблица 2.9.).

Превращая фольклорную мелодию в тему композиторского сочинения, С. Пысларь избирает тональность  $f\text{-moll} - A\text{s-dur}$ , видоизменяет структуру темы, расширяя ее до периода из трех предложений с дополнением, где третье предложение является фактурным и гармоническим вариантом второго:  $a - b - b^1$  (4 т. + 4 т. + 6 т.). Основанное на диатонике натурального минора, первое предложение напоминает запев в народной песне – оно построено одногласно, амбитус ограничен м. 7. Начальная фраза этого предложения базируется на поступенном восходящем движении от I к V ступени  $f\text{-moll}$  и завершается трихордовым нисхождением. Вторая фраза в интонационном плане является инверсией начальной: в параллельном  $A\text{s-dur}$  проходит нисходящий оборот от V ступени к I и замыкается небольшим восхождением. Так в первом предложении оказываются продемонстрированными устои параллельно-переменного минора-мажора. В ритмическом отношении также примечательно сходство фраз: обе открываются равномерным движением восьмыми, а заканчиваются крупной длительностью, предваренной фигурой синкопы.

---

<sup>22</sup> По словам С. Бадражан, устный журнал – это тип песен о недавно произошедших реальных событиях, живо зафиксированных в памяти людей. Говорят, что случай, о котором рассказывается в песне, действительно, имел место однажды: свадебный кортеж при переезде зимой через реку провалился сквозь тонкий лед, и все, кроме жениха, утонули.

Во втором предложении на опорные доли тактов попадают устойчивые ступени тональности *As-dur*. Однако последний аккорд неожиданно переключает ориентацию на *g-moll*, что рождает необходимость повторения данного построения с корректировкой каденции. Изменяется фактура: если во втором предложении мелодия сопровождается аккомпанементом в малой октаве, то в третьем на вторых долях тактов возникают кварто-квинтовые «отголоски» в верхнем регистре. Таким образом, тема миниатюры *Jalea miresei* отличается спокойным лирико-эпическим характером, простым музыкальным языком и ясной структурой. Возникают аналогии со звучанием инструментального ансамбля: к сольному высказыванию сначала подключаются «пустые» квинты, имитирующие игру на чимпое, потом создается впечатление вступления других инструментов (пример 2.3.11.).

В целом форма пьесы *Jalea miresei* решена как вариационная, она отражена в схеме (таблица 2.10.), где  $a$  – это тема,  $a_1$ ,  $a_2$ , и  $a_3$  – вариации фактурного плана, раздел  $b_a$  выполняет функцию производного контраста; построение, объединяющее  $c_a$ ,  $b_1$  и  $c_1$  является разработочным, а завершающая часть  $d_a$  становится кодой на относительно новом материале. Постепенное усложнение фактуры, расширение регистрового диапазона и повышение уровня громкостной динамики обеспечивают разработочному разделу значение общей кульминации сочинения, после чего наблюдается небольшой спад. В итоге в композиции проявляется крещендирующе-диминуирующий принцип, который В. Холопова считает одним из важнейших в формообразовании XX века [151, с. 472].

Сама С. Пысларь, говоря об этом сочинении, утверждает, что «Плач невесты объединяет в себе черты вариационного и сонатного цикла и отличается разнообразием приемов ладового, гармонического и фактурного варьирования темы, включая элементы имитационной полифонии» [114, с. 328]. При выраженном доминировании вариационности, проявление сонатности можно видеть лишь в исходном противопоставлении разделов  $a$  и  $b_a$ , напоминающем соотношение главной и побочной тем в сонатной экспозиции, а также в наличии разработочного раздела. Что же касается необходимого для сонатной формы тонального сближения двух первоначально противопоставленных образов, то здесь его нет. Поэтому о сонатности, на наш взгляд, можно говорить лишь условно, на первый же план в формообразовании произведения выходят различные вариационные трансформации темы.

Первая вариация (тт. 14–28) основана на использовании полифонических приемов. Несмотря на однородный тембр рояля, имитационные вступления основного мотива в разных октавах словно подражают ансамблевой игре на народных инструментах и напоминают о пасторальных страницах классической музыки, преимущественно русской.

Небольшие изменения вносит автор в гармонический план, заменяя  $D_7$  в завершении второго предложения на устойчивый аккорд, что приводит к отказу от корректирующего третьего предложения и, в итоге, к сокращению формы периода в целом, к которому, однако, присоединено внешнее дополнение. Оно основано на двух контрастных элементах: восходящем хроматическом движении в басу и остинатном интонационном обороте, обыгрывающем основную тон тональности *f-moll* в пределах трех октав ( $f^1 - f^2 - f^3$ ). Сопровождающие чистые квинты, характерные для второго предложения темы, в данной вариации сменяются широкими октавными ходами в партии левой руки.

Вторая вариация неожиданно провозглашает тональность *as-moll* (тт. 29–36). В ней осуществляется дальнейшее фактурное преобразование темы, мелодия звучит в октавном удвоении, широкие размашистые октавные ходы, преобладающие в первой вариации, сменяются остинатными нисходящими ходами по звукам тритона ( $f^1 - h - f$ ).

Третья вариация (*b<sub>a</sub>*) вновь уводит в иную ладотональную сферу – *G-dur*. Торжественно и светло, напоминая оркестровое *tutti*, звучит тема на *mf*, авторская ремарка *espressivo* подчеркивает эффектный образ вариации. Каждый звук мелодии должен быть артикулирован отчетливо и ясно, как бы «выговаривая» текст. На этот вывод наталкивает тот факт, что композитор в этой вариации трактует размер не как 4/4, а в виде 8/8, при этом количество долей в такте меняется (возникает даже момент на 7/8). Здесь вновь возвращаются чистые квинты, имитирующие колокольную звончатость и создающие праздничный характер.

В четвертой вариации автор использовала достаточно аскетичные средства музыкального языка, словно приберегая весь арсенал ресурсов для последующего развития. Эту вариацию пронизывает остинатная репетиция на звуке *g*, подобная легкому *détaché* струнных на открытой струне; тональность меняется на одноименную – *g-moll*. Основная тема проходит в большой и малой октавах, напоминая сочное виолончельно-контрабасовое звучание, и периодически прерывается резко акцентированными репликами в среднем регистре. «Инородные» для материала всей пьесы, они готовят образ следующей миниатюры цикла – *Båtuta* (пример 2.3.12.).

Пятая вариация контрастна предыдущим; как уже было сказано, она самая объемная по масштабам, носит разработочный характер и является кульминацией всей пьесы. Вариация имеет трехчастную структуру:  $c_a - b_l - c_l$  и строится как единая, непрерывная волна развития. В ней используются приемы мотивного вычленения начальной четырехзвучной восходящей интонации, которая получает остинатное и секвентное развитие и оттеняется фрагментами нетематического значения. Начальный

раздел *c<sub>a</sub>* (тт. 64–71) отмечен интенсификацией движения, о чем свидетельствует ускорение темпа (*doppio mosso*), усиление громкости (*f*), использование резко звучащих маркированных (*marcatissimo sempre*) аккордовых переключек между партиями правой и левой рук. Раздел *b<sub>1</sub>* примечателен «громогласными» утверждениями (на *ff*) четырехзвучного восходящего мотива, звучащего полновесно и уверенно в мажорном ладу (*G-dur*) в октавном удвоении, однако его развитие наталкивается на резко акцентированные аккорды (раздел *c<sub>1</sub>*), провозглашаемые *ff*.

Столкновение этих контрастных элементов еще более явно ощущается в тт. 83–89, что приводит к яркой центральной кульминации пьесы, которая подчеркивается сдвигом в *gis-moll – H-dur*. Раздел *d<sub>a</sub>* (тт. 91–101), выполняющий роль коды, противопоставлен не только предыдущей вариации, но и пьесе в целом. С одной стороны, он, действительно, замыкает интонационное развитие, с другой, готовит следующую миниатюру цикла, поскольку предвосхищает ее тематические элементы. Резкий контраст к предшествующему достигается сменой динамики (*p*), появлением выдержанного органного пункта на звуке *Dis*, протянутого по типу оркестровой педали, на фоне которого певуче (*dolce*) и сдержанно (*meno mosso*) возникают отголоски основной темы в высоком регистре. В последних тактах пьесы, когда, казалось бы, уже должен появиться лишь завершающий тонический аккорд, в низком регистре, словно «не дождавшись своего часа» (тт. 98–99), возникает начальный мотив следующей пьесы – *Bătuta*. Это придает циклу слитность, способствует его единству; примечательно, что композитор использует прием *attacca* и далее, при переходе к последней пьесе.

Уже наименование второй пьесы подсказывает, что она преломляет черты виртуозных молдавских мужских танцев типа бэтута. Музыковед Э. Флоря указывает, что название танца, происходящее от глагола *a bate* – ударять, объясняет его кинетическую лексику – «обилие движений с ударами ног» [143, с. 27]. Исследователь пишет: «Высокоразвитая кинетическая лексика, насыщенная сложными комбинациями движений, среди которых наиболее характерны синкопированные удары ног о землю, прыжки, специфические „шаги с ударами“. Сложность этих танцев, требующая большой исполнительской техники, ограничивает их доступность» [144, с. 49].

В качестве тематического материала пьесы С. Пысларь цитировала мелодию подлинного народного образца, расшифрованного лично ею в 1993 г. Исполненная на флуере, *Bătuta* (ее расшифровка приведена в Приложении 8, № 2) по форме представляет собой вариации на две темы (таблица 2.11.). Темы *a* и *b* не контрастны между собой, они напоминают варианты одной интонационной модели, в которой можно выделить два

элемента: начальный, опирающийся на опевание исходного звука (в теме *a* – это звук *e*, в теме *b* – тон *g*), и продолжающий, построенный на нисходящем поступенном движении в диапазоне ч. 4. При их многократном повторении варьируются интонационные и ритмические детали, но не затрагивается главная мелодическая идея.

Сравнивая народную мелодию с нотным текстом темы *Båtuta* С. Пысларь, можно обнаружить некоторые отступления от фольклорного оригинала. При сохранении формы восьмитактового периода и общей тональности *e-moll*, уже в первом такте композитор вводит фригийскую II ступень, которая заменяется на эолийскую в дальнейшем. В техническом отношении вторая пьеса цикла сложнее, не случайно в одной из статей С. Пысларь сообщает, что «*Бэтута* представляет собой небольшой концертный этюд, где тема звучит в различных фортепианных регистрах» [114, с. 328].

*Båtuta* написана в сложной трех-пятичастной форме, где на втором плане проявляются черты тройных вариаций (таблица 2.12.). Первая часть (*A*) предваряется двутактным вступлением, представляющим собой октавные «переборы» на тоническом звуке *e-moll*, после чего звучит задорная основная тема (*a*). В ее выразительности основное значение принадлежит четному метру, подвижному темпу, ярким ритмическим рисункам, использованию акцентов на слабой доле тактов как в мелодии, так и в аккомпанементе (*staccatissimo*), большому количеству синкопированных формул (пример 2.3.13.). Как свидетельствует Э. Флоря, именно такая организация музыкального времени, объясняемая кинетикой бэтуты, характерна для этого танца.

Еще более стремительно на *mf* проносится второй тематический элемент *b* (тт. 7–10), интонационно и ритмически родственный начальному, однако, если в первом (*a*) господствовало опевание главного устоя лада, то здесь преобладает нисходящее мелодическое движение. Отметим специально, что в фольклорном первоисточнике такого нисходящего движения нет, и это соответствует тем интонационным закономерностям бэтуты, о которых говорит Э. Флоря, указывая, что «нисходящая тенденция развертывания мелодического рисунка менее типична» [143, с. 98]. Партия аккомпанеента во втором элементе оформлена более насыщенно, по сравнению с первым (пример 2.3.14.).

В следующем далее разделе *a<sub>1</sub>* (тт. 11–14), при общем сохранении мелодической линии, наблюдаются небольшие интонационные изменения, проявляющиеся во взаимовлиянии элементов *a* и *b*, что заметно в эпизодическом использовании аккомпанеента и в появлении акцентов в партии правой руки. Незначительные преобразования по сравнению с началом заметны и в разделе *b<sub>1</sub>* (тт. 15–18), где возникают

фактурные контрасты фрагментов с разреженной и уплотненной музыкальной тканью. Завершается первая часть пьесы двуктактным построением  $a_2$  (тт. 19–20), в котором основная мелодия опускается в низкий регистр.

Вторая часть *Båtuta* (тт. 21–31) по характеру в целом не контрастна предыдущему разделу формы, однако она строится на новом тематическом материале, который отчасти произрастает из тематизма первой части. Для этого раздела формы характерны колоритные динамические контрасты  $f$  и  $p$ , яркие ритмические эффекты, возникающие в результате частого использования синкопированной формулы. Ее рельефность подчеркивается несовпадением акцентов в партиях правой и левой рук – все это приводит к созданию впечатления неожиданных остановок, дополнительных шагов и притопов. Такое богатство ритмического, динамического и артикуляционного оформления компенсирует однообразие интонационно-мелодического контура темы, поскольку мелодическая линия и ладовое строение достаточно просты и основаны на сочетании восходящей интонации ( $fis^l - g^l - a^l$ ) и многократно повторяющегося нисходящего движения в пределах кварты:  $c^2 - h^l - a^l - g^l$ . Таким образом, неординарность анализируемой темы обусловлена тщательной работой композитора над всеми деталями нотного текста (пример 2.3.15.).

Реприза формы  $A_1$  (тт. 32–39) сжата по размерам и содержит дальнейшее развитие тем первой части. В разделе  $a_3$  (тт. 32–35) основная тема проходит практически без изменения, модифицируется лишь аккомпанемент, который вместо колких «щипков» звука  $h$  содержит восходящие квартовые реплики в квартовой же дублировке в среднем регистре, расположенные на второй, третьей и четвертой долях тактов в характере *tenuto*. В разделе  $b_2$  (тт. 36–39) в партии правой руки уплотняется фактура, на границе разделов  $a_3$  и  $b_2$  значительно усилен громкостно-динамический контраст: первый раздел третьей части ( $a_3$ ), благодаря помещению аккомпанемента в верхний регистр, звучит на *pp*, а построение  $b_2$  за счет октавного уплотнения воспринимается ярче. Далее (тт. 40–49) еще более выпуклыми становятся контрасты  $ff$  и  $p$ . Тема звучит «громогласно» ( $ff$ ) с октавными дублировками, остальные параметры музыкальной ткани сохраняются (пример 2.3.16.).

Вторая реприза  $A_2$  (тт. 50–62) сокращена, основные темы ( $a_4$ ,  $b_3$ ) здесь незначительно обновляются за счет изменения артикуляционных и фактурных деталей. В целом же интонационно-тематический профиль этой репризы идентичен начальному разделу формы. Последние два такта (тт. 63–64) являются дополнением, построенным на материале вступления. Следовательно, образное развитие пьесы *Båtuta* можно определить как утверждение первоначального характера, что прекрасно соответствует идее

рондообразных форм, к числу которых, как известно, относится использованная здесь трех-пятичастная структура. Тематические процессы подчинены принципу вариационно-вариантных преобразований, берущих истоки в народной музыке.

Третья пьеса, завершающая цикл миниатюр, носит название *Sub umbra unui stejar*. Сравнивая тему этого сочинения с расшифровкой соответствующей народной песни, можно обнаружить их практически полную идентичность. Правда, некоторые отличия все же имеются, они обусловлены адаптацией вокальной мелодии к инструментальному звучанию, отсюда – отсутствие характерной мелизматике и наличие незначительных мелодико-ритмических отступлений. Финальная пьеса цикла написана в оригинальной форме, сочетающей четырехфазовое строение с вариациями на *basso ostinato*<sup>23</sup> (таблица 2.13.). Сама композитор характеризует пьесу как «цикл вариаций на *basso ostinato* ироничного характера с постоянной и внезапной сменой динамических оттенков» [114, с. 328].

Индивидуальная особенность формы заключается в том, что в ее основе лежат три темы-образа (*a*, *b*, *c*), в причудливом чередовании которых выкристаллизовывается структура, содержащая четыре крупных раздела: первый (I) является вступлением, второй (II) выполняет функцию экспозиции тематизма, третий (III) воспринимается как первая вариация, а четвертый (IV) – как заключительная, вторая вариация. Сравнение же трех тематических образований приводит к убеждению, что основным из них становится последнее (*c*), и появляется оно не сразу, будучи предваряемым большим вступлением, написанным в форме периода из трех предложений (*a – b – a*). Во вступлении показываются две темы: первая *a* (тт. 1–6) будет выполнять функцию рефрена; она прозвучит не только в начале и в конце пьесы, но и неоднократно встретится в середине. Вторая тема *b* (тт. 7–11) готовит интонационно-ритмические обороты основной темы. Более того, при детальном рассмотрении становится очевидным, что все тематические построения (*a*, *b* и *c*) родственны между собой: первое (*a*) готовит второе (*b*), которое, в свою очередь, предваряет появление основной темы *c*. Таким образом, каждый из тематических элементов имеет собственную композиционную функцию: тема *a* – это своеобразный рефрен, тема *b* имеет подготовительное значение, а тема *c* является основной.

---

<sup>23</sup> Сочинение С. Пысларь *Sub umbra unui stejar* существует в двух вариантах: для фортепиано и для квартета саксофонов (на данный момент премьеры квартетной версии не было, есть только незаконченная студийная запись). Принцип построения формы аналогичен фортепианной миниатюре. Вариант для квартета саксофонов стал больше на 25 тактов, в первую очередь за счет увеличения разделов *a* (I, II блок) и *b* (II и III), в то время как раздел *c* всегда равен 12 тактам. Применение тембра саксофонов лучше передает образное содержание пьесы, поскольку ощущается подражание звучанию народных инструментов.

Единству заключительной пьесы цикла служит неизменно повторяющаяся мелодико-ритмическая фигура в нижнем голосе ( $C - B_1 - C - A_s$ ), которая свидетельствует об использовании приема репетитивности. На фоне этой остигатной формулы происходит смена тематического материала в верхнем голосе (пример 2.3.17.). По характеру тема воспринимается как причудливая и даже несколько эксцентричная благодаря применению политональности: в партии левой руки ясно очерчены контуры бемольной сферы (которая может трактоваться либо как *As-dur*, либо как *c-moll*), тогда как в партии правой сначала намечается ЦЭ *e*, а далее – в построениях *b* и *c* – *C-dur*. В результате образуется ряд уменьшенных и увеличенных интервалов, придающих звучанию резкость. Вторая тема (*b*) звучит еще более вычурно вследствие использования крайних регистров фортепиано: в партии правой руки мелодия звучит в третьей октаве, а остигатный бас продолжает разворачиваться в большой и контроктаве, тогда как средний регистр ничем не заполнен (пример 2.3.18.).

Как уже было сказано, экспозиция тематического блока (II) включает три темы: основную (*c*) и две оттеняющие (*b*<sub>1</sub> и *a*). Тема *c* (тт. 17–28) представляет собой точную цитату народной песни *Sub umbra unui stejar*, которая звучит в *C-dur* (пример 2.3.19.). Активный и бодрый характер музыки достигается благодаря ярким акцентам на слабых долях такта, использованию штрихов *legato* и *staccato, tenuto*. В первом вариационном блоке *c*<sub>1</sub> – *b*<sub>2</sub> – *a*<sub>1</sub> (тт. 38–59) главное место принадлежит основной теме (*c*), в развитии которой применены скачки на широкие интервалы и хроматические изменения ступеней лада (IV повышенная, VII и VI пониженные и др.) с фрагментарным эпизодическим выключением отдельных звуков мелодии. Оттеняющая тема *b* получает в основном регистровое развитие, она проходит сначала в первой, затем во второй и наконец, в третьей октавах, здесь еще больше подчеркнуты слабые доли такта на *sf*, тогда как рефрен *a*<sub>1</sub> остается почти без преобразований. Второй вариационный блок *c*<sub>2</sub> – *b*<sub>3</sub> – *b*<sub>4</sub> – *a*<sub>2</sub> (тт. 60–90), выполняющий функцию финального проведения тем и завершения цикла, звучит уверенно на громкой динамике (в пределах *f* – *ff*). Плотная аккордовая вертикаль и охват широкого регистрового пространства усиливают радостный характер музыки.

Цельности циклической формы, помимо общей фольклорной основы тематического материала и единого принципа вариационно-вариантного формообразования способствует прием *attacca*, наличие интонационных связей между частями, а также родство фактурного оформления музыкальной ткани. Примечательно также, что тема-рефрен (*a*) пьесы *Sub umbra unui stejar* является одновременно своеобразной лейттемой цикла: ее зачатки проявляются уже в пьесе *Jalea miresei* (т. 53),

далее в полном виде она господствует во второй пьесе *Bătuta* (раздел *a*), а в последней остается лишь начальный элемент с большетерцовым ходом (ср. примеры 2.3.13.; 2.3.14.; 2.3.18.).

Яркая индивидуальность частей сюитного цикла становится основанием для возможного их отдельного исполнения, что подтверждается фактом существования нескольких вариантов *Bătuta*. Действительно, образ этой пьесы «сопровождает» автора на протяжении многих лет. Впоследствии она была превращена в сочинение для квартета саксофонов (2011), а также для струнного квартета (2016). По сравнению с пьесой из фортепианного цикла, ансамблевые версии увеличены по объему за счет введения большего количества разделов и их внутреннего расширения.

В 2010-е гг. в творчестве С. Пысларь наблюдается новый всплеск интереса к фортепианной миниатюре: в течение 2014–2015 гг. она сочиняет ряд пьес, обладающих сходным тематическим материалом, принципами его развития и предназначенностью – для учащихся ДМШ и школ искусств. В создании этих произведений важную роль сыграла Г. Бороган, энтузиаст фортепианной педагогики, пианистка, работающая в Тараклии и с 2013 г. издавшая серию хрестоматий педагогического репертуара для музыкальных школ под общим названием *Живой рояль. Музыка в твоих руках*. Своей методической и издательской работой она преследует цель обновления учебной фортепианной литературы за счет включения произведений современных авторов, претворяющих стилистику молдавской, болгарской и других национальных музыкальных культур, чтобы ученики имели возможность проводить параллели в развитии разных композиторских школ и могли наблюдать переплетение культурных традиций в творчестве современных композиторов. Сотрудничество с Г. Бороган вылилось для С. Пысларь в создание и публикацию миниатюр *Găgăuzeasca (Cadângea)*, *M-am pornit la Chișinău* и *Bătuta de la Iași*. К ним примыкает четырехручная пьеса *Pravo horo*.

Созданная на материале народной музыки юга Молдовы в 2014 г. *Găgăuzeasca (Cadângea)* С. Пысларь – это «легкие вариации для начинающих пианистов на гагаузском фольклорном материале» [114, с. 330]. В качестве темы композитор цитировала мелодию, опубликованную в сборнике *500 melodii de jocuri din Moldova (500 танцевальных мелодий Молдовы)* [159, с. 388]. Она была записана в 1963 г. Н. Киосой в Вулкэнештском районе, по форме представляет собой пару периодичностей ( $a - a - b - b$ ), звучащих на двух высотных уровнях: *B-dur* и *G-dur*. Интонационный профиль гагаузской кадынжи задается в первом построении (*a*) начальным скачком с I ступени на V и долгим обыгрыванием квинты лада. В противоположность этому вторая мелодическая структура

(*b*) отличается нисходящим движением, что придает целому уравновешенность.

Выразительность и общая темпераментная музыкальная атмосфера народной мелодии в значительной мере определяются и «специфической ритмической организацией: господством ритмических формул аксак с характерной комбинацией двух- и трехдольных мотивов, типичных для балканского региона и развертывающихся в быстром темпе» [88, с. 103]. *Găgăuzeasca* С. Пысларь сохраняет танцевальный характер фольклорного образца и свойственные ему средства интонационно-ритмической выразительности. Пьеса написана в форме вариаций на три темы (*a*, *b*, *c*), из которых основное значение принадлежит первой (*a*), она прозвучит пять раз. Две другие мелодии, выполняющие оттеняющую функцию и, в сущности, являющиеся вариантами начальной, пройдут всего по два раза. Примечательно, что темы *a* и *b* совпадают с соответствующим фольклорным материалом, а тема *c* суммирует их наиболее существенные элементы. По тональному плану начальные разделы формы (*a*, *b*) и заключительные построения (*a*, *a*<sub>2</sub>) корреспондируют между собой принадлежностью к главной тональности и контрастируют серединным секциям формы (*c*, *a*<sub>1</sub>, *a*<sup>1</sup>, *b*<sup>1</sup>, *c*<sup>1</sup>), написанным в других тональностях (*C-dur*, *G-dur*, *A-dur*), поэтому в общей конструкции на втором плане усматриваются признаки сложной трехчастности, где выделяются экспозиционная, серединная и репризная части (таблица 2.14.).

После двукратного вступления, настроивающего на тональность *B-dur*, размер 9/8 и подвижный темп *Vivo*, появляется на *f* основная тема (*a*: тт. 2–6). Остинатный повтор ритмических формул аксак в партии сопровождения рождает впечатление паттерна, вызывает тембровые ассоциации со звучанием народного ударного инструмента типа бубна, завораживает и погружает в атмосферу архаики (пример 2.3.20.). Такое ритмическое развертывание в быстром темпе представляет трудность для начинающих пианистов, тем более что в каждом такте встречаются перебросы левой руки через правую из малой октавы во вторую.

Тема *b* (тт. 7–10) интонационно проще; основанная на диалогическом чередовании двух мотивов, она насыщена мелизматикой (трели, морденты), что усиливает гагаузский национальный колорит (пример 2.3.21.). Исполнение такого рода украшений также представляет определенные сложности для маленьких пианистов. Партия аккомпанемента складывается из последовательности «звончатых» чистых квинт, которые, по сравнению с музыкальной тканью начальной темы, несколько уплотняют фактуру и усиливают впечатление архаичности музыки.

Еще меньшей интонационной рельефностью наделена трехтактная тема *c* (тт. 11–

13), насыщенная яркими динамическими контрастами  $f$  и  $p$  и строящаяся как отыгрыш-дополнение на звуках ч. 5 (пример 2.3.22.). В целом гомофонно-гармоническая фактура пьесы построена таким образом, чтобы скупой квинтовый аккомпанемент не заслонял выразительности мелодии и создавал особый колорит, связанный с фольклором и ранними композиторскими техниками органума и фобурдона. Варьирование исходного материала осуществляется «расцвечиванием» мелодии красками разных тональностей и регистров.

Пьеса *M-am pornit la Chişinău*, созданная в 2015 г., определена автором как этюд в форме темы с тремя вариациями (таблица 2.15.). В ней были использованы определенные виды фортепианной техники (короткие арпеджио, аккорды, переброски рук, репетиции) и задан уровень сложности 4–5 классов ДМШ. Песня *M-am pornit la Chişinău* относится к числу популярных и широко распространенных образцов молдавского фольклора. Шутливая по содержанию, она неоднократно привлекала внимание фольклористов, композиторов и музыкальных педагогов. Впервые эта мелодия была опубликована в книге Л. Аксеновой *Cântecul popular moldovenesc (Молдавская народная песня)* в тональности *E-dur* и в размере  $2/4$  [166, с. 99–100]. В сборнике *Solfegiu* Л. Цуркану напев записан в размере  $8/8$  с группировкой, соответствующей принципу аксак:  $3 + 3 + 2$  [207, с. 42]. Более изощренный, *quasi*-импровизационный вариант свойственен обработке М. Стырчи, помещенной в сборнике *Florilegiu folcloric (Фольклорный венок)* [225, с. 17–18]. Здесь использован переменный метр ( $4/4$ ,  $3/4$ ,  $2/4$ ), много фермат, словно останавливающих движение, большое значение отводится агогическим нюансам.

С. Пысларь, обратившись к данной песне в качестве темы фортепианной миниатюры, излагает ее мелодию в четном метре ( $4/4$ ) и акцентирует идею симметричности, квадратности, интонационно-ритмической повторности. Тема (тт. 1–32) написана в форме пары периодичностей:  $a + a_1 + b + b_1$ , напоминающей большой квадратный период неповторного строения, который дополнен повторениями второй периодичности и оттенен октавными репликами-возгласами на звуках  $g$  наподобие озорных выкриков (*strigături*) или ударов барабана ( $c + b_2 + c + b_3$ ). Свежесть теме придает ее фактура: будучи аккордовой, она оригинально трактует диатонику тональности *C-dur*. Мелодия помещена в партию правой руки, где дублируется в нижнюю терцию с присоединением выдержанного тонического звука  $c^2$ . Линия басового голоса проводится в партии левой руки, выстраивающей собственную мелодическую канву, повторяющую главную в нижнюю сексту. Это обуславливает частое образование диссонансов – септаккордов разных ступеней и их обращений. Диссонантность сообщает теме современное звучание при сохранении интонационной простоты и узнаваемости

фольклорного первоисточника. Главной трудностью для маленького пианиста становится выделение мелодической линии в аккордах и использование разных штрихов – *staccato* в правой руке, *legato* в левой, неожиданные акценты на слабой доле (пример 2.3.23.).

Выстраивая цикл вариаций, композитор использует идею фактурных трансформаций исходного тематического образа. Музыкальная ткань первой вариации (тт. 33–48) решена как сочетание аккордового движения в левой руке и гармонической фигурации в правой. Технические сложности для учащегося кроются в соблюдении ровного триольного движения по звукам разложенных аккордов, где, в большинстве случаев, пятый палец правой руки должен высветить звуки главного голоса. Еще одна трудность заключается в переходах мелодии из партии одной руки в партию другой.

Вторая вариация (тт. 49–64) аккордовая, авторское указание *Solenne*, требующее торжественно-возвышенного, величественного, благородного исполнения, подкреплено использованием «грузных» созвучий в тесном расположении (вариация по звучанию напоминает *Богатырские ворота* М. Мусоргского из *Картинок с выставки*). Здесь ученику придется преодолевать проблему выделения в аккордах мелодической линии, которая «разбросана» по разным слоям фактуры, что усложняет задачу.

Последняя вариация (тт. 65–92) прозрачна по фоническим характеристикам, она вызывает прямые аналогии с пьесой А. Лядова *Музыкальная табакерка* и напоминает музыкальные образы каких-либо безделушек или миниатюрных детских игрушек. Вариация начинается в очень высоком регистре, затем тема постепенно спускается все ниже и ниже, достигая малой октавы. По мере такой регистровой модуляции трансформируется характер музыки, становящейся более уверенной и повелительной, а фактура приобретает плотность и насыщенность. Сложности для пианиста-исполнителя заключаются в переносах левой руки на большие расстояния, в показе интонационных переключек, в верном распределении динамики при дублировках мелодии. Трудность представляет также ровность исполнения триолей, подчеркивание звуков мелодии в верхнем голосе, исполнение репетиции звука  $g^1$  в быстром темпе. В конце вариации мелодия переходит в партию левой руки, завершая весь процесс вариационного развития, словно ставя большой восклицательный знак в конце предложения.

Возникшая в 2015 г. пьеса *Bătuta de la Iași* (*Ясская бэтуда*) отличается простотой всех средств музыкальной выразительности<sup>24</sup>: на протяжении всего произведения выдерживается единый центр *G-dur*; гомофонно-гармоническая фактура, отличаясь лишь

---

<sup>24</sup> Ранее (2005) материал этого танца был использован в финале первой части цикла *Serbărite Moldovei* для квартета саксофонов.

детальными в разных разделах формы, содержит два компонента – мелодию и аккомпанемент. Миниатюра написана в простой четырехчастной трехтемной форме со вступлением (таблица 2.16.).

Мелодия первой темы (тт. 8–11) построена на звуках тонического трезвучия *G-dur*, развертывающихся в ровном движении восьмыми длительностями, что создает подвижный, «моторный» характер (пример 2.3.24.). Волнообразное движение второй темы (*b*: тт. 12–16) отличается красочной мелизматикой и использованием миксолидийской VII и лидийской IV ступеней. В третьей теме *c* (тт. 17–21) обнаруживается сходство с начальной темой *a*. Динамическая реприза *a*<sub>1</sub> (тт. 22–31) расширена за счет повторов каденционной мелодико-ритмической интонации с использованием крещендирующей динамики с постепенным ускорением, что приводит к яркой кульминации на *ff*. Опора на вариантнo-вариационное развитие двутактных фраз во всех трех темах пьесы рождает ассоциации с репетитивным принципом построения композиции.

Основные сложности для детей-пианистов в данной пьесе связаны с быстрым переходом мелодии из левой руки в правую (хотя в целом распределение мелодии и аккордов сопровождения традиционны)<sup>25</sup>. Некоторые трудности представляет также соблюдение штриховой точности и разнообразной динамики в быстром темпе.

Пьеса *Pravo horo* для фортепиано в 4 руки написана С. Пысларь в 2013 г. Премьера состоялась в том же году в музыкальном колледже им. Шт. Няги в концертной программе Республиканского конкурса молодых композиторов, в исполнении В. Лозован и П. Владимировой. *Pravo horo* посвящено матери композитора, поскольку именно она убедила написать фантазию на болгарские темы. В пьесе цитированы три подлинные фольклорные мелодии юга Молдовы, о которых С. Пысларь писала следующее: «В *Pravo horo* результатом интонационных преобразований трех фольклорных тем юга Молдовы – одноименного танца, песни *Вилоса лоза* и наигрыша *Чертов след* являются новые темы, свободно обобщающие признаки фольклорного музыкального мышления данного географического региона, и их необычное стилистическое и ритмическое претворение» [114, с. 330]. Сочинение получило название по наименованию популярного народного танца, на болгарском языке означающего «прямой танец». Этот танец широко распространен в балканских странах и исполняется обычно мужчинами и женщинами на свадьбах или других праздниках. Музыкальный размер танца – 2/4 или 6/8 (3+3).

---

<sup>25</sup> Такое же фактурное решение можно обнаружить в № 66 *Мелодия, распределенная между двумя руками* из второй тетради педагогического цикла *Микрокосмос* Б. Бартока.

Тематическая организация *Pravo horo* С. Пысларь, как уже было сказано, базируется на трех темах. Первая (*a*) в тональности *g-moll* (это и есть тема танца *право хоро*) написана в форме периода из трех предложений, где третье является варьированным повтором второго (*a – b – b1*). В первом предложении дублированная в октаву и звучащая на фоне выдержанного тонического органного пункта мелодия (тт. 1–4) характеризуется узким амбитусом и сочетанием синкопированного и пунктирного ритмических рисунков. Во втором предложении (тт. 5–8) диапазон расширяется, ритмическое оформление выравнивается и вместо выдержанного одного звука появляется движение параллельными квинтами. В третьем предложении (тт. 9–12) фактура уплотняется октавными ходами в низком регистре (пример 2.3.25.).

Начало темы поручено только первой партии, занимающей средне-высокий отрезок звуковысотного пространства, в конце подсоединяется вторая партия. Таким образом, на протяжении экспозиционного раздела формы музыкальная ткань постепенно обогащается. Гармонический план темы основан на круговой смене основных ладовых функций: *t – s – d – t*. Примечательно, что автор не вводит мажорную доминанту, тем самым подчеркивая народный колорит болгарского танца.

В первой вариации (*a1*: тт. 13–26) продолжается дальнейшее уплотнение фактуры, намечившееся в разделе *a*: мелодия перемещается в низкий регистр, верхние октавы заняты фигурациями (в правой руке) и октавными отзвуками линии баса (в левой). Появление новой темы (*b*: тт. 39–46) предваряется вступительным построением (тт. 27–38), где меняется размер с 4/4 на 8/8 с неравнодольной группировкой 3+3+2, а в басу возникают краткие синкопированные «возгласы» джазового характера. Партии двух исполнителей в этой теме объединяются принципом контраста (пример 2.3.26.).

На ритмически упругие басовые реплики накладывается выровненная мелодическая линия верхнего голоса в духе *perpetuum mobile*. Безостановочное движение восьмыми пронизывает всю тему *b*, в которой ритмическое остинато и подчеркивание четвертой доли такта резкими акцентами, а также использование одних и тех же гармонических функций (*t – II<sub>2</sub><sup>#5</sup> – t<sub>9</sub> – II<sub>2</sub><sup>#5</sup> – d – t<sub>9</sub> – II<sub>2</sub><sup>#5</sup> – t<sub>9</sub>* и т. п.) создают завораживающе-гипнотический характер. Очень яркий, но вместе с тем эпизодический следующий раздел начинается с контрастного тонального сопоставления: после долгого выдерживания *g-moll* неожиданно свежо и красочно звучит новая тема *Вилоса лоза* (*c*) в тональности *e-moll*. В размере 4/4, без синкоп и подчеркивания каких-либо долей такта певуче (*molto cantabile*) развертывается музыкальная мысль этого раздела (пример 2.3.27.).

*Pravo horo* С. Пысларь написано в индивидуально организованной вариационной форме (таблица 2.17.). Отличительная особенность структуры проявляется в свободном чередовании названных трех тем и в их различной драматургической весомости. Значительные цезуры на границах практически всех разделов формы, на первый взгляд, придают конструкции дробный, фрагментарный характер, но, тем не менее, в целом сочинение воспринимается очень динамично и напряженно, так как инерция безостановочного развития устремлена к концу миниатюры. Единству целого способствует и проявление на втором плане сонатного принципа: на фоне вариационных процессов заметно наличие четырех крупных блоков. Разный характер изложения в них позволяет увидеть экспозиционный участок, образованный из последовательности разделов  $a$ ,  $a_1$ ,  $b$  и  $c$ , разработочную зону, характеризующуюся структурной дробностью ( $c_1 / b_1 / a_2$ ), репризное построение зеркального типа ( $b_2, b_3, a_2$ ) и коду ( $b_4, a_4$ ) как итог предшествующего развития.

При чередовании трех музыкальных тем ( $a, b, c$ ) основная роль отводится первым двум ( $a, b$ ), тогда как третья тема ( $c$ ) имеет эпизодическое значение. Начало разработочного блока ( $c_1 / b_1 / a_2$ : тт. 56–73) ознаменовано возвращением главной тональности *g-moll* и своеобразным «симбиозом» тем  $c_1$  и  $b_1$  (тт. 56–66), которые «уживаются» в одновременности, контрапунктически переплетаясь друг с другом. К концу раздела «спор» двух тем решается в пользу первого элемента темы  $a_2$ , который имитационно проходит в разных регистрах.

В начале репризы (вариация  $b_2$ : тт. 74–82) вновь музыкальный размер меняется на 8/8, мелодия становится более рельефной, выпуклой, она отличается богатой акцентировкой, где кроме четвертой доли такта подчеркивается также и шестая. Вторая партия выполняет в этой вариации аккомпанирующую функцию: она решена как чередование глубокого баса (в партии левой руки) и двух аккордов, преимущественно на третьей и шестой долях (в партии правой). В гармоническом отношении вариация демонстрирует преобладание плагальности, здесь использованы  $s_7$  и его обращения,  $VI_2, s_9$  и др. созвучия. Следующая репризная вариация  $b_3$  (тт. 83–98) содержит два тональных центра – *e-moll* и *g-moll*, в ней также преобладают плагальные гармонические последовательности, сохраняются и функции инструментальных партий. Однако мелодические преобразования самой темы значительно изменяют ее контур (пример 2.3.18.). Вариантная трансформация особенно заметна по сравнению с первоначальным видом темы (пример 2.3.28.). Она же позволяет обнаружить ассоциации с народной мелодией *Urta dracului* (Чертов след) из сборника *Сольфеджио* Л. Цуркану

(пример 2.3.29.). Вариация  $a_3$  (тт. 99–110) внезапно (*subito p*) погружает в сферу *b-moll* и так же неожиданно, ровно через четыре такта, сопоставлением возвращает *g-moll*. Помимо тональных «подвижек» вариация примечательна эпизодическим появлением полифонических подголосков в верхнем регистре и развертыванием фигураций во второй партии. Кодовые разделы  $b_4$  и  $a_4$  закрепляют основную тональность, последний раз проводят темы танца и утверждают основную идею пьесы – магии танцевального действия.

В представленных фортепианных миниатюрах педагогического репертуара С. Пысларь пользуется цитированием подлинных народных мелодий, которые относятся к разным жанрам песенного (*M-am pornit la Chişinău, Вилоса лоза*) и танцевального (*Bătuta, Găgăuzeasca, Pravo horo, Urma dracului*) молдавского фольклора. Используя их в качестве тематического материала пьес, автор применяет вариационно-вариантный способ развития и формирует простые многочастные структуры, близкие тем, что свойственны фольклору. Преобразование свойственной песенному фольклору монодийной фактуры в многоголосную ткань современного фортепианного сочинения основано на использовании гомофонно-гармонического склада. В нем разграничивается мелодия в партии правой руки, и сопровождение в партии левой. Мелодия нередко усиливается дублированием совершенными и несовершенными консонансами или аккордами, поэтому в голосоведении преобладает параллельное движение трезвучиями, септаккордами и их обращениями. Часто композитор развивает мелодию при помощи гармонической или мелодической фигурации. Гармоническая вертикаль преимущественно консонантна, при господстве диатоники заметно применение средств параллельного мажоро-минора. Круг использованных тональностей ограничивается тремя ключевыми знаками, что объясняется предназначенностью пьес для начинающих.

#### **2.4. Выводы по главе 2**

Рассмотрение произведений С. Пысларь для рояля позволяет создать представление об их месте в фортепианной музыке Республики Молдова, о круге образов, средствах музыкальной выразительности, способах композиторской работы с материалом, жанровых и стилевых параметрах, об эволюции фортепианного письма автора.

1. Сочинения С. Пысларь 1990–2010-х гг. органично входят в обширную область отечественного фортепианного искусства рубежа XX–XXI вв. В это время, помимо С. Пысларь, к написанию произведений для фортепиано обращаются А. Божонкэ, С. Бузилэ, В. Бурля, Б. Дубоссарский, Г. Кузьмина, О. Негруца, О. Палымский, П. Ривилис, В. Ротару, З. Ткач, Е. Фиштик, Г. Чобану, Л. Штирбу и др. Созданные ими

опусы относятся к жанрам миниатюры, цикла пьес, сюиты, сонаты. Преобладающими являются миниатюры и циклы пьес, в меньшей степени представлены сюиты и сонаты. Названные произведения имеют разную творческую судьбу: иные существуют лишь номинально в списках трудов, другие входят в педагогический и концертный репертуар отечественных и зарубежных пианистов. Иногда произведения для фортепиано создаются в связи с определенным социальным «заказом» – в соответствии с вузовскими учебными планами подготовки композиторов, для использования в исполнительских конкурсах или в дидактическом процессе музыкальных учебных заведений, для публикации в сборниках педагогического репертуара. В ряде случаев фортепианные опусы возникают по личной творческой инициативе автора.

2. Включая фортепианную музыку С. Пысларь в представленную панораму, отметим ее принадлежность к жанру миниатюры – практически все опусы этого автора могут быть определены этим понятием, которое соответствует представлению о произведениях малой формы. Даже вариации, которые обычно относят к крупным построениям, представлены у С. Пысларь скромными по объему конструкциями. Обоснованием такой предрасположенности к миниатюризму можно считать два фактора: в сочинениях конца XX века это близость эстетике романтизма с его стремлением запечатлеть неповторимость мгновения, в более поздних опусах – ограничение масштабов пьес в соответствии с требованиями педагогического репертуара. И в одном, и в другом случае у С. Пысларь имелись конкретные художественные прототипы – прелюдии, этюды, другие пьесы для фортепиано Б. Бартока, С. Рахманинова, А. Скрябина, Ф. Шопена, других композиторов.

3. При доминировании в фортепианной музыке С. Пысларь жанра миниатюры овладение более объемным музыкальным пространством осуществляется путем циклизации. Создание циклов идет по пути простого суммирования – количественного возрастания пьес: *Trei portrete muzicale*, *Trei cântece populare moldovenești*. Объединяющим принципом в этом случае становится общая жанровая принадлежность частей цикла, обеспечивающая единство целого при индивидуальном решении каждого из составных номеров.

4. Специфическая особенность фортепианной музыки С. Пысларь кроется также в сфере ее образных концепций. В ранних опусах композитора очевидно господство субъективной лирики, выражающейся в передаче чувств томления, грусти, элегической задумчивости. Круг образов сочинений начала XXI в. обогащается лирико-эпической тематикой, связанной с традициями, обычаями и обрядами фольклора разных народов.

С. Пысларь привлекает стихия народных танцев, несущих в себе огромный позитивный заряд массового праздничного действия (*Bătuta, Găgăuzeasca, Pravo horo*), непритязательной шутки и веселой песни (*M-am pornit la Chişinău, Sub umbra unui stejar*). Понимание идейно-образного содержания фортепианных сочинений С. Пысларь всегда облегчается наличием жанровых ассоциаций (*Bătuta, Găgăuzeasca, Pravo horo*), программных заголовков (*Trei portrete muzicale: Chopin, Scriabin, Rachmaninov, Sostenuto*).

5. В сфере средств музыкального языка ранние фортепианные миниатюры С. Пысларь демонстрируют приверженность классицистско-романтическим традициям. Основу драматургических процессов составляют тематические и тональные преобразования. Учитывая лирический способ развертывания содержания в рамках малых форм, основной акцент приходится на музыкальный синтаксис – интонационно-ритмическую рельефность мотивов и фраз, выразительность аккордовой вертикали, обоснованность кульминаций. В связи с обращением к фольклорной лексике в более поздних фортепианных сочинениях особое значение приобретает принцип вариантного соотношения тем в рамках одного произведения и вариационного способа преобразования тематического материала. Варьированный и точный повтор начальных тематических импульсов в миниатюрах фольклорной ориентации рождает не только ассоциации с народным творчеством. Он оказывается созвучным таким современным способам композиторской работы как минимализм и репетитивность.

6. Проанализированные в работе фортепианные произведения С. Пысларь, созданные в период 1990–2010-х гг., дают основание для наблюдений над эволюцией композиторского стиля, которая может быть определена как движение от романтизма к неофольклоризму. Ранние сочинения С. Пысларь тяготеют к эмоциональной выразительности, к показу духовного мира человека, тесно связанного с бытом, природой и фольклором родного края. Преобладание личного тона высказывания, доверительный способ раскрытия содержания делает их близкими романтическому стилю Р. Шумана, Ф. Шопена, А. Скрябина и С. Рахманинова. В более поздних произведениях композитор обращается к объективированному раскрытию содержания, используя широкий жанровый спектр народного творчества, цитируя образцы песенного и танцевального фольклора.

### 3. КАМЕРНО-ИНСТРУМЕНТАЛЬНЫЕ ОПУСЫ С. ПЫСЛАРЬ С УЧАСТИЕМ ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ

Панорама камерно-инструментальных сочинений с участием деревянных духовых инструментов, созданных в Республике Молдова на рубеже XX–XXI вв., включает опусы для разных составов: как небольших, так и значительных, приближающихся к оркестровым. Характеризующиеся стилевой и технико-композиционной многомерностью, они относятся к различным жанрам – миниатюрам, циклам пьес, сюитам и сонатам. Детальный анализ этой богатейшей области композиторского творчества представляет собой отдельную научную проблему. В настоящем исследовании изучаемый материал ограничен лишь теми областями, к развитию которых оказалась причастна С. Пысларь. Это произведения для сольных инструментов и для небольших (до четырех участников) ансамблей. Поэтому в первом разделе настоящей главы обзор произведений отечественных авторов предпринят не в хронологическом порядке, а в соответствии со спецификой исполнительского аппарата: сначала представлены сольные сочинения, затем – произведения для двух, трех и четырех инструментов. Во втором разделе подробно анализируются опусы С. Пысларь 1990–2010-х гг. с участие флейты, а в третьем – с саксофоном.

#### 3.1. Сольная и ансамблевая (малые составы) музыка с участием деревянных духовых инструментов в творчестве композиторов Республики Молдова 1990–2010-х гг.

В создании **сольных** произведений для деревянных духовых инструментов в рассматриваемый период выделяются имена З. Ткач, Г. Чобану, О. Негруцы, С. Пысларь и А. Божонкэ. З. Ткач в 1995 г. создала одночастную *Сонату № 2* для кларнета соло, посвященную М. Корецкому, а в 2006 г. – *Сонату* для флейты соло<sup>26</sup>. Кларнетовая соната сразу же нашла исполнительскую реализацию, поскольку оказалась привлекательной для кларнетистов использованием современных средств музыкальной выразительности. Не случайно В. Тихоняк выделил в качестве специфической особенности этого сочинения применение таких сложных приемов игры, как *frullato* и *slap-tongue* [231, с. 116–121]. Естественно и то, что данная соната нашла отражение в музыковедческой литературе. Так, Г. Кочарова включила ее детальный анализ в свою монографию *Злата Ткач: судьба и*

---

<sup>26</sup> По-видимому, флейтовая соната была завершена раньше, а год на титульной странице композитор указала предварительно (З. Ткач ушла из жизни 1 января 2006 г.).

*творчество* [73]. Рассматривая образный строй и форму сочинения, она, в частности, указала, что в произведении преобладает процессуальность, а единство целого возникает благодаря «неоднократно возвращающейся начальной попевке в различных ее модификациях» [73, с. 150]. По мнению музыковеда, «слушатель скорее ощущает себя погруженным в некую однородную интонационную среду, где его внимание <...> время от времени выхватывает из потока впечатлений наиболее яркие звуковые „сгустки” – импульсы для дальнейшего развития мысли» [73, с. 151].

*Соната* З. Ткач для флейты соло, так же, как и кларнетовая, стала важным явлением в развитии жанра сольной сонаты, поэтому вскоре после своего рождения получила исследование в монографии Г. Кочаровой и в статье А. Гусаровой. По словам Г. Кочаровой, в этом сочинении господствует фантазийно-импровизационное начало как основа «для выявления индивидуального характера авторского замысла» [цит. по 32, с. 115]. Флейтистка А. Гусарова отметила те ее фрагменты, «где флейтист может продемонстрировать такие технические достижения, как двойной язык, *frullato*» [32, с. 113].

Значительные завоевания в области сольной музыки для деревянных духовых инструментов в указанный период связаны с творчеством Г. Чобану. В 1990 г. он представил пятичастное произведение *Simboluri triste* (*Грустные символы*) для кларнета соло, в 1992 г. – *Hitiricorno nr. 1–2* для английского рожка, в 1995 г. – первую пьесу из серии *Din cântecel și dansurile lunii melancolice* (*Из песен и танцев меланхоличной луны*) для фагота (гобая, кларнета или саксофона), в 1997 г. – *Spatium sonans* (*Звучащее пространство*) для флейты соло, в 2003 г. – композицию *Mediterranean clariclip impromptu* (*Средиземноморский клариклип-экспромт*) для кларнета соло, посвященную итальянскому композитору Франко Оппо. Все эти сочинения, написанные современным языком и требующие высокого технического мастерства, детально проанализированы Е. Мироненко в монографии *Armonia sferelor* (*Гармония сфер*). Музыковед охарактеризовала основные средства музыкальной выразительности, подчинив рассмотрение выявлению их «энергетического» потенциала.

Она указала, что пьеса *Simboluri triste* открывает серию работ Г. Чобану, в которых проявляется интерес композитора к монодии как особой форме мышления и к качеству звука как самостоятельной смысловой единице музыкальной ткани. По мнению Е. Мироненко, в этом произведении ощущается интерес композитора к процессу возникновения и трансформации тонов, их динамическим и тембральным свойствам. Г. Чобану свободно экспериментирует со звуковым материалом, что отмечается всеми

исполнителями его музыки. Американский кларнетист Д. Барриентос, в частности, характеризуя третью часть данного опуса, указывает, что она «требуется от исполнителя игры на двух кларнетах одновременно – один *in B*, другой *in A*»<sup>27</sup> [233, с. 7]. Музыкант предполагает, что такой исполнительский прием объясняется стремлением композитора подражать старинной двойной флейте. В четвертой, наиболее драматичной, части *Simboluri triste* Г. Чобану использует технику четвертитонов.

В пьесе *Din cântecele și dansurile lunii melancolice*, написанной по просьбе оргкомитета Национального конкурса исполнителей на духовых инструментах, композитор продолжает развитие космологической темы, заявленной в *Simboluri triste*, и оригинальным способом раскрывает символику луны. В сочинении *Spatium sonans*, впервые прозвучавшем в 1997 г., Г. Чобану развивает концепцию звука как всеобщего явления, когда, по выражению Е. Магницкой, «звук есть единица формы и рассматривается как индивидуальное неодушевленное существо, обладающее матрицей материального, аффективного и духовного» [цит. по 212, с. 88].

Опираясь на наблюдения Е. Мироненко, флейтистка А. Гусарова обогатила их исполнительскими рекомендациями. Она уделила особое внимание современным исполнительским приемам игры на флейте, которые Г. Чобану использовал в данном произведении: четвертитоны, мультифоники, *glissando*, флажолеты [36].

Ряд произведений для сольных деревянных духовых инструментов Г. Чобану сочинил в 2018 г.: это *The Meditation and Games (Медитация и игры)*, *Genesis (Происхождение)* и *The Game of the Reflected Light (Игры отраженного света)*, предназначенные для кларнета / хельдер-тенора / флейты. Специально для хельдер-тенора композитор создал пьесу *Contemplation the wild plum blossoms in Gwangyang (Созерцание цветения дикой сливы в Квангьяне)*. И. Чобану-Сухомлин характеризует эти опусы следующим образом: «В этих программных миниатюрах композитор прибегает к использованию элементов из арсенала сонорики, сонорной техники композиции, оперируя темброкрасочными возможностями избранного духового инструмента. Исполнитель сталкивается с различными приемами артикуляции звука, способами звукоизвлечения, спектральными элементами, звуковыми рядами и т.п.» [157, с. 45].

Интерес А. Божонкэ к сфере сольной музыки для кларнета, очевидно, объясняется первым образованием этого музыканта – он кларнетист. Его цикл *Cinci perioade (Пять периодов)*, возникший в 1990 г., по существу, является попыткой сочинения мелодий

---

<sup>27</sup> Перевод с английского на русский наш – Д. К.

разного характера в консерваторском курсе под руководством профессора В. Загорского. Образный строй каждой миниатюры из этого цикла отражен в указаниях к характеру исполнения: I – *Energico*, II – *Andante espressivo*, III – *Tempo giusto poco saltarello*, IV – *Grazioso e scherzando*, V – *Ad libitum e rubato*. Следующим этапом (1998) в освоении духовых инструментов для этого композитора стало сочинение *Двух пьес* для флейты (или гобоя) соло.

В этот же период по одному произведению для сольных деревянных духовых сочинили О. Негруца и С. Пысларь: О. Негруца написал *Импровизацию* для кларнета (по-видимому, ориентированную для исполнения сыном-кларнетистом); С. Пысларь – пьесу *Marsyas flute (Флейта Марсия)* для флейты, анализ которой будет представлен в следующем разделе.

Таким образом, область сольной музыки для деревянных духовых инструментов в композиторском творчестве Республики Молдова рассматриваемого периода не является обширной. Ее значение в жанровой системе камерной музыки заключается в том, что, пользуясь выразительными возможностями «чистого» звучания флейты, кларнета и хельдertenора, а также применяя современные техники игры на них, отечественные авторы обогащают репертуар духовиков оригинальными опусами. Сочинение С. Пысларь *Marsyas flute* органично вписывается в эту тенденцию.

Камерные сочинения молдавских авторов для **двух и более инструментов** охарактеризуем в соответствии с тембровыми особенностями самих ансамблей. Будем отталкиваться при этом от того принципа систематизации исполнительских средств, который, вслед за украинским ученым И. Польской, предлагает Д. Кошмерл. Он справедливо считает, что «одним из художественно-образных аспектов ансамблевой звучности является темброво-акустическая структура, по которой ансамблевые жанры классифицируются типологически» [76, с. 229]. В зависимости от степени тембровой однородности или контрастности Д. Кошмерл выделяет три вида ансамбля: темброво-неоднородные (смешанные), темброво однородные и монотембровые.

*Смешанные*, или *неоднородные* ансамбли включают инструменты различных групп, как, скажем, кларнет и фортепиано, флейта и скрипка, виолончель и вибрафон и др. Сюда же можно отнести объединение инструментов одной группы, существенно отличающиеся друг от друга по качеству звучания (к примеру, флейта и кларнет, гобой и фагот, скрипка и виолончель). В таких ансамблях акцентируется звучание каждого участника, на первый план выходит идея их различия. *Темброво однородные* ансамбли состоят из инструментов одного вида, схожих по способу звукоизвлечения и исполнения,

например, квартет саксофонов (сопрано, альт, тенор, баритон), гобой и английский рожок. В ансамблях подобного рода на первый план выходит идея тембрового обогащения определенной краски, добавления новых технических и выразительных возможностей. *Монотембровые* ансамбли образуются из объединения звучания единого тембра – две флейты, ансамбль скрипок. В этих случаях возникает ощущение звучания количественно усиленного одного тембра, утратившего трепетность звучания единственного инструмента.

Такой ансамбль (монотембровый дуэт) в отечественной музыке рассматриваемого периода представлен лишь двумя кларнетовыми произведениями О. Негруцы (2001, 2007) и пьесой *Sainte (Святая)* для двух флейт (2004) С. Пысларь. Предпочтительными же для композиторов Республики Молдова становятся темброво неоднородные (смешанные) ансамбли. При этом безусловным лидером в области инструментальных дуэтов является объединение какого-либо духового инструмента с сопровождением фортепиано. Произведения такого типа, созданные в интересующий нас период, могут быть охарактеризованы как две жанровые разновидности – концертные (в сущности, сольные) сочинения с фортепианным аккомпанементом, в которых партия духового инструмента является ведущей, а роль фортепиано сводится к сопровождению, и камерные ансамблевые опусы с равными по значению партнерами.

К первой группе можно отнести целый ряд миниатюр О. Негруцы – для флейты (*Три пьесы*, 1997 *Burlescă*, 2001), кларнета (*Vocaliză, Moment muzical*, 1992; *Мелодия и Скерцо*, 1997; *Impromptu*, 1999), саксофона (*Şapte piese*, 1991; *Impromptu*, 1997; *Баллада, Вальс*, 2001), фагота (*Четыре пьесы*, 1999) и фортепиано. Все эти пьесы отмечены общими чертами: они основаны на интонационно-тематическом материале, синтезирующем элементы джаза, фольклора и профессиональной музыки европейской традиции (классицизм и романтизм). Будучи легко воспринимаемыми широкой слушательской аудиторией и характеризующиеся разнообразием применения технических возможностей духовых инструментов, эти произведения интенсивно используются в педагогическом репертуаре музыкальных лицеев и колледжей, применяются в концертно-конкурсных программах.

К такого же рода произведениям можно отнести и написанные в 1996 г. В. Симоновым две детские пьесы для флейты и фортепиано (*Веселый флейтист* и *Беззаботная песня*), сочинение 2004 г. В. Чолака *Capriciu moldovenesc (Молдавское каприччио)* для кларнета и фортепиано и представленное в 2005 г. *Concerto-scherzo* для флейты (гобая) и фортепиано Е. Фиштик. Сюда же примыкают *Elegie* для сопрано-

саксофона (кларнета) и фортепиано С. Пысларь, ее же *Patru piese* для флейты и фортепиано и *Lângă malul Dunării* для флейты и фортепиано, которые будут проанализированы в соответствующих разделах диссертации. Основные интонационно-тематические процессы в названных произведениях проходят у духового инструмента, партия же фортепиано выполняет функцию сопровождения, которое является фактурным и тонально-гармоническим фоном.

К дуэтным сочинениям камерного типа относятся произведения двух жанров – сонаты и миниатюры. Среди первых выделяются две кларнетовые сонаты О. Негруцы (1992, 2000), *Sonata-dialog* для фагота и фортепиано В. Ротару (2003), одночастная *Sonata d-moll* для гобоя и фортепиано З. Ткач (2004) и *Sonatină* для фагота и фортепиано В. Чолака (2005). Наиболее значительными из них являются *Sonata-dialog* В. Ротару и *Sonatină* В. Чолака (обе для фагота и фортепиано), поскольку представляются важными с точки зрения пополнения фаготового ансамблевого репертуара. Сочинение В. Ротару явилось переложением одночастной фортепианной *Sonată-improvizație* (1991), которая, по словам Е. Мироненко, «представляет собой типичный образчик неоромантизма с характерными для него кипением страстей, контрастной сменой образов» [101, с. 28]. Она привлекательна музыкальным языком, пронизанным интонационно-ритмическими элементами молдавского фольклора, импровизационным развитием материала, виртуозной трактовкой инструментов ансамбля. *Sonatină* В. Чолака примечательна использованием современных средств музыкального языка.

Число дуэтных миниатюр для деревянных духовых инструментов и фортепиано с равнозначными партиями ансамблистов значительно больше. Это *Senzații (Ощущения)* для флейты и фортепиано О. Палымского (2004), *Sonorități (Звучности)* для флейты и фортепиано Ю. Гогу (2001), 12 пьес для хельдер-тенора и фортепиано В. Бурли (2008–2009), а также произведения С. Пысларь *Incantation (Заклинание)* для тенор-саксофона / бас-кларнета и фортепиано (2002) и *Vânătoarească (Охотничья)* для фагота / баритон-саксофона и фортепиано (2005). Эти сочинения, как и вышеназванные сонаты, отличаются сложной развитой фактурой и требуют от исполнителей высокого ансамблевого мастерства. К этой же группе смешанных по составу дуэтных композиций примыкает и ряд миниатюр, в которых духовой инструмент соединен не с роялем, а с каким-либо другим инструментом. В числе таких сочинений – миниатюра для флейты и гитары Ю. Гогу *Adiere (Дуновение, 1995)* и три дуэта (№№ 2, 3, 4) для кларнета и ударных Г. Чобану из серии *Din cântecelile și dansurile lunii melancolice* (2000, 2003).

Из сказанного очевидно, что область дуэтных произведений с участием деревянных духовых тембров разнообразна по самим используемым инструментам и характеру их взаимосвязи в ансамбле, по жанровому решению, образному строю и средствам музыкальной выразительности. В этом контексте дуэтные опусы С. Пысларь показательны, поскольку представляют как концертную, так и камерную разновидности смешанных дуэтов; в панораме ее работ имеется и пьеса для монотембрового дуэта.

К сочинению произведений для **трех инструментов** с участием деревянных духовых в данный период времени обращаются В. Беляев, Ю. Гогу, Д. Киценко, Г. Кузьмина, О. Негруца, О. Палымский, В. Ротару, М. Стырча, И. Якимчук. Каждый из них создает лишь по одному опусу для указанного камерного состава, определяя его название словом *Трио* (В. Беляев, правда, использовал наименование *Пять миниатюр*, а В. Ротару представил переложение для трех инструментов *Квартета № 2*). Исключение составляют программные заголовки некоторых опусов, направляющие восприятие слушателя на определенный тип содержания. Ю. Гогу назвал свои сочинения *Așteptare* (*Ожидание*), *Privire în eternitate* (*Взгляд в вечность*), *Ascensiune* (*Вознесение*), *Grădină nocturnă* (*Ночной сад*), О. Палымский – *Irealitatea* (*Нереальность*), В. Беляев – *Wiegenlied für das Herz* (*Колыбельная для сердца*), И. Якимчук – *Hills and Valleys* (*Холмы и долины*).

Примечательной особенностью названных камерных опусов для трех инструментов представляется тот факт, что смешанный состав инструментов в каждом произведении индивидуализирован (к однородным и монотембровым трио композиторы не обращаются). Так, М. Стырча сочинил *Trio* для саксофона, фортепиано и виолончели (1991), О. Негруца – для кларнета, валторны и фортепиано (1993), Г. Кузьмина – для гобоя, скрипки и фортепиано (1994), В. Ротару – для кларнета, скрипки и фортепиано (1995), Д. Киценко – для флейты, гобоя и фагота (2003). Ю. Гогу в своих поэтичных композициях 1996 г. комбинирует флейту и ударные с виолончелью (*Așteptare*), альтом (*Privire în eternitate*) и кларнетом (*Grădină nocturnă*), а произведение *Ascensiune* пишет для фагота, виолончели и ударных (1997). В. Беляев сочиняет цикл *Cinci miniaturi* для флейты, скрипки и виолончели (1998), а пьесу *Wiegenlied für das Herz* адресуется ансамблю кларнета, скрипки и ударных (2004). Сочинение О. Палымского *Irealitatea* создано для флейты, кларнета и фагота (1996), а *Hills and Valleys* И. Якимчука для кларнета, скрипки и фортепиано (2005). Отметим, что к исполнительскому составу трио с участием деревянных духовых С. Пысларь не обращалась.

В указанный период для **четырех инструментов** работы создали В. Беляев, А. Божонкэ, Ю. Гогу, Д. Киценко, С. Пысларь, В. Ротару, Г. Чобану. В таких ансамблях

присутствуют только смешанные и темброво-однородные составы. Смешанные ансамбли инструментов разных групп использованы в четырех сочинениях: *Raban X* А. Божонкэ (1993) – для кларнета, трубы, скрипки и альты; два произведения Ю. Гогу: *Frunză uscată* (*Сухой лист*, 1993) – для флейты, скрипки, виолончели и фортепиано и *Grădină nocturnă* (1996) – для флейты, кларнета, виолончели и вибратона и *Cine merge tot pe drum* (2009) С. Пысларь – для флейты, вибратона, скрипки и виолончели. Смешанные квартеты одной инструментальной группы представлены флейтой, гобоем, кларнетом и фаготом в сочинениях В. Беляева (*Adio*, 1996), В. Ротару (сюиты *Metamorfoze monotematice*, 1997 и *Muzică retrospectivă*, 1998) и Г. Чобану (*Pentaculus minus*, 1996), последний допускает также участие английского рожка вместо гобоя. К темброво-однородным составам обращаются Г. Чобану (*Pentaculus minus* – версия для квартета кларнетов, 1995), Д. Киценко (*Iconica*, три пьесы для четырех флейт, четвертая флейта – альтовая, 2004) и С. Пысларь (*Serbările Moldovei*, 2005; *Pe-un picior de plai*, 2006; *Cine merge tot pe drum*, 2009; *Vânătoarească*, 2011 и *Călușarii*, 2011 – для квартета саксофонов). Интересно, что абсолютно все произведения для четырех инструментов имеют программные заголовки.

Наибольшее количество произведений, созданных в этот период для инструментального квартета, принадлежит С. Пысларь: *Cine merge tot pe drum*, *Vânătoarească*, *Serbările Moldovei*, *Pe-un picior de plai*, *Călușarii*. Анализу опусов с участием деревянных духовых инструментов, написанных С. Пысларь, посвящены следующие разделы настоящей главы.

### **3.2. Особенности музыкального языка и формы в произведениях С. Пысларь с участием флейты: *Marsyas flute*, *Sainte*, *Cine merge tot pe drum*, *Patru piese*, *Lângă malul Dunării***

Сочинение *Marsyas flute* (*Флейта Марсия*) для флейты соло написано в 2003 г. и исполнено 24.06.2005 в Национальном историческом музее Молдовы на XIV Международном фестивале *Zilele muzicii noi* (исполнитель: В. Остроухов). Произведение опубликовано в 2009 г. в *Album de piese pentru instrumente aerofone* (Приложение 5, № 9) и проанализировано в статье А. Гусаровой *Сочинения для флейты Снежаны Пысларь (теоретические и исполнительские аспекты)* [33]. Появление пьесы обусловлено интересом С. Пысларь к мифам Древней Греции, в частности к легенде о фригийском сатире и пастухе Марсии. Согласно преданию, он был наказан за то, что осмелился состязаться с богом света, покровителем искусств Аполлоном.

Анализируя эту пьесу, А. Гусарова отмечает, что ее драматургия «основана на демонстрации персонажами своих способностей (как в состязаниях на турнирах), их дальнейшем противостоянии, столкновении, сцеплении – что вполне соотносится с античной фабулой» [33, с. 51]. Действительно, в произведении обнаруживается диалогичность, которая проявляется в контрастном сопоставлении двух типов мелодического развития. Но представляется, что эти интонационно-тематические образования воплощают не столько контрастные художественные образы сатира и бога, сколько две грани одного героя – мятежного и одновременно страдающего фавна (не случайно в названии миниатюры фигурирует только имя Марсия).

Первый тип мелодического строения имеет инструментальный характер. Он представлен в разделе *a* (пример 3.2.1.) и продолжен в цц. 1, 2, 5–12. Можно предположить, что данный тип мелодического развертывания олицетворяет образ Марсия-бунтаря, он имеет доминирующее значение в произведении. Для него характерны скачки на широкие, в том числе и диссонирующие интервалы, которые охватывают диапазон более двух октав. Так, например, уже в первом такте мелодическая линия выстраивается по следующим интервалам: б. 3, ум. 8, ум. 5, м. 6, м. 3 и др. В дальнейшем развитие этого мелодического типа будет продолжено за счет увеличения диапазона и использования особых артикуляционных приемов. К концу пьесы ходы на различные диссонирующие интервалы становятся более «размашистыми», диапазон увеличивается до трех октав, а мелодическое движение устремлено вверх. Завершается сочинение стремительным пассажем по звукам локрийского лада, который затем переходит в целотоновый тетракорд.

Второй тип мелодического развертывания, вокальный по своей природе, связан преимущественно с плавными секундовыми интонациями. Авторская ремарка *dolente* усиливается артикуляционными (*glissando, legato*) и динамическими (*p*) приемами. Можно предположить, что это вторая грань образа Марсия, олицетворяющая его жалобу и скорбь. Она представлена в разделах *c* и *c1* (пример 3.2.2.).

В звуковысотной структуре начальных разделов формы произведения отчетливо выявляется тон *b* в качестве центрального элемента, но в построениях *a, b, a1b1, c, c1, d* на роль опорных тонов претендуют также звуки *e, b, a, as, des* и *d*, которые, как правило, выражаются крупными длительностями, многократными повторами либо размещением их на сильных долях тактов. Завершающие разделы формы характеризуются отсутствием каких бы то ни было опорных мелодических точек и выявляют в качестве основы звуковысотной организации музыкальной ткани свободную двенадцатитоновость,

лишенную очевидных тонально-функциональных тяготений (звукоряд пьесы *Marsyas flute* приведен в таблице 3.2., а основные опорные тоны разделов и их диапазон – в таблице 3.3.).

Естественно, что для реализации художественного замысла композитор пользуется монодийной фактурой, поскольку именно «этот тип изложения, – по утверждению В. Холоповой, – характерен для многих древних и восточных культур – античности, средневековой Европы, Древней Руси, Средней Азии, Закавказья и др.» [150, с. 17]. Определенный размер здесь отсутствует, а тактовые черты обозначают смысловые границы между музыкальными фразами, поэтому следование этим авторским ремаркам способствует приданию форме особой выразительности. В целом структура пьесы *Marsyas flute* может быть охарактеризована как свободная и индивидуализированная (таблица 3.1.), причем границы между разделами выявляются лишь условно.

Пьеса для двух флейт *Sainte (Святая)* написана в 2004 г. и впервые представлена на международном фестивале *Zilele muzicii noi* в 2009 г. в Национальной филармонии им. С. Лункевича в интерпретации Н. Березиной и А. Калараш<sup>28</sup>. Произведение возникло под впечатлением одноименного стихотворения С. Малларме<sup>29</sup>, в котором поэтично раскрыт образ молящейся в ночной тиши девы, осененной крылом пролетевшего светлого ангела. Нельзя не согласиться с А. Гусаровой, которая считает, что «обращение к тембру флейты обусловлено тем, что ее диапазон и тембровое своеобразие приближены к женскому (или детскому) голосу, а легкость и светлость тембра также вносят свои штрихи в звуковой портрет юной монахини» [33, с. 54].

Сочинение имеет пасторальный и безмятежный характер, оно написано в эолийском ладу, сочетая в себе черты модалного и тонального мышления. Особую выразительную и формообразующую роль в флейтовом дуэте играют имитационные приемы, о чем свидетельствует и А. Гусарова: «В данной двухголосной фактуре композитор использует принципы канонической имитации, однако трактует их очень

---

<sup>28</sup> Сочинение проанализировано в статье флейтистки А. Гусаровой *Сочинения для флейты Снежаны Пысларь (теоретические и исполнительские аспекты)* [33]. Соглашаясь с А. Гусаровой в вопросах исполнительской трактовки сочинения, мы дискутируем по поводу деталей композиционной структуры.

<sup>29</sup> Текст стихотворения С. Малларме в переводе с французского языка Р. Дубровкина:

В окне, таймом темнотой,	Но ангел озарил стекло,
Как встарь, зажегся блеск тяжелый	Неслышно пролетая мимо,
Мандоры, прежде золотой,	И арфой в руки ей легло
Звеневшей с флейтой и виолой,	Крыло ночного серафима,
И требник, ветхий и простой,	И в полумраке витража
С торжественным стихом начальным,	Ни струн, ни флейт, ни величанья:
Раскрыт монахиней святой,	Под пальцами, едва дрожа,
Как встарь, на гимне величальном.	Струится музыка молчанья.

свободно, варьируя мелодические линии, нарушая точность повторения – как на звуковысотном уровне, так и на метроритмическом» [33, с. 56]. Вокальная природа материала подтверждается ограниченным звуковысотным диапазоном начального раздела формы и обилием цезур-вздохов, разделяющих между собой фразы. Об этом же свидетельствует и небольшое расстояние вступления пропосты и респосты (в одну четверть). Интервалом вступления респосты во всей пьесе служат абсолютные консонансы – ч. 1 либо ч. 8. На протяжении всей композиции голоса тесно взаимосвязаны между собой, при этом важное значение имеет принцип комплементарности, создающий ощущение постоянного движения мелодической линии – остановка в одном голосе дополняется движением в другом.

Произведение написано в двойной двухчастной форме, схема которой приведена в таблице 3.4. Раздел *a* (1–4 тт.) основан на четырех звуках  $c - g - f - b$ . Пропоста лаконична, занимает два такта и после своего изложения свободно имитируется в двух респостах с небольшими ритмическими изменениями: некоторые длительности сокращены или, напротив, расширены, а вместо репетиции трех восьмых на звуке *g* звучит тот же тон, оформленный четвертью с точкой (пример 3.2.3.). Следующий раздел *b* (тт. 5–10) построен по такому же принципу, но отличается от первоначального бóльшим диапазоном (б. 9) и расширенным звукорядом (пример 3.2.4.). В дальнейшем разделы *a* и *b* свободно комбинируются, варьируясь в регистровом положении или повторяясь без изменений. Завершается дуэт кодой, которая построена на трижды проведенной последовательности звуков  $c - d - f - g - b$ , а для финального созвучия используется «пикардийская» большая терция вместо ожидаемой м. 3 (пример 3.2.5.). Этот прием, типичный для старинной музыки, подтверждают стилевые ориентиры анализируемого сочинения, связанные с искусством эпохи Возрождения.

Для пьесы *Sainte* в целом характерна близость традиции строгого стиля полифонической музыки XV–XVI вв., в первую очередь – нидерландской школы. Стилистую цельность музыке придает преобладание бесполутонных оборотов, исключаяющих ярко выраженные тяготения неустойчивых ступеней, отсутствие интонационных контрастов, использование родственных по значению длительностей звуков.

Миниатюра *Cine merge tot pe drum* (*Кто все время в пути*) для флейты, скрипки, виолончели и вибратона написана в 2008 г. В следующем году состоялась ее премьера в рамках фестиваля *Zilele muzicii noi* на сцене Национальной филармонии

им. С. Лункевича<sup>30</sup>. Спустя пять лет (2014) сочинение было повторено в программах двух фестивалей: *Festivalul de Muzica Contemporană* в г. Бакэу (Румыния) и *Zilele muzicii noi*. Бессменным интерпретатором являлся ансамбль *Ars Poetica*. В 2019 г. произведение *Cine merge tot pe drum* опубликовано в сборнике *Creații camerale, vol. III* (Приложение 5, № 5).

По словам композитора, импульсом для создания опуса стал музыкальный диалог с В. Мартыновым и его книгой *Конец времени композиторов*, где музыкант пишет о тесной связи минимализма с фольклором. Русский композитор, в частности, считает, что «принципы организации звукового материала традиционных некомпозиторских систем начинают использоваться [в минимализме – Д. К.] для имитации композиторской структуры» [89, с. 263].

Поэтому С. Пысларь сформулировала свою задачу как синтезирование фольклорного материала с принципами построения минималистской композиции, следовательно, использование фольклорной цитаты для автора было принципиальным. Второй музыкальный импульс для возникновения этого произведения родился в результате путешествия С. Пысларь по молдавским селам. По признанию композитора, сидя на высоком холме, она услышала звон церковных колоколов, который оказался причудливо искаженным в пространстве. Взгляд, упавший на плутающую дорогу, породил исходную визуальную картину, что и определило созерцательно-философский характер пьесы. Сама С. Пысларь утверждала, что в сочинении «внимание сконцентрировано на звуке как таковом, вследствие работы с которым возникают оригинальные красочные тембровые сочетания. *Минимализм* как концепция, *репетитивность* как композиционный метод, в совокупности с принципом вариантности, свойственной фольклору, сближает данное произведение с эстетикой *new simplicity*. Произведение эпично, бесконфликтно, созерцательно по характеру и прозрачно по трактовке музыкальной фактуры» [114, с. 330].

Сочинение написано в простой многочастной форме с чертами тройных вариаций (таблица 3.5.). Первые три раздела *a*, *a<sub>1</sub>* и *a<sub>2</sub>* объединяются тематизмом в отдельный блок, и выполняют вступительную функцию. В следующих разделах *b*, *c*, *d* определяются более яркие и развернутые темы, получающие дальнейшее развитие в вариациях *b<sub>1</sub>*, *c<sub>1</sub>* и *d<sub>1</sub>*.

Раздел *a* (тт. 1–16) представлен в форме простого повторенного периода. В нем «задействованы» два инструмента: флейте поручена основная мелодия, которая, не обладая ярким интонационным профилем, характеризуется формульностью строения, ее

---

<sup>30</sup> В 2009 г. С. Пысларь за это произведение удостоена премии и диплома на конкурсе композиторских работ Союза композиторов и музыковедов Молдовы.

опорными точками являются звуки  $e^2$  и  $a^2$ . Далее (начиная с т. 4) подключаются выдержанные тоны скрипки ( $a^1$  и флажолеты  $a^3$ ), в результате их различных комбинаций образуются сочетания консонирующих интервалов ч. 5, ч. 8, ч. 11. Чередясь в различных вариантах в характере *tranquillo*, они способствуют созданию атмосферы философско-созерцательного характера (пример 3.2.6.).

Вариация  $a_1$  (цифра 1, тт. 17–32) отмечена расширением звукового состава за счет более развитой линии скрипки и включения вибратона. Необходимо отметить, что появление вибратона вносит в консонантную ткань качество диссонантности: звуковой состав его интонационного материала не вписывается в «идиллию» флейты и скрипки за счет использования звуков  $h$ ,  $f^1$ ,  $b^1$ ,  $es^2$ , которые, одновременно, предвосхищают появление темы, основанной на фольклорном материале в разделе *b*. Следующая вариация  $a_2$  (цифра 2, тт. 33–44) сокращена, партии флейты и вибратона остаются практически без изменений, в то время, как роль скрипичной оказывается более скромной – на протяжении восьми тактов (из двенадцати) в ней выдерживается квинта в высоком регистре  $a^2 - e^3$ . Эта вариация завершает развитие первого тематического образа, что подтверждается авторской ремаркой *poco a poco morendo*.

Раздел *b* (цифра 3, тт. 45–75) основан на двух новых темах, в нем реализуется идея диалога вибратона и флейты. Первая, наиболее яркая, тема основана на фольклорной цитате из сборника Л. Цуркану *Solfegiu* № 248 *Cântec vesel* (пример 3.2.7.). Данная фольклорная мелодия нотирована Л. Цуркану в тональности *es-moll*, в размере 2/4 в форме большого неквадратного периода. Начальная фраза волнообразного строения начинается и оканчивается I ступенью. С. Пысларь в сочинении *Cine merge tot pe drum* использует лишь эту мелодическую попевку и поручает ее вибратону; она, по мнению композитора, должна прозвучать загадочно и многозначительно, что подтверждается авторским обозначением *misterioso*. Эффект таинственности достигается также благодаря приему *glissando* и тремоло виолончели (появляется впервые) в низком регистре (*Cis*), кроме того, для достижения особого эффекта композитор использует игру у подставки (*sul ponticello*), в результате чего звук становится негромким и резковатым. Вторая тема раздела *b* отличается минимальным звуковым составом ( $a^2$ ,  $g^2$ ,  $fis^2$ ,  $e^2$ ) в пределах кварты (условно назовем эту тему «квартовой») и звучит в основном у флейты, эпизодически появляясь в партии скрипки (пример 3.2.8.).

Тематизм следующего раздела *c* (тт. 76–88) (пример 3.2.9.) представляет собой аллюзию на причудливый марш, который прерывается то интонационными намеками на вторую тему раздела *b* (тт. 78–79), то диссонантными прерывистыми созвучиями на

*staccato* вначале у виолончели (тт. 82–84), а затем у обоих струнных (тт. 85–87). Начиная с т. 85, маршевая тема развивается в партии флейты, на ней же базируется и раздел *d* (тт. 89–100), в котором сохраняется пунктирный ритм и острые диссонирующие созвучия у струнных инструментов. В то же время из маршевой темы прорастает новый остигатный мотив, который дробится на два сегмента из звуков, расположенных по широким интервалам и поручаемых разным инструментам (пример 3.2.10.).

Далее темы *b*, *c* и *d* получают развитие. Так, в вариации *b*<sub>1</sub> «таинственная» фольклорная тема вибратона уходит на второй план, а на смену диалогу приходит идея полилога за счет поручения «квартовой» темы не только флейте, но и скрипке. В разделе *c*<sub>1</sub> господствует «марш», не прерываемый репликами из раздела *b*, а в заключительном построении *d*<sub>1</sub>, который разрастается до значительных масштабов (1/4 часть всей пьесы), безгранично властвует остигатный формульный мотив, повторенный 26 (!) раз. Построение формы, по словам С. Пысларь, «не предполагает „финальности“, поэтому момент окончания произведения приобретает философское значение, свидетельствуя о бесконечности пути» [114, с. 330].

Спустя 10 лет, в 2018 г. С. Пысларь вновь обратилась к сочинению и выполнила вариант для меццо-сопрано, кларнета, альты и виолончели для концерта в *Ateneul Român*, который по техническим причинам, к сожалению, не состоялся. В качестве текста композитор использовала слова известной румынской дойны *Cine m-aude cântând* (*Кто слышит меня поющим*)<sup>31</sup>, которая в плане поэтики близка к песням расставания (*cântece de instrăinare*) и песням тоски (*cântece de dor*). В новых тембровых условиях с введением

<sup>31</sup> В стихи румынской дойны С. Пысларь внедрила фразу *Cine merge tot pe drum*, в результате чего получился следующий текст (жирным выделено то, что присоединила С. Пысларь):

**Cine merge tot pe drum?**  
Cel ce mă aude cântând,  
Crede că n-am nici un gând,  
Și nici dor pe acest pământ.  
Da eu câte doruri am  
Nu-s nici frunze sus pe ram  
Și de la o vreme 'ncoace  
Dorurile nu-mi dau pace  
Și de la o vreme 'ncoace  
Dorurile nu-mi dau pace  
De cu zori și până 'n seara  
Tot mă ard la inimioara.  
Și eu cânt mai că mereu  
Cânt dorul din pieptul meu  
Cine are doruri multe  
Acela poate să cânte  
Și nu cântă c-ar putea  
Dar li cântă inima  
**Cine merge tot pe drum**  
**Cine merge cine cine cine**

голоса и поэтического текста произведение С. Пысларь получило иное звучание: обобщенный философско-созерцательный характер оригинала приобрел черты предметной конкретности, драматизм усилился за счет более плотной тембровой окраски низких струнных, кларнета и низкого женского голоса.

В обоих версиях сочинения материал фольклорного типа органично сочетается с принципами организации минималистской композиции. Композитор использует технические приемы репетитивности, часто применяемые в современной музыке. Бесконфликтный характер образного строя достигается при помощи многократного повтора трех родственных интонационно-ритмических моделей – паттернов.

В 2009–2010 гг. С. Пысларь создала *Patru piese* (Четыре пьесы) для хельдер-тенора (продольной теноровой флейты) и фортепиано, куда вошли *Sârba haiducilor* (Гайдуцкая сырба), *Şaer evreiesc* (Еврейский шаер), *Florიცica de pe şes* (Полевой цветок) и *La Nistru, la mărgioară* (На берегу Днестра). Концертно-сценическая судьба названных пьес оказалась разной. Так, премьера *Florიცica de pe şes* состоялась в 2010 г. в Академии наук Республики Молдова (хельдер-тенор – В. Лакуста<sup>32</sup>, фортепиано – Д. Лакуста); миниатюры *Florიცica de pe şes* и *La Nistru, la mărgioară* были исполнены в рамках Концерта премьер 21.12.2021 г. в Республиканском музыкальном колледже им. Шт. Няги (флейта – А. Гусарова, фортепиано – К. Столярчук); что же касается *Sârba haiducilor* и *Şaer evreiesc*, то они пока еще не исполнялись и не публиковались<sup>33</sup>. Написанные по предложению В. Лакусты, *Patru piese* основаны на молдавских и еврейских темах, которые выступают в качестве джазовых стандартов. В числе выразительных средств пьес использованы элементы джаза и современных техник академической музыки.

В *Sârba haiducilor* возникает образ колоритного молдавского мужского танца. С. Пысларь отметила, что эта пьеса «стала попыткой совмещения фольклорной мелодии с элементами блюза, выраженного в традиционной для этого направления гармонизации темы и применения специфических ладов в импровизационных частях формы с типично свинговым басом, что придает традиционному мужскому танцу ироничный характер» [114, с. 329–330]. Пьеса написана в простой многочастной форме, на втором плане которой вырисовываются черты сложной трехчастности и рондо с варьированным рефреном (таблица 3.6.). Помимо этого, соотношение контрастных по тематизму разделов

---

<sup>32</sup> В. Лакуста – академик, профессор, основатель альтернативной медицины и клинической физиологии, почетный член СКММ. Он является также замечательным исполнителем современной музыки на хельдер-теноре, для которого специально написаны сочинения В. Беляева, В. Бурли, С. Пысларь, Г. Чобану и др.

<sup>33</sup> Пьесы *La Nistru, la mărgioară* и *Florიცica de pe şes* опубликованы в 2019 г. в сборнике *Album de piese pentru helder-tenor* (издательство *Lumina*).

формы, в строении которых преобладают 12-ти и 16-титактовые структуры, выявляет принцип вариантности.

Начальные четыре такта (*intro*: тт. 1–4), выполняющие вступительную функцию, основаны на мелодии волнообразного строения: здесь задается «ритмический пульс» и общее настроение пьесы. В основе раздела *a* (тт. 5–18) лежит фольклорная тема *Sârba haiducilor*, взятая из сборника Д. Блажину [176, с. 33]. Из исходного образца используется только начальный фрагмент, содержащий наиболее яркую интонацию с повышенными II и IV ступенями. В целом интонационные процессы свидетельствуют о применении композитором того принципа работы с фольклором, который В. Аксенов называет ассимилированием. Если в народной мелодии джазовый оттенок отсутствует (что естественно), то пьеса С. Пысларь, по ее словам, представлена как блюз и основана на традиционной гармонической блюзовой «сетке» с сольными импровизациями (пример 3.2.11.).

Главная композиционная идея миниатюры заключается в постоянном повторении басовой формулы (риффа) и варьировании мелодии, что создает впечатление непрерывного движения на месте, соответствующего ведущему принципу репетитивности. Варьируясь, фольклорная тема узнается по характерным мелодическим и гармоническим оборотам, а также триольному ритмическому рисунку. С. Пысларь строит композицию на развитии джазового стандарта, то представляя его вариантным обновлением мелодического профиля в разделах *b<sub>a</sub>*, *c<sub>a</sub>*, *d<sub>a</sub>*, *e<sub>a</sub>*, *f<sub>a</sub>*, *g<sub>a</sub>*, *h<sub>a</sub>*, *i<sub>a</sub>*, *k<sub>a</sub>*, то приближая к исходному звучанию в *a<sub>1</sub>*, *a<sub>2</sub>*. Таким образом, возникает волнообразная линия удаления от основной темы и возвращения к ней, а единство достигается с помощью басовой формулы (*walking bass*). Джазовый колорит музыке придает также использование блюзового лада с пониженными III, V и VII ступенями, господство малых мажорных септаккордов и триольное движение.

Вторая миниатюра – *Şaer evreiesc* – вносит образный контраст. После напористой *Sârba haiducilor* она воспринимается как лирическое интермеццо. В основу пьесы положены две темы: одноименная народная мелодия из сборника Д. Блажину № 1062 [176, с. 784–785] и песня А. Ольшанецкого на идише *Mein Shtetele Belz* (*Мои родные Бельцы*). Структура *Şaer evreiesc* преломляет черты куплетной формы с запевом и припевом, где куплеты представляют простую двухчастную форму контрастного типа (*a + b*), а в целом, на втором плане можно обнаружить приметы сложной трехчастности с объемной первой частью (*A + A<sub>1</sub> + A<sub>2</sub>*), короткой серединой (*e*) и сокращенной репризой

(A<sub>3</sub>). Таким образом, в форме сочетается постоянное обновление материала с возвращением в виде рефрена (таблица 3.7.).

Для вступительного раздела (*intro*: тт. 1–6) характерен аккордовый склад с преобладанием созвучий терцовой структуры, умеренный темп ( $\downarrow = 80$ ), обилие синкопированных ритмических формул. Кроме того, уже в третьем такте отчетливо прорисовывается басовая ритмическая фигура, которая будет главенствовать на протяжении всей пьесы. Можно заметить, что в *Şaer evreiesc* развивается идея, заложенная в *Sârba haiducilor*: главенство басового риффа, являющегося фоном для постоянного обновления в верхних голосах. Такая ритмоинтонационная организация музыкального материала, преломляющая принцип репетитивности, безусловно, способствует единству миниатюр.

Раздел *a* (тт. 7–19) основан на материале фольклорного наигрыша *Şaer evreiesc*. В сборнике Д. Блажину он изложен в форме большого неквадратного (8 т. + 16 т.) периода повторного строения в тональности *d-moll*; мелодия изобилует трелями, мордентами и форшлагами. Повышенные VII и IV ступени лада во втором предложении приводят к образованию интервалов ув. 2, а изменение терции вносит оттенок мажорного наклона. Цитируя с небольшими изменениями эту народную мелодию, С. Пысларь поручает ее партии флейты, фортепианная партия сопровождает ее остиной синкопированной формулой, сочиненной под впечатлением стиля фанк (*funk*) – направления афроамериканской музыки, фокусирующего внимание на ритмической организации<sup>34</sup> (пример 3.2.12.).

Следующий раздел (*b*: тт. 20–30) базируется на музыке припева и инструментального проигрыша из песни *Mein shtetele Belz*. Здесь особенно отчетливо прослушивается триольное движение в партии фортепиано (тт. 21–22; 25–26). Этот фрагмент из названной песни композитор использовала в качестве «музыкального привет» В. Лакусте, который родился и провел свои детские годы в «северной столице» Молдовы. Между третьим и четвертым куплетами (A<sub>2</sub> и A<sub>3</sub>) С. Пысларь помещает контрастный раздел (*e*: тт. 77–86), основная задача которого – подчеркнуть появление репризы. В нем исчезает синкопированный бас, а главным становится триольное движение в партиях двух инструментов, затем на фоне выдержанных фортепианных квартаккордов звучит флейтовая тема импровизационного типа. Сокращенная реприза

---

<sup>34</sup> Для данного течения характерен так называемый «фанкующий» (синкопированный) бас с паузами между нотами, пульсирующий ритм, создающий танцевально-гипнотическое ощущение трансформации сознания.

возвращает к первоначальному образу, создавая образно-интонационную арку и способствуя единству целого.

Утонченная по характеру пьеса *Floristica de pe șes* написана в сложной двухчастной форме ямбического типа, где первая часть, порученная партии фортепиано и содержащая две темы в барочной стилистике (*a*, *b*), выполняет функцию интродукции, а противопоставленная ей вторая несет на себе основную нагрузку. Это джазовые вариации на тему одноименной народной песни, где раздел *c* экспонирует тему, построения *d<sub>c</sub>*, *e<sub>c</sub>*, *f<sub>c</sub>*, *g<sub>c</sub>*, *h<sub>c</sub>* являются вариантным ее развитием, а *c<sub>1</sub>* воспринимается как видоизмененная реприза (таблица 3.8.).

В целом, первую часть миниатюры отличает изящный, пластичный характер. Ее начальный раздел *a* (*h-moll*) написан в форме простого квадратного периода повторного строения в духе полифонической музыки свободного стиля. Мелодия характеризуется ритмическим богатством, проявляющимся в использовании различных длительностей – шестнадцатых, восьмых, четвертных и четвертных с точкой. Плавное поступенное движение чередуется со скачками на широкие интервалы. Противосложение, выполняющее функцию гармонического сопровождения, реализовано в виде нисходящего хроматического движения по полутонам (пример 3.2.13.). Следующее построение *b* (*e-moll*), изложенное в форме большого квадратного периода (8 т. + 8 т.), воспринимается как лирическая баркарола, с мерно покачивающейся мелодией и мягким аккомпанементом в размере 6/8 (пример 3.2.14.).

Вторая часть сложной двухчастной формы открывается небольшим фортепианным вступлением (*intro*: тт. 25–28), главной задачей которого является подготовка тональности *d-moll* и формирование нового аккомпанемента. Здесь возникает ритмическая фигура мягкой синкопы, которая в том или ином виде будет звучать в последующих построениях. Тема, которая станет основной для всей пьесы, заимствована из сборника Д. Блажину (№ 379 *Floristica de pe șes* [176, с. 287–288]). Это песня любовно-лирического характера, где нежный полевой цветок отождествляется с прекрасной девушкой. Фольклорная мелодия строго диатонична и отличается плавностью интонационного развертывания, она записана в тональности *d-moll* в размере 6/8. Цитируя эту песню, С. Пысларь поручает ее флейте, немного видоизменяет ритмоинтонационную сторону, обильно украшает форшлагами (пример 3.2.15.). Как уже было сказано, данная тема играет роль джазового стандарта, где в последующих разделах *d<sub>c</sub>*, *e<sub>c</sub>*, *f<sub>c</sub>*, *g<sub>c</sub>*, *h<sub>c</sub>* получает интонационно-гармоническое развитие, причем наибольшее преобразование происходит в первой половине раздела *g<sub>c</sub>*, который одновременно является кульминацией пьесы. Далее

(начиная с т. 109) хроматическое движение сменяется диатоническим, раздел  $h_c$  приближается к первоначальному облику темы, а реприза  $c_1$  выполняет функцию обрамления.

Последняя пьеса цикла – *La Nistru, la mărgioară* – представляет собой вальс в джазовой стилистике, что связано с особой метроритмической организацией: в аккомпанементе использована синкопированная джазовая ритмоформула, сообщающая миниатюре изысканную прихотливость. В нотном тексте нет ключевых знаков, однако опора на звуки  $e$ ,  $g$ ,  $h$  и возникающий тон  $fis$ , появляющийся на протяжении всей пьесы, позволяют идентифицировать основную тональность как  $e$ -*moll*. В целом, при практически отсутствующем тональном развитии, внимание устремлено к мелодико-интонационному обновлению – точному и варьированному повтору мотивов и фраз.

По форме пьеса представляет собой свободное простое рондо (таблица 3.9.). Мерно покачивающийся фортепианный аккомпанемент вступительного раздела (*intro*) задает общую ритмическую и эмоциональную настройку. Тема рефрена ( $a$ : тт. 21–50) основана на мелодии рекрутской песни *La Nistru, la mărgioară* из сборника Д. Блажину [176, с. 158–159]. Ее содержание трагично, речь идет о тяжелой доле солдат, которые вынуждены расстаться с близкими. Волнообразное строение мелодии, как бы «топчущейся» на месте, небольшой диапазон (м. б), фригийский лад, размеренное движение четвертными и половинными длительностями сообщают песне повествовательный характер. Используя фольклорную тему в качестве рефрена, С. Пысларь, почти точно цитирует ее, видоизменив высотный уровень и форму. Композитор отказывается от использования фригийской II ступени и повторяет второе предложение (пример 3.2.16.). Структура рефрена ( $a$ ) определяется как большой неквадратный период из трех предложений с дополнением (8 т. + 8 т. + 11 т. + 3 т.).

Эпизоды  $b$ ,  $c$ ,  $d$ ,  $e$ ,  $b_1$ , и  $f$  интонационно и метроритмически родственны основной теме и развивают ее идеи. Так, в разделе  $b$  мелодия переносится в более высокий регистр и обогащается элементами дорийского лада, в эпизодах  $c$  и  $d$  звучит только фортепиано, в  $e$  и  $f$  флейтовая мелодия приобретает черты импровизационности. Завершает пьесу кода (тт. 305–326), в которой утверждается основная тональность, а также происходит остановка движения: в партии флейты использованы многократные повторы звука  $e^2$ .

Как свидетельствует анализ, каждая из названных пьес ярко индивидуальна, и, как показывает их концертная судьба, они могут исполняться отдельно. В то же время, *Patru piese* могут рассматриваться и как цикл, единый по исполнительскому составу и

фольклорному типу материала. Объединяются миниатюры также общим джазовым колоритом и жанровым характером – принадлежностью к танцевальной сфере<sup>35</sup>.

Пьеса *Lângă malul Dunării* (*У берега Дуная*) написана в 2012 г. Премьера состоялась в следующем году в Малом зале Национальной филармонии им. С. Лункевича в рамках Международного фестиваля *Zilele muzicii noi* в исполнении А. Гусаровой (флейта) и А. Коржан-Колесник (фортепиано). В основе произведения лежит одноименная фольклорная баллада о похищенной в турецкое рабство девушке.

Эта баллада еще с юности привлекала С. Пысларь своей литературной поэтикой, знакома она была и с ее печальной мелодией, но найти композиторское воплощение удалось не сразу. Отыскать нужный тон помогла идея, почерпнутая из книги театрального режиссера М. Чехова *О технике актера* [155], в которой он говорил о тесной связи между актерскими жестами и выражаемыми чувствами. В личной беседе С. Пысларь рассказала, что решение художественной идеи произведения родилось из желания передать чувство боли в плече от усилий гребца при работе с веслом. Это послужило основанием для фактурного оформления партии фортепиано, сопровождающей вокальную мелодию. Роль же солиста выразилась в воссоздании речи матери, от имени которой ведется повествование. Эпический характер этой речи нашел выражение как в использовании среднего регистра флейты, совпадающего с диапазоном человеческого голоса, так и в манере исполнения, лишенной ярко выраженных динамических контрастов или особых приемов звукоизвлечения (например, ярко выраженного вибрато).

В качестве тематического материала С. Пысларь использовала одноименную народную песню *Lângă malul Dunării*, опубликованную в сборнике Д. Блажину *Antologie de folclor muzical – 1107 melodii și cântece din Moldova istorică* [176, с. 27–28], который, в свою очередь, ссылается на книгу Л. Аксеновой *Cântecul popular moldovenesc* [166, с. 118]. Мелодия этой народной песни имеет волнообразное строение в амбигусе м. б, она плавно разворачивается в медленном темпе ( $\downarrow = 44$ ) и включает в конце второго предложения фригийскую II ступень. Песня изложена в куплетной форме, где куплет представляет собой простой квадратный период неповторного строения в тональности *h-moll*, в размере 6/8.

Преобразуя народную мелодию в тему сочинения, С. Пысларь не цитирует ее полностью, а ограничивается лишь фрагментами (тт. 1, 2, отчасти б) и выбирает другую тональность (*d-moll*). Следовательно, автор создает тематический материал

---

<sup>35</sup> Несмотря на то, что в основе двух пьес лежат песенные мелодии, в них все же ощущается танцевальность.

композиторского сочинения на основе фольклорного образца, пользуясь ритмоинтонационными средствами выразительности первоисточника, что соответствует принципу трансформирования.

Сочинение *Lângă malul Dunării* написано в сложной двухчастной форме со вступлением и кодой (таблица 3.10.). В развернутом фортепианном вступлении (тт. 1–14) заложены основные интонации и задан общий лирико-эпический тон произведения. На фигурированном органном пункте в октавном удвоении звучит песенная мелодия, гармонизованная многозвучными аккордами с пропущенными и/или заменными тонами в переменном дорийском ладу  $d-a$ , что создает величаво-повествовательное настроение (пример 3.2.17.).

Первая часть, основанная на материале вступления, выдержана в вариантной трехчастной форме ( $a^1 - a^2 - a^3$ ). Все варианты неконтрастны, они различаются тембровым решением и деталями интонационно-ритмического профиля. В первом из них ( $a^1$ , ц. 1) гибкая по своим очертаниям мелодия звучит у флейты. Представленная в форме неквадратного периода с дополнением, она примечательна переменным ладом (дорийский, эолийский), амбитусом, соответствующим возможностям человеческого голоса, плавным поступенным движением. Партия фортепиано развивает материал вступления за счет увеличения диапазона, уплотнения фактуры, использования подголосков (пример 3.2.18.).

В следующем варианте ( $a^2$ ) солирует рояль, а в разделе  $a^3$  звучат оба инструмента, завершая первый крупный раздел формы. После этого внезапно врывается контрастная драматическая вторая часть (*Agitato*), написанная в простой двухчастной развивающей форме. Ее первый раздел ( $b$ ), с одной стороны, воспринимается как изображение дунайских волн во время сильного ветра, с другой стороны, передает чувства героини, что в народных сказаниях часто связано между собой. Все средства выразительности подчеркивают драматические моменты музыкального образа и формируют кульминационную зону пьесы, которая приходится на точку «золотого сечения»: смена темпа (*più mosso*) и громкостной динамики ( $f$ ), переменный метр (7/8, 6/8, 3/8, 1/8, 2/8), динамизация фактуры, диссонирующая гармония, *tr* на высоких звуках в партии флейты, резкие акценты (пример 3.2.19.). Однако следующий далее раздел  $b^1$  (тт. 96–103) уже вносит некоторое успокоение: в нем главенствует размер 7/8, разряженная фактура, громкостная драматургия выстроена на *crescendo* от  $p$  к  $f$ .

В отличие от традиций романтической инструментальной баллады, где повествовательность сочетается с драматическим развитием, а напряжение возрастает и

достигает трагической кульминации в конце формы, С. Пысларь строит коду на материале вступления, словно говоря о том, что «все возвращается на круги своя».

Представленные в настоящем разделе диссертации произведения С. Пысларь с участием флейты многообразно выражают возможности этого инструмента: как представителя античной мифологии, культуры Возрождения, молдавских и еврейских фольклорных традиций, различных джазовых течений, современной композиторской практики. Причем, если в *Marsyas flute, Lângă malul Dunării* или в *Sainte* флейтовый тембр мыслится как единственно возможный для создания адекватного художественного образа, то интерпретация *Patru piese*, изначально задуманных для хельдер-тенора, предполагает флейту в качестве более традиционного варианта. В сочинении же *Cine merge tot pe drum* флейта демонстрирует свой потенциал в ансамбле с представителями струнной и ударной групп. При этом С. Пысларь свободно оперирует всеми доступными выразительными способами игры на флейте – как преломляющими принципы народного исполнительства, так и типичными для современного композиторского творчества.

### **3.3. Композиция, драматургия и стилевые особенности в сочинениях С. Пысларь с участием саксофона: *Elegie, Incantation, Vânătoarească, Serbările Moldovei, Pe-un picior de plai, Călușarii, Aeolian harp***

Произведение *Elegie* для сопрано-саксофона (кларнета) и фортепиано написано С. Пысларь в 1993 г. и тогда же представлено на суд публики в СКММ, партию кларнета исполнил Ю. Черняховский, фортепиано – С. Пысларь. Спустя некоторое время, в 2005 г. увидела свет вторая редакция этого опуса, вызванная к жизни участием в концерте, посвященном 60-летию колледжа им. Шт. Няги. В новом, сокращенном, варианте пьеса *Elegie* была интерпретирована Р. Плэчинтэ и С. Пысларь. Несколькими годами позже, в 2011 г. *Elegie* прозвучала в молодежном концерте на XX фестивале *Zilele muzicii noi* в Малом зале Национальной филармонии им. С. Лункевича в исполнении кларнетиста К. Коадэ, партия фортепиано – С. Пысларь.

Сочинение явилось результатом тогдашних музыкальных пристрастий С. Пысларь, связанных с увлечением творчеством британского певца и мульти-инструменталиста Стинга (Г. Самнера) и американского саксофониста Б. Марсалиса, чья манера игры на сопрано-саксофоне очень импонировала композитору. В *Elegie* влияние этих музыкантов не ощущается; более того – здесь доминируют спокойные, релаксирующие тона, свойственные стилю *лаунж* (от англ. *lounge* – гостиная, *lounge music* – музыка для холла), который используется для обозначения легкой, фоновой популярной музыки,

первоначально предназначавшейся для гостиничных холлов, магазинов, кафе. Некоторые параллели можно провести также с направлением *чиллаут* (от англ. *to chill out* – успокаиваться, расслабляться). Таким термином метафорически обозначается широко известная, простая для восприятия академическая музыка, способствующая релаксации, снятию психического напряжения; тождественным ему можно считать словосочетание *музыка отдыха*. Часто термины *lounge* и *chillout* употребляются как синонимы.

Форма пьесы *Elegie* – сложная двухчастная (A + A<sub>1</sub>) хорейческого типа, где основной смысловой акцент падает на первую часть. Вторая часть не отличается ярким самостоятельным тематизмом и строится как повтор первой с существенным элементом вариантности, она меньше по масштабу, идет на «убыль» и выполняет функцию коды (таблица 3.11.). Значительную роль в создании художественного образа играет гармония, в которой обнаруживается множество аккордов субдоминантовой сферы. Господствующая плагальность подчеркивает спокойный, релаксирующий характер пьесы. Нередко созвучия обогащены красочной альтерацией, наряду с септаккордами применяются нонаккорды, ундецимаккорды, терцдецимаккорды и их обращения, что является характерной особенностью гармонии джаза.

Первая часть пьесы *Elegie* выдержана в двойной двухчастной форме, которую можно выразить формулой  $[a + b] + [a_1 + b_1]$ . Первый раздел *a* (тт. 1–16) оформлен как большой квадратный период повторного строения и поручен партии фортепиано. Он является своеобразной эмоциональной настройкой, в котором превалирует тоническая гармония:  $t_7 - t^{\#6} - III^4_3 - t_7 - t^{\#6} - III_2 - t_2 - t_7 - t^{\#6} - III_2 - t_7 - t^{\#6} - III^4_3$ . Умеренный темп *andante*, прозрачная фактура, напоминающая перебор струн на гитаре, негромкая динамика (*mf*) настраивают на созерцательное восприятие окружающей действительности и акцентируют вступительную функцию раздела в композиции сочинения. Несмотря на ведущую роль гармонии и отсутствие яркой индивидуализированной темы, здесь все же возникают яркие мелодические образования в дорийском ладу: нисходящее движение  $g^2 - e^2 - d^2 - c^2 - b^1$  в т. 2 привносит легкий меланхолический оттенок (пример 3.3.20.).

Тематический материал раздела *b* (тт. 17–33), написанного в форме большого квадратного периода повторного строения, произрастает из предыдущего. В нем появляется новый участник – сопрано-саксофон (кларнет), которому поручена главная тема сочинения. Отметим, что мощный и певучий тембр сопрано-саксофона прекрасно подходит в качестве солирующего. Дорийский лад сменяется гармоническим *g-moll*, выдержанный звук сопрано-саксофона на V ступени лада уступает место развитой песенной мелодии волнообразного строения. Она делится на фразы, в основном

двухтактные, которые завершаются опорными точками, формирующими большой мажорный квинтсектаккорд:  $es^2$ ,  $g^1$ ,  $b^1$ ,  $d^2$ . Если в мелодии солиста господствует равномерное движение восьмыми длительностями, то в партии фортепиано «повисают в воздухе» аккорды бифункциональной структуры (пример 3.3.21.).

Раздел  $a_1$  (тт. 33–68) представляет собой новый этап развития, он значительно расширен: в начале построения используются многократные повторы с вариантными изменениями, далее развитие интенсифицируется путем включения новых созвучий: помимо септаккордов используются нонаккорды, ундецимаккорды и терцдецимаккорды, а применение ладовой альтерации существенно обогащает музыкальную ткань. Начало раздела  $a_1$  построено на диалогическом принципе развития: подобно мирной, неспешной беседе двух друзей поочередно, не перебивая друг друга, обмениваются репликами два инструмента: музыкальный материал в партии рояля, по сравнению с разделом  $a$ , остается без существенных изменений, в то время как в партии сопрано-саксофона появляется нисходящее поступенное движение (пример 3.3.22.). Раздел  $b_1$  (тт. 68–101) расширен за счет включения тематического материала из раздела  $a_1$ . Многочисленные повторы, как точные, так и вариантные, остигатные ритмические рисунки – все это создает характер спокойного созерцания.

Вторая часть сложной двухчастной формы –  $A_1$  (тт. 101–159) построена как период единого строения, который начинается и завершается в доминантовой тональности ( $D-dur$ ) и отличается прозрачной фактурой, многократными повторами коротких реплик двух инструментов, которые «говорят на равных» (пример 3.3.23.). Авторская ремарка *pastorale* указывает на идиллический настрой: все словно замирает, кажется, что время остановилось. Сочинение заканчивается троекратным утверждением основного тона новой тональности –  $d^2$  в партии сопрано-саксофона.

В пьесе С. Пысларь нет резких контрастов, а также ярко выраженной кульминации, что обусловлено ее художественным замыслом. В целом по стилистике *Elegie* приближается к поп-музыке, для которой характерна легко запоминающаяся и доступная для восприятия песенная мелодика, повторность и вариантность как способы формообразования.

Ярким контрастом к проанализированной пьесе служит оригинальное сочинение *Incantation* для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано (2002). Премьера *Incantation* состоялась в апреле 2003 г. в Союзе композиторов, партию саксофона

исполнил В. Остроухов, фортепиано – С. Пысларь<sup>36</sup>. В том же составе произведение прозвучало на фестивале *Zilele muzicii noi* 10 мая 2003 г. и на авторском вечере в Республиканском музыкальном лицее им. С. Рахманинова (2004). Спустя год сочинение было издано (Приложение 5, № 12).

История создания *Incantation*, со слов С. Пысларь, символична. Перебирая бумаги, композитор обнаружила два наброска, которые несколько лет пролежали в столе, не став произведениями. Первый задумывался как фортепианная соната, второй – как сочинение для саксофона соло. Сыграв первые фразы этих эскизов, С. Пысларь обнаружила, что они идеально слились в единую концепцию нового произведения. После этого *Incantation* создавался уже без усилий и остановок. Эти два эскиза словно ждали встречи друг с другом. Таким образом, уже в процессе создания присутствовал диалог двух текстов.

Главная идея произведения отражена в его названии, *Incantation* – заклинание. Как известно, заклинание – это своего рода ритуально-магическая речь, несущая в себе императив требования, приказа, побуждения, просьбы, мольбы, предупреждения, запрещения, угрозы. Заклинание в человеческом общении выполняет функцию воздействия. В обыденной жизни заклинание может быть самостоятельным вербальным ритуалом, как, например, приветствием, пожеланием или приговором. К более сложным вербальным формам заклинания относят колдовские заговоры, обрядовые песни и др. По исследованиям лингвистов, речевые интонации заклинания относятся к числу легко узнаваемых и распознаваемых, они демонстрируют наибольшие отклонения от так называемого «примарного тона», на высоте которого разворачивается спокойная повествовательная речь<sup>37</sup>.

Магии заклинания свойственен принцип гипертрофированного повтора, точного или варьированного. В. Васина-Гроссман по этому поводу пишет: «Многократное повторение магической словесной формулы – один из характерных, идущих из глубины веков признаков народных заговоров... [в котором используются – Д. К.] наиболее острые для своего времени гармонические средства, тоже подчиненные задаче воплощения необычности, фантастичности ситуации» [11, с. 115]. В таком аспекте решен момент заклинания в романах *Заклинание воды и огня* С. Прокофьева, *Заклинание* С. Василенко; выполнены музыкальные образы древних ритуалов в балете *Весна священная*

---

<sup>36</sup> Первоначально произведение было написано для альт-саксофона и фортепиано, версию с тенор-саксофоном, а также исполнительскую редакцию обоих тембровых вариантов предложил В. Остроухов. Переложение *Incantation* для сопрано-саксофона и вибратона тоже было выполнено по просьбе В. Остроухова. Однако оно осталось лишь в виде композиторского эксперимента.

<sup>37</sup> Об этом, в частности, пишет В. Артемов в статье *К вопросу об интонации русского языка* [3].

И. Стравинского.

Пьеса С. Пысларь *Incantation* воссоздает акт заклинания в форме яркого инструментального диалога партий тенор-саксофона и фортепиано, функции которых в интонационном общении контрастны и наглядно демонстрируют мысль, высказанную Е. Назайкинским: «Характер диалога во многом определяется тем, какие силы вступают в общение, какова каждая из них. Это может быть разговор „на равных”, как в фуге, но гораздо чаще сталкиваются в развитии герои резко отличные, даже полярно противоположные: сильный и слабый, мудрый и неопытный, властный и податливый, серьезный и шаловливый, богатый и бедный, чванный и льстивый, мужественный и женственный, старший и младший...» [108, с. 211]. В накаленном, мистическом по своей природе (примечательна авторская ремарка *Moderato misterioso*) диалоге *Incantation* С. Пысларь участвуют антагонисты: напористый, даже шаманский (саксофон) и более бесстрастный, объективный (фортепиано). В этом, безусловно, сказывается то, что исходные образные и интонационные «параметры» персонажей сложились еще до их «встречи» в рамках единого композиторского текста. Поэтому, характеризуя музыкальную реализацию диалога, можно сказать словами В. Васиной-Гроссман, что его специфика заключается «в сопоставлении или даже контрасте интонаций участников диалога, в процессе развития этого контраста» [11, с. 135].

Носителем активного начала, «шаманства», является тенор-саксофон, а реплики фортепиано воспринимаются как реакция на его возгласы. Подобная трактовка участников диалога отражает их «генетические коды». Тенор-саксофон с его сочным, полным и мощным звучанием, певучим тембром и большой технической подвижностью, является одним из наиболее ярких представителей джазовой музыки, и, в частности, фри-джаза. Разнообразие выразительных средств, доступных этому инструменту, позволяет ему максимально полно отражать интеллектуальный и чувственный компоненты искусства звуков и делать основной акцент на свободе импровизации (зачастую групповой). Академичный рояль, впитавший дух классических жанров и привнесший в произведение некоторые черты кул-джаза (*cool jazz*), естественен в облике бесстрастного и невозмутимого тембрового персонажа, эмоционально сдержанного и аристократически утонченного.

Мелодическая линия партии саксофона прерывиста, она делится на три мотива, в выразительности которых особое значение принадлежит пунктирному ритму и скачкам на интервалы ч. 4, ум. 5, м. 6, ум. 7. В соотношении опорных тонов мотивов очерчиваются звуки б. 2 (*ges-as*) в восходящем и нисходящем вариантах. Использование

диссонирующих интервалов в условиях свободной атональности (образуется звукоряд *b, es, e, [fes], f, ges, as, des*) способствует тому, что фраза саксофона приближается по своей семантике к выразительности призыва. Показательно в этой связи наблюдение В. Васиной-Гроссман: «Композиторы, желая перевести <...> свободное речевое интонирование на язык „речи в точных интервалах”, обычно применяют интервалы диссонирующие... Поэтому и уменьшенная септима, и уменьшенная квинта, и другие уменьшенные и увеличенные интервалы получили в музыке смысл своего рода „знаков” речевой интонации, и при этом интонации особо выразительной» [11, с. 13]. Короткие длительности и форшлагги придают реплике саксофона резкость и сообщают музыке первозданно варварский характер, наподобие горлового пения шаманов.

Двухтактная реплика фортепиано более напевна и протяженна. Она выдержана в плавном ритмическом рисунке, который отличается разнообразием: здесь встречается триоль восьмыми, мягкий пунктирный ритм и внутритактовая синкопа. Звуковысотный диапазон занимает три с половиной октавы от *as* до *cis*<sup>4</sup> (пример 3.3.24.). В дальнейшем (тт. 4–9) обнаруживается взаимопроникновение интонаций обоих участников диалога: саксофон усиливает влияние, как бы «внедряет в сознание» партнера свои идеи, в результате чего реплики рояля активизируются. Так строится начальный раздел формы (двойной показ участников диалога), который образует первую часть экспозиционной зоны (*a*), затрагивающей и раздел *b<sub>a</sub>* (тт. 10–16).

Здесь проводится та же идея: в партии тенор-саксофона сохраняются скачки, «взвизгивающие» форшлагги, мелодические ходы с опорой на тритон, но появляются и новые элементы: волнообразные линии фраз с ровным ритмическим рисунком, производные от интонационного профиля фортепианных реплик (пример 3.3.25.).

В партии фортепиано возникает новый вид фактуры, когда звуки в быстром темпе чередуются по принципу постоянной смены правой и левой рук. Примечательно окончание данного построения: после «цимбальной» фразы вновь появляются ходы на широкие интервалы в ритме триоли, знакомые по начальным фортепианным репликам. Они переводят звучание в низкий регистр и замирают на выдержанной секунде *D<sub>1</sub>–E<sub>1</sub>*, которая становится границей между экспозиционной и развивающей зонами формы. В первой из них выявляются и главные принципы формообразования – сочетание повторности мотивов с их обновлением, что в итоге приведет к рождению в *Incantation* индивидуализированной структуры, в которой сочетаются вариационность, вариантность и рондальность (можно усмотреть и сонатную логику). Композиционная схема сочинения приведена в таблице 3.12.

Развивающую функцию выполняют разделы  $a_1$ ,  $a_2$  и  $c_a$ , которые используют варьирование тематического материала ( $a_1$ ,  $a_2$ ) и производный контраст ( $c_a$ ). В вариации  $a_1$  (тт. 17–26) саксофон еще более настойчиво «пытается ввести в транс» своего собеседника с помощью знакомых средств выразительности: острого ритмического рисунка и широких интервальных ходов. Также выразительны назойливо-многократные повторы мелодико-ритмической формулы  $c^2 - d^2 - e^2$  в остром пунктирном ритме (пример 3.3.26.).

Однако реплики фортепиано еще неподвластны этому воздействию и выдерживаются в прежнем эмоциональном состоянии. Поэтому, начиная с т. 21, благодаря использованию равномерного триольного движения, заимствованного из фортепианных отыгрышей, саксофон словно перестраивается. Между двумя участниками диалога завязывается спокойный разговор: их размеренно чередующиеся реплики схожи интонационно и ритмически (равномерный ритм восьмыми длительностями, триольное движение). В целом этот блок воспринимается как более спокойный, в том числе и по динамике.

В следующей вариации  $a_2$  (тт. 27–35) превалирует импровизационное мелодическое начало у тенор-саксофона. В партии фортепиано выдерживаются на  $f$  резкие аккорды квартовой структуры. Партию же тенор-саксофона автор отмечает частой сменой динамических ремарок: начальное  $non f$  сменяется  $p$ , а развертывание мелодических фраз сопровождается значительным *crescendo*. Можно предположить, что такая интонационная «интрига» реализует ситуацию, когда «подопечный» – партия рояля – проявляет определенный протест против напористости саксофоновой мелодии. В конце раздела диалог возобновляется: возвращаются начальные элементы темы как у саксофона, так и в партии фортепиано.

В разделе  $c_a$  (тт. 36–44) преобладает поочередное вступление голосов, хотя временами образуется и их совместное звучание. В целом в партии тенор-саксофона доминирует острый пунктирный ритм, в то время как партия рояля сильно видоизменяется и делается нестабильной. Локализованная в среднем регистре, она отличается разнообразием средств выразительности: здесь использованы резкие кластеры, в ритмике появляются триоли и квинтоли, динамическая нюансировка характеризуется богатством и разнообразием ( $mp$ ,  $p$ ,  $pp$ ,  $sf$ ,  $non f$ ,  $f$ ). Композитор предписывает постепенное ускорение темпа (*accelerando*) и рекомендует параметры образного строя (*capriccioso*). В т. 40 характерные интонации тенор-саксофона впервые проникают в партию фортепиано: здесь появляются скачки на широкие интервалы (ум. 8, ум. 7, м. 6 и др.), пунктирный ритм, восходящая направленность движения.

Музыкальная мысль, появившаяся в предкульминационном разделе *d* (тт. 45–52), по средствам музыкального языка является довольно неожиданной, но, вместе с тем, она – результат предыдущего развития. Партия духового инструмента здесь отличается четкостью и декларативностью: решительно (*risoluto*) и не отклоняясь от темпа (*tempo giusto*), на *f*, она звучит ритмически размеренно и монотонно ровными восьмыми длительностями на фоне резких секундовых кластеров партии фортепиано. Интонационно она решена как многократное вариантное повторение короткой попевки со скрытым двухголосием. Вариантность, затрагивающая длительность попевки (8/8, 5/8, 5/8, и т. д.) и ее интервальное строение, усиливают «гипнотическое воздействие» музыкального материала (пример 3.3.27.).

Данный раздел готовит главную кульминацию, отделяясь от нее фортепианным двутактом (тт. 51–52), в котором используется триольное движение, а также ярко звучит *glissando* в пределах двух октав ( $e^1-e^3$ ). Кульминационная секция  $e_a$  (тт. 53–62) доводит накал жаркого диспута до предела. На первый взгляд может показаться, что инструментальная полемика здесь строится на новом материале: быстро сменяющиеся друг друга нервные реплики саксофона и рояля отрывисты и интонационно напряжены, выдержаны на высоком уровне громкостной динамики и привлекают внимание яркостью интонационно-ритмического профиля. Очевидное лидерство принадлежит партии тенор-саксофона, фортепианные интонации возникают в моменты его остановок или протянутых крупных длительностей. При детальном же рассмотрении видно, что весь материал произведен от раздела *a*, о чем свидетельствуют ритмическая изломанность, пунктирный ритм, скачки на широкие интервалы. В фортепианной же партии, как и в конце раздела  $b_a$ , проводится мелодия с резкими форшлагами, отстоящими от основных звуков на большие расстояния (около трех октав). Этот материал помещен в низкий регистр, благодаря чему звучит жестко, отрывисто и сухо (*secco*), словно исступленно выкрикиваемый (*recitando*) какой-то устрашающий и агрессивный текст. Напряженность усилена и громкостной динамикой: *ff*, *sf*, *f* и др. Как и некоторые предыдущее построения, раздел заканчивается фортепианным отыгрышем с триольным ритмом.

Начало следующего блока ( $f_{ab} + g_a$ ) композитор оформляет приемом наложения (двойной связи), когда последнее созвучие раздела  $e_a$  в партии фортепиано служит фоном для наступающего построения. Здесь в низком регистре вновь возникает уже знакомая секунда  $D_I-E_I$ . В целом данный участок формы (тт. 63–75) соотносится с предыдущим по принципу производного контраста: на базе основных тематических элементов *a* и *b* возникают выведенные из них мотивы. Связь обнаруживается и на синтаксическом уровне

– поочередное вступление реплик саксофона и фортепиано складывается в спокойный диалог. В середине раздела инструменты звучат совместно, партия фортепиано, выдержанная половинными длительностями с выразительными форшлагами, сопровождает мелодию тенор-саксофона в равномерном ритмическом движении. В т. 73 у рояля появляются характерные интонации саксофонной темы, идентичные изложенным в т. 40, при этом соблюдаются даже первоначальные штрихи и динамические оттенки.

Фрагмент  $h_b + J_h$  (тт. 76–89) вносит некоторое успокоение и готовит последнее завершающее построение. Благодаря использованию преимущественно среднего регистра и негромкой динамики ( $p$ ) звучание приобретает завораживающе-таинственный характер. Здесь доминирует равномерное движение восьмыми длительностями в партии фортепиано (пример 3.3.28.), тогда как короткие возгласы тенор-саксофона, встречающиеся лишь в тт. 81–82 и 87–88, звучат отрывочно и фрагментарно, утратив свой типичный ритмический рисунок и как бы исчерпав внутреннюю энергию. Порой создается впечатление, что активное начало ушло на второй план и уже позиция пассивного собеседника (фортепиано) определяет ход интонационного диалога. Об этом свидетельствует также и то, что, начиная с раздела  $j_h$  до конца пьесы больше нет острой пунктирной ритмики.

Построение  $k_b$  (тт. 90–97) выполняет функцию коды и продолжает линию, намечившуюся в разделе  $h_b + j_h$ . Все предшествующее развитие приводит к новой уравновешенной, размеренной мелодии. В партии тенора-саксофона прослеживаются интонации из  $a$ , как некий намек или воспоминание. Начавшись на  $mf$ , обрывки темы постепенно «уходят в даль» ( *poco a poco diminuendo*) и в конце пьесы «растворяются» на  $pp$ , оставляя за собой бесконечно тянущийся звуковой «шлейф», словно погружая сознание в мистическую атмосферу. Пьеса завершается, но ее образный мир продолжает воздействовать на слушателя: музыкальное произведение как бы «перетекает» из сферы художественного вымысла в реальную действительность.

Следовательно, в композиционной и синтаксической конструкции *Incantation* С. Пысларь воспроизведена идея музыкального диалога с характерной коммуникативной динамикой: от уравновешенной беседы двух несхожих по своей энергетике тембровых персонажей к их накаленной музыкальной «перепалке» и постепенному успокоению. Участники диалога индивидуализированы по драматургической роли и по средствам музыкальной выразительности. Интонационные ресурсы «лидирующей» саксофонной партии узнаются по острому пунктирному ритму и скачковому строению мелодии; в тематизме «ведомого» фортепианного персонажа преобладает ровное ритмическое и

мелодическое движение. Произведение заканчивается исчерпанием саксофонного интонационного потенциала и утверждением тематического строя фортепианной партии, которая постепенно крепнет и ширится, наиболее полно проявляясь в начале второй половины формы (раздел *d*). Но в целом, по времени звучания и по общему эмоциональному впечатлению, преобладающим в *Incantation* остается образ ведущего участника диалога – саксофона, который здесь – «первый среди равных».

Несмотря на интонационный контраст двух компонентов диалогичной фактуры, произведение воспринимается органично и цельно. Звуковысотную организацию партий тенор-саксофона и фортепиано, при всем их различии, объединяет свободная атональность. Во временной организации факторы единства присутствуют в метре, темпе, ритмических рисунках и синтаксических структурах. На протяжении всего сочинения при выдерживании единого темпа (*Moderato misterioso*) используется переменный метр: 4/4, 5/4, 6/4, 3/4, 11/8, 7/8, 9/8 и 7/4. Ритмические рисунки включают несколько формул: пунктирный ритм, равномерное движение разными длительностями, сочетание их с триолями, из комбинаций которых строится конструкция. С точки зрения громкостной динамики пьеса построена по типу волны: *crescendo – diminuendo*.

Практически все разделы формы разграничены цезурами, которые облегчают восприятие музыкальной формы. Среди принципов интонационно-тематического развития композитор избирает вариационный и вариантный повторы и производный контраст. При этом в начале произведения преобладают вариационность и вариантность, а ближе к концу постепенно усиливается контраст между разделами. Характеризуя стилистику произведения, отметим синтез музыки европейской академической традиции с элементами современного импровизационного джаза.

Выбор инструментального состава для произведения *Vânătoarească* (2005) был обусловлен желанием «испробовать» возможности фагота (или баритон-саксофона) в сочетании с фортепиано. Спустя шесть лет, в 2011 г. автор переработала сочинение для квартета саксофонов (сопрано, альт, тенор, баритон). Примечательно, что премьера обоих ансамблевых вариантов состоялась в этом же, 2011 г. Сначала в рамках международного фестиваля *Zilele muzicii noi*, на сцене Малого зала Национальной филармонии Республики Молдова прозвучала квартетно-саксофовая версия в исполнении В. Остроухова (сопрано-саксофон), И. Кёнига (альт-саксофон), Д. Сергеева (тенор-саксофон), К. Чорба (баритон-саксофон). Через полгода в концерте, посвященном 70-летию СКММ и организованном в музыкальном колледже им. Шт. Няги, был представлен вариант для фагота (баритон-саксофона) и фортепиано (баритон-саксофон – К. Чорба, фортепиано –

С. Пысларь). Позднее композитор выполнила еще одну, хоровую, версию *Vânătoarească*, которая в 2019 г. была интерпретирована капеллой Молдова.

Возникшая под впечатлением *Симфонических танцев* П. Ривилиса, *Vânătoarească* воплощает образ танцевального народного действия. Это оригинальная зарисовка ситуации праздника, наподобие той, что С. Пысларь отразила в фортепианных пьесах *Pravo horo* и *M-am pornit la Chişinău*. Музыка воспроизводит звучание ансамбля молдавских народных инструментов: в сопровождении используются ритмоинтонационные обороты, характерные для цимбальной фактуры, а выдержанные звуки ассоциируются со звучанием контрабаса.

Структуру пьесы (ее анализ здесь выполнен по варианту для фагота / баритон-саксофона и фортепиано) можно определить как свободную со вступлением. Ведущими формообразующими принципами являются вариантность и вариационность. Во вступлении готовится главный интонационный комплекс; основные разделы (*a, b, c, d, e, f, g, h*) представляют собой родственные по тематизму варианты танцевального типа «бэтута – хора» (термин Э. Флори); варьированию подвергаются разделы *a, e* и *f* (таблица 3.13.).

В качестве импульса для тематического материала С. Пысларь обратилась к нескольким родственным между собой фольклорным мелодиям из сборника Д. Блажину *Antologie de folclor muzical – 1107 melodii și cântece din Moldova istorică* [176]. Первая из них, использованная во вступлении и разделах *a<sub>i</sub>* и *a*, называется *Vânătoareasca* [176, с. 61–62]. Ее формульность напоминает пастушеские переключки на бучуме, которые в холмистых местностях Молдовы с древних времен применялись как различные сигналы. В ладовом отношении этот фольклорный первоисточник опирается на трихорд *e–gis–a*, где устой *a* сменяется на *e*. Интонационный профиль формируется из чередования октавных скачков и вращательного движения по звукам трихорда, а ритмическое оформление напева выявляет последование четвертей с точкой, группы триолей (шестнадцатыми и восьмыми) и дуолей, ремарка же *ad libitum* позволяет исполнять мелодию довольно свободно.

Фольклорным образцом, к которому С. Пысларь обратилась в разделе *c*, стала подвижная танцевальная народная мелодия *Căluşarii orheeni* [176, с. 677–678], нотированная Д. Блажину в *D-dur*, в размере 2/4 как пара периодичностей. Она изобилует большим количеством ритмоинтонационных повторов с преобладанием триольного движения и пунктирного ритма. В разделе *d* (цифра 6, тт. 110–125) фольклорным

первоисточником стала танцевальная мелодия *Polobocul* (*Полобокул*)<sup>38</sup> [176, с. 718], имеющая форму пары периодичностей  $a + a + b + b$  (8 т. + 8 т.). За основу С. Пысларь взяла первый раздел мелодии танца, в котором обыгрываются V и I ступени лада, а также показана параллельная ладовая переменность *Dur–moll*. В качестве темы для раздела *e* использована танцевальная мелодия *Mărunțica* (*Мэрунцика*)<sup>39</sup> [176, с. 638]. Особую выразительность ей придает звучание переменного лада ( $a-d$ ) с главенством гармонического *a-moll*, где нарочито подчеркнута интонация увеличенной секунды, на верхний звук которой нередко приходится трели или морденты. Следующий раздел (цифра 9, тт. 168–183) основан на темах двух народных танцев. Сначала цитируется *Horboțica* (*Хорбоцика*)<sup>40</sup> – *f* [176, с. 700]<sup>41</sup>, затем ее сменяет *Chindia* (*Кундия*)<sup>42</sup> – *g* [176, с. 681].

Вступление пьесы *Vânătoarească* подразделяется на два раздела. В первом, охватывающем 19 тактов (до цифры 1), определяются исходные интонационные элементы, из которых в дальнейшем образуется тема *a*: интервалы октавы, септимы, квинты, опевание I ступени лада, переключки двух инструментов. В партию фортепиано помещен бурдон, на фоне которого разворачивается мелодия фагота (баритон-саксофона) с опорой на устойчивые звуки дорийского *a*:  $A - a - a - E$ , оттеняемые опеванием тоники:  $g - h - a$ . Авторская ремарка *non f ma pieno voce* указывает на негромкое, но уверенное звучание музыки, а обозначения *ampiamente quasi rubato*, а также *liberamente* свидетельствуют об импровизационности, свободном в ритмическом отношении исполнении (пример 3.3.29.). Ощущение пространственности достигается благодаря переключкам духового инструмента и фортепиано, использованию элементов скрытого двухголосия.

В следующем далее разделе (*a*: цифра 1, тт. 20–37), который по характеру и образному строю близок начальному, подготавливаются интонации темы (пример 3.3.30.). Решенный в форме неквадратного периода повторного строения: 8 т. + 10 т., этот раздел громкостной динамикой немного контрастирует с предыдущим, поскольку мелодические мотивы проходят на *f*, а бурдон появляется на *sf*.

Экспозиционное значение раздела *a* отмечено двукратным ускорением темпа:

---

<sup>38</sup> *Poloboc* (рум. – бочка, грузный человек) – танец с неуклюжими движениями.

<sup>39</sup> *Mărunțica* – народный парный танец трансильванского Бихора в быстром темпе.

<sup>40</sup> *Horboțica* – танец, движениями напоминающий о вязанных кружевах, которыми украшаются молдавские платья и косынки.

<sup>41</sup> Сходные интонации (в частности, движение по звукам тонического квартсекстаккорда) можно обнаружить также и в колядке *La poartă, la Ștefan Vodă* [176, с. 89].

<sup>42</sup> *Chindia* – молдавский народный танец наподобие сырбы, который исполняется более дробными шагами.

*Allegro spiritoso* ( $\downarrow = 120$ ), причем термин *spiritoso*, как известно, требует от исполнителя передачи воодушевления, увлечения и живости. Форма большого квадратного периода построена на сквозном развитии короткого мотива-паттерна танцевального характера, который, благодаря многократному повтору, словно заклинание, вводит в состояние наподобие гипнотического.

Раздел *b* (цифра 3–4, тт. 54–85) представлен в форме большого повторенного квадратного периода из двух предложений по 8 т. Он отличается более насыщенной фактурой, в которой важную роль играет разнообразие ритмических рисунков (пунктирный ритм, триоли, ровное движение четвертными длительностями и др.) и появляется новый устой – тоника *d* после органного пункта *a*, доминировавшего ранее. Как результат, здесь усиливается атмосфера озорного танца в народном духе. В первом предложении (тт. 54–61) основная тема, звучащая на *f*, поручена духовому инструменту. Мелодическая линия отличается волнообразным строением с многократным акцентированным повтором звука *D* на сильной доле. Партия фортепиано является аккомпанементом, в ней содержится также дублировка мелодии солиста, что уплотняет фактуру (пример 3.3.31.). Во втором предложении (тт. 62–69) участники меняются ролями. Теперь тема поручена роялю на *p* в пунктирном ритме, она включает два элемента: для партии правой руки характерно нисходящее движение параллельными терциями; для левой – многократно повторяющийся интервал квинты ( $d^1 - a^1$ ). Выдержанный бурдонный звук *a* в партии духового инструмента сближает второе предложение со вступительным разделом<sup>43</sup>.

Структура раздела *c*, основанного на народной мелодии *Călușarii orheeni*, представляет период из трех предложений по восемь тактов ( $a + a_1 + b$ ). В первом солирует фагот (баритон-саксофон), в двух других ведущая роль отводится партии рояля. Опираясь на основные контуры фольклорного первоисточника, композитор гибко трансформирует его путем сокращения и приближения к звучанию предыдущего раздела. Отметим также, что заключительное предложение раздела *c* является точным повтором последнего предложения раздела *b*, что обеспечивает единство и цельность формы.

Превращая фольклорную мелодию *Polobocul* в композиторскую тему следующего раздела *d* (цифра 6, тт. 110–125), автор также трансформирует ее – при сохранении звуковысотной линии преобразует ритмическую сторону двукратным увеличением длительностей. В результате возникает ощущение замедления танцевального движения. В

---

<sup>43</sup> Связь со вступлением можно заметить также в октавном переборе звуков *a - A* в партии духового инструмента из первого предложения.

роли солиста здесь выступает духовой инструмент, партия фортепиано выполняет аккомпанирующую функцию.

Раздел *e* (тт. 126–141), построенный на цитировании мелодии *Mărunțica*, контрастен: в темпе *Meno mosso* ♩ = 100 внимание привлечено к звучанию выразительных увеличенных секунд переменного лада *a–d* в партии сольного фортепиано, а октавные переброшки тона *d* в диапазоне пяти октав способствуют созданию впечатления стереофоничности звукового пространства. Следующий раздел *e<sub>1</sub>* (тт. 142–167) представляет собой вариацию на только что прозвучавшую тему *Mărunțica*. В нем мелодическое движение становится более плавным, используются более узкие интервалы, подчеркивающие линейное начало. Кроме того, изменения касаются способа изложения, в частности темброво-фактурных характеристик: тема теперь поручена духовому инструменту и звучит на фоне октавных ходов в партии рояля.

Раздел *fg* (цифра 9, тт. 168–183), основанный на цитировании народных мелодий *Horboțica* и *Chindia*, написан в форме большого квадратного периода неповторного строения (8 т. + 8 т.). Светлая тональность *G-dur*, простое гармоническое сопровождение на фоне тонического органного пункта придают музыке плясовой характер, который подтверждается авторскими ремарками *Leggiero* и *Scherzando*. Предпоследний раздел *h* (цифра 10, тт. 184–207) предназначен для партии духового инструмента, в то время как у рояля в левой руке выдерживается органский пункт на звуке *G*, усиленный октавным удвоением. Тема этого раздела отличается разнообразием ритмического рисунка, обилием мордентов и ходов на ув. 2. Разреженная фактура оттеняет и в то же время аккумулирует энергию для заключительного раздела пьесы, на что указывает авторское указание *non f ma molto espressivo quasi cadenza* (негромко, очень выразительно, подобно каденции).

Финал пьесы *f<sub>1</sub>* (цифра 11, тт. 208–219) представляет собой вариацию на тему *Horboțica* в характере *Giocoso*, в которой развитие получает только партия фагота (баритон-саксофона), синтезирующая элементы народной мелодии и предыдущего раздела *h*. Здесь окончательно утверждается тональность *G-dur* и образ зажигательного народного танца. Примечательно, что диалог участников, характерный для всех предыдущих разделов, сменяется здесь их совместной ансамблевой игрой: контрапунктическим соединением двух ярких тем.

Таким образом, музыкальный процесс разворачивается от инструментальных переключек к праздничному, шумному *tutti*, а единство формы, основанной на цитировании и трансформации нескольких фольклорных первоисточников, обусловлено родством их музыкального материала. Все они связаны с танцевальными жанрами

молдавского фольклора, основаны на простых формулах трихордного характера, варианты по формообразованию. Это дает возможность С. Пысларь строить свободную конструкцию вариационно-вариантного характера, где весь тематический материал однороден.

С точки зрения тонального плана форма разомкнута: начальная опора на звук *a* как доминанте, сменяется долго выдерживаемым *d* дорийским и *D* ионийским, а затем *G* миксолидийским и натуральным мажором. Обращение к ладам народной музыки усиливает фольклорную ориентацию опуса. Этому же служит и изощренность его метроритмического профиля: метрическая нерегулярность, особенно заметная в начальных разделах сочинения (таблица 3.14.), создает ощущение импровизационной свободы и непредсказуемости формообразования.

Оптимистический характер музыки и насыщенное звучание инструментов свидетельствуют о том, что *Vânătorească* – это концертная пьеса, для которой характерны яркость тематического материала, контраст динамики и фактуры. Элементы концертности проявляются также в чередовании *tutti* – *solo* и соотношении разделов по принципу *p* – *f*. В громкостно-динамической стороне в целом прослеживается линия *crescendo*, а главная кульминация помещена в конце пьесы.

Квартетно-саксофоновый вариант *Vânătorească* с точки зрения тематических процессов и общей формы является точной копией версии для фагота (баритон-саксофона) и фортепиано. При этом, использование в нем всех четырех разновидностей саксофона делает музыку более гомогенной в тембровом отношении. С другой стороны, когда на смену диалогу приходит полилог родственных инструментов, усиливается красочная сторона музыки, связанная со «стереофоничностью» звучания и созданием эффекта народного музыкального ансамбля.

Сюита *Serbăřile Moldovei* (Празднества Молдовы) для квартета саксофонов написана в 2005 г. Премьера состоялась в следующем году в Национальной филармонии на фестивале *Zilele muzicii noi* (В. Остроухов – сопрано-саксофон, И. Кёниг – альт-саксофон, Д. Сергеев – тенор-саксофон, В. Гуменюк – баритон-саксофон). В этом же году С. Пысларь стала лауреатом конкурса композиторских работ СКММ за цикл *Serbăřile Moldovei*, а в 2021 г. сочинение опубликовано в сборнике *Creařii camerale, vol. IV* (Приложение 5, № 22).

Сюита состоит из трех миниатюр: *Începutul serbăřilor* (Начало праздника), *Lăzărelul* (День Святого Лазаря) и *Ajunul Crăciunului* (Канун Рождества). В одной из статей С. Пысларь отмечает, что *Serbăřile Moldovei* «включает в себя три разнохарактерные

пьесы, материал которых передан в свободной от календарного цикла хронологической последовательности» [114, с. 329]. Комментируя более подробно замысел произведения, композитор уточняет: «В сюите *Молдавские празднества*, основанном на обрядовом фольклоре, происходит диалог между дохристианскими и христианскими традициями, сочетавшими в себе праздники крестьянского земледельческого календаря и религиозного христианского. Отсюда своего рода „смешение” календарей в драматургии самого цикла. Первая часть связана с окончанием осенних полевых работ, вторая – *День святого Лазаря*, – основана на одноименной народной песне, исполнявшейся девочками южных районов Молдовы в Вербное воскресенье. Третья воплощает колядное пение в канун Рождества» [126, с. 38].

Открывает цикл пьеса *Începutul serbărilor*, которая выдержана в сложной двухчастной контрастной форме уравновешенного типа (таблица 3.15.) и, по словам автора, «носит характер приглашения к празднествам» [114, с. 329]. Обе части начинаются вступительными разделами ( $a$  и  $a'$ ), в которых имитируются призывные заклички, исполняющиеся на бучуме и ассоциирующиеся с мирной сельской жизнью. Авторская ремарка *Pastorale* указывает на необходимость умиротворенного характера исполнения, а пометка *ad libitum* в сочетании с многочисленными ферматами и сменой метра (6/8, 5/8) предоставляет интерпретатору большую ритмическую свободу (пример 3.3.32.).

Основной раздел первой части построен в вариационной форме. В качестве темы ( $b$ : тт. 24–35) С. Пысларь обращается к фольклорной мелодии из сборника Д. Блажину – колядке *Pe vârfuri de munte* (*На горных вершинах*) [176, с. 87]. Она представляет собой пару периодичностей ( $a + a + b_a + b_a$ ), для мелодического строения которой характерны кварто-квинтовые восходящие скачки с последующим нисходящим заполнением. Трансформируя народный первоисточник, композитор видоизменяет его метроритмическую, мелодическую и темповую стороны, но сохраняет при этом общую узнаваемость (пример 3.3.33.). В вариациях развитию подвергается преимущественно фактура. Так, если в  $b$  главенствовал монодийный склад (мелодия у сопрано-саксофона усиливалась тенор-саксофоном), то в  $b_1$  (тт. 36–43) возникает контрастная полифония – тема альт-саксофона сочетается с противосложением родственного характера у сопрано-саксофона. В  $b_2$  (тт. 44–63) создается простейший вид гомофонии, а с т. 52 возвращается унисонное звучание мелодии у альт- и тенор-саксофонов, которое приводит к остановке движения в конце раздела. В целом вариации интересны проявлением репетитивности: первый двутакт темы, являющийся ее интонационной основой, далее многократно повторяется с некоторыми изменениями.

Вторая часть *Începutul serbărilor*, воспринимаемая как дальнейшее развитие праздничного действия, базируется на фольклорной мелодии *Bătuta* [176, с. 599–600], которая представляет собой четырехчастное репризное построение (таблица 3.16.). Все разделы названной народной мелодии интонационно родственны, словно произрастают из единого звукового зерна. Быстрый темп, движение по звукам квартсекстаккорда, постепенное восходяще-нисходящее движение, использование мелких длительностей (преимущественно шестнадцатых), коротких пунктиров, обильное применение мелизматика (морденты, форшлаги и трели) придают музыке танцевальный характер. Сравнивая проанализированную мелодию народного инструментального наигрыша с темой *Bătuta* С. Пысларь, можно обнаружить в композиторском варианте лишь небольшие ритмоинтонационные отступления, что позволяет говорить о применении автором принципа цитирования.

В целом вторая часть формы выдержана в подвижном темпе *Scherzando* в размере 4/4. Шутливый характер мелодии заостряется благодаря трем генеральным паузам по одному такту у всех инструментов, а также штриху *staccato*, который главенствует в этом разделе. Завершающий характер музыки подчеркивается авторским указанием *roco a roco crescendo e accelerando* (пример 3.3.34.), предполагающим постепенное усиление громкости и ускорение темпа, что символизирует апофеоз танцевального действия и достижение главной кульминации.

Следующая пьеса *Lăzărelul*, как и предыдущая, написана в сложной двухчастной форме ( $A + A_1$ ), где вторая часть развивает материал первой. По словам С. Пысларь, произведение «предваряется стилизованным вступлением, после которого следует сама тема и ее последующее вариантное развитие» [114, с. 329]. Завершается сочинение объемной кодой (таблица 3.17.).

Вступление (*intro*) состоит из двух разнотемных разделов – *a* и *b*. В первом (*a*: тт. 1–15) С. Пысларь использует колядку *La poartă, la Ștefan Vodă* (*У врат Штефана Воеводы*) из сборника Д. Блажину [176, с. 88]. Повествовательный характер этого народного первоисточника создается темпо-ритмической свободой (*rubato*) в переменном метре, эолийским ладом, небольшим диапазоном мелодии (б. б), преимущественно поступенным движением с редкими скачками на интервалы, не превышающие квинту. Композитор нотировал мелодию в размере 3/4 и тем самым трансформирует ее метроритмическую структуру. Одноголосное изложение, темп *moderato misterioso*, а также густой тембр тенор-саксофона придают мелодии качество значительности, наподобие слова от автора; она воспринимается, как рассказ старца о «делах давно

минувших дней» (пример 3.3.35.). Второй раздел вступления (*b*: тт. 16–33) основан на композиторском музыкальном материале, который имитирует импровизационный характер доины, на что указывает обилие мелизматических украшений и авторская ремарка *quasi doina*.

Основной раздел формы (*A*) образуется из последования трех периодов, которые базируются на двух вариантах народной песни *Lăzărelul*, позаимствованных из сборника Д. Блажину: первый, № 149, положен в основу раздела *c<sub>a</sub>* [176, с. 134], второй, № 150, определил интонационную базу *d* и *e* [176, с. 134]. В начальном периоде (*c<sub>a</sub>*: тт. 34–49) фольклорный образец<sup>44</sup>, порученный сопрано- и тенор-саксофонам на фоне бурдонных звуков у остальных инструментов, цитируется автором практически без изменений (пример 3.3.36.). Затем он обогащается ритмически путем появления пунктирных фигур, межтактовых и внутритактовых синкоп и др., кроме того, в нем применяется подголосочная полифония. Следующий период *d* (пример 3.3.37.) интонационно перекликается с одним из разделов сочинения *Vânătoarească*, проанализированного выше, где использована народная мелодия *Polobocul* [176, с. 718].

Вторая часть формы *Lăzărelul* (*A<sub>1</sub>*: *c<sub>a1</sub>* + *d* + *e<sub>1</sub>* + *f*), как уже было сказано, развивает идеи, заложенные в первой, но при этом появляется новое построение *f* (цифра 7), тема которого позаимствована из первой пьесы цикла *Începutul serbărilor* (*b<sub>1</sub>*), благодаря чему достигается бóльшая цельность композиции. Динамичная кода (26 тактов), отмеченная темпо-ритмическим ускорением и синтезированием использованных ранее интонационных элементов народных тем, утверждает праздничное настроение.

Заключительная часть сюиты, *Ajunul Crăciunului*, основана на материале колядок, исполняемых во время ритуальных обходов домов с пожеланиями благополучия и достатка в семье. Пьеса написана в сложной двухчастной форме развивающего типа со вступлением: *A* + *A<sub>1</sub>* (таблица 3.18.).

Вступительный раздел (*intro*: тт. 1–9) строится на многократном повторении восходящих тетраордов у сопрано-саксофона с гармоническим сопровождением у альт- и тенор-саксофонов и тонического органного пункта у баритон-саксофона в умеренном темпе (*moderato*). Раздел *A* основан на двух темах – *a* и *b<sub>a</sub>*; в первой (*a*: тт. 10–17) цитируется вариант колядки *La poartă, la Ștefan Vodă* (*У врат Штефана Воеводы*) [176, с. 89], который характеризуется подвижным темпом, размером 2/4, мажорным ладом;

---

<sup>44</sup> Примечательно, что песня имеет родственные интонации с фольклорным образцом, использованным во вступительном разделе – *La poartă, la Ștefan Vodă*, но отличается от него более развитой ритмической стороной, обилием форшлагов, а также наличием широкого скачка на интервал м. 7.

особую торжественность и приподнятость настроения придает обратный пунктирный ритм в конце куплета. В пьесе С. Пысларь цитируемая колядка поначалу исполняется тенор-саксофоном на фоне выдержанных звуков у остальных инструментов, а затем мелодию подхватывают сопрано- и альт-саксофон (пример 3.3.38.).



Второй раздел первой части (*b<sub>a</sub>*: тт. 18–32) по материалу мало контрастен, будучи производным от начального. Здесь композитор вычленяет отдельные интонационные обороты из первой темы, в которых активно использует прямой пунктирный ритм. Этот раздел написан в форме неквадратного периода из трех предложений (4 т. + 6 т. + 5 т.), где третье предложение является дополнением и одновременно выполняет функцию связки к следующему разделу. Вторая часть (*A<sub>1</sub>*) не содержит нового материала, она, по сравнению с первой, несколько сокращена и закрепляет ее основные образы.

Таким образом, в сюите *Serbărire Moldovei* С. Пысларь, опираясь на музыкальный материал обрядового и необрядового молдавского фольклора (*Pe vârful de munte, Bătuta, La poartă, la Ștefan Vodă, Lăzărelul*) и представив его в ярком тембровом облике квартета саксофонов, создала красочную картину жизни и быта молдавских крестьян. Монолитность цикла создается прежде всего тембровым единством: фонические качества квартета саксофонов, с одной стороны, придают музыке джазовый оттенок, с другой – способствуют воссозданию звучности ансамбля народных духовых инструментов. Принципиальное значение имеет общая фольклорно-жанровая специфика миниатюр: композитор чаще всего прибегает к цитированию народных мелодий, позаимствованных в опубликованных источниках, реже трансформирует известные фольклорные образцы, в редких случаях прибегает к их имитации. Помимо этого, во всех пьесах сюиты применены сходные структуры и принципы формообразования – везде использованы сложные двухчастные формы со вступлением, а основным способом структурной организации являются вариационные и вариантные преобразования материала.

Пьеса *Pe-un picior de plai* (*Пядь земли*) для квартета саксофонов (2006) создана для международного конкурса-фестиваля джазовой музыки *DoDj* (*Донецкий Джаз*). Первыми исполнителями произведения были В. Остроухов (сопрано-саксофон), А. Дятко (альт-саксофон), Д. Сергеев (тенор-саксофон) и В. Гуменюк (баритон-саксофон). По признанию композитора, название сочинения вдохновлено известной балладой *Миорица* В. Александри, однако в произведении какие бы то ни было (фольклорные или авторские) цитаты не используются. Более того, лишь лирический характер музыки дает основание увидеть в сочинении С. Пысларь «отсылку» к поэтическим образам молдавской баллады. Можно предположить, что, создавая джазовую композицию для международного

фестиваля в Донецке, автор ее названием указывала на принадлежность музыкантов к культуре Республики Молдова, а интонационный материал не связывала с какой-либо национальной основой.

Тема пьесы *Pe-un picior de plai*, написанная в жанре джаз-вальса, представляет собой 24-тактовый джазовый стандарт, который служит основой для дальнейшей импровизации. Исходя из этого, основным методом тематического развития в сочинении становятся вариационно-вариантные преобразования названного тематического образа. Помимо этого, на втором плане проявляются черты трехчастности, где средняя часть строится как вариация на основную и вступительную темы и завершается построением, подготавливающим репризу (таблица 3.19.).

В первых четырех тактах (*intro*: тт. 1–4), выполняющих функцию вступления, задается импульс всей пьесе. Это своеобразный ритмический рифф, состоящий из последовательности следующих длительностей:  $\frac{6}{8}$   | или  $\frac{6}{8}$  . Данный оstinатный ритмический рисунок пронизывает аккомпанемент пьесы от начала до конца.

Основная тема джаз-вальса (*a*: тт. 5–28), написанная в форме периода из трех предложений (8 т. + 8 т. + 8 т.), поручена сопрано-саксофону. Она отличается легким, изящным, танцевальным характером. Вальсовость подчеркивается трехдольным метром, волнообразной и пластичной мелодической линией, «приправленной» хроматически измененными тонами и использованием синкопированного ритма (пример 3.3.39.). Далее, после четырехтактного проигрыша, построенного на материале вступления, следует крупный импровизационный раздел (*a*<sub>1</sub>: тт. 33–55). С. Пысларь в партитуре фиксирует только ритмо-гармоническую «сетку», предоставляя полную свободу солисту-импровизатору на сопрано-саксофоне. Так, в аудиозаписи 2010 г. солист Д. Сергеев, демонстрируя великолепную технику игры на инструменте, опирается на джазовый стандарт и создает новую мелодическую линию. Импровизируя, исполнитель с каждой новой музыкальной фразой увеличивает уровень сложности: использует разнообразные ритмические рисунки, синкопированное движение, виртуозные пассажи, охватывающие большой звуковой диапазон и др. Далее (тт. 57–60) продолжается импровизация, но уже на материале вступления, она логически вытекает из предыдущего построения *a*<sub>1</sub> и на слух не отграничивается от него.

После этого следует *бридж*<sup>45</sup> (*a*<sub>2</sub>: тт. 61–80), связующая функция которого заключается в подготовке возвращения основной темы джаз-вальса. Данное построение не

---

<sup>45</sup> От англ. яз. *bridge* – «мост».

является контрастным по отношению к предшествующему музыкальному материалу, оно полностью основано на его гармонической «сетке». Сокращенная реприза (*a*<sup>1</sup>: тт. 81–100) содержит минимальные ритмические изменения по сравнению с первой частью (20 т. вместо 24 т.) и, завершая композицию, служит обрамляющей аркой. Последнее построение (кода: тт. 101–104) основано на музыкальном материале *intro*, в котором вновь звучит джазовая импровизация заключительного характера у сопрано-саксофона.

Как следует из сказанного, джаз-вальс *Pe-un picior de plai* является сочинением, которое по стилистике относится к области джазового искусства: на основе авторской темы здесь возникает импровизация. Поэтому интерпретация этого опуса каждый раз будет иметь индивидуальный, неповторимый облик, зависящий от таланта, опыта и мастерства конкретных музыкантов. Проанализированный нотный текст является интонационно-тематической основой, исходным импульсом для исполнителей-импровизаторов.

Пьеса *Călușarii* (*Кэлушары*) для квартета саксофонов (2011) пока еще публично не исполнялась и не издавалась. Она была лишь записана в студии В. Остроуховым, который играл на всех четырех саксофонах<sup>46</sup>. Сочинение имеет название народного ритуального действия, распространенного в балканских странах и приуроченного по традиции к празднованию Святой Троицы. Э. Флоря характеризует такие обряды следующим образом: «Танцы кэлушаров отличались большой виртуозностью: высокие прыжки, энергичные, порывистые движения, включавшие элементы акробатики, – все это создавало впечатление, что „плясуны едва касаются земли, как будто летают по воздуху”. Народ приписывал этим танцам магическую силу чудодейственного влияния на урожайность года, способность исцелять тяжелые недуги, застарелые болезни людей» [143, с. 13]. Для танцев кэлушаров характерен быстрый темп, использование мелких длительностей (как правило, восьмых и шестнадцатых), структурная квадратность, мажорный лад, формульность мелодии.

Произведение *Călușarii* С. Пысларь основано на чередовании выписанных композитором разделов с «квадратами» импровизаций. Оно имеет многочастную структуру (13 частей с небольшим вступлением), формообразующим принципом в которой является сюитная калейдоскопичность разделов, организуемая рондальностью.

---

<sup>46</sup> По признанию композитора, был задуман целый этно-джазовый проект *One man – four horns*, в который должен был войти ряд пьес с разной степенью джазовых элементов, объединенных фигурой исполнителя В. Остроухова. К сожалению, проект не был полностью завершен: записанными оказались только *Bătuta*, *Călușarii* и *Sub umbra unui stejar*. Сочинения *Pe-un picior de plai* и *Vânătoarească* сохранились только в концертной записи.

Так, построения *a* и *d* звучат по три раза, *b* – четыре раза, *c* – два раза (таблица 3.20.). В целом композиция отличается дробностью, но ощущения «пестроты» в ней не возникает, так как все темы связаны между собой жанровым и ритмоинтонационным единством и в дальнейшем получают преимущественно вариантное развитие.

Вступление (*intro*: тт. 1–8) основано на попевках, которые в дальнейшем будут частично использованы в срединных (*a*<sub>2</sub>) и заключительных (*b*, *c*, *c*<sub>1</sub>, *b*<sub>3</sub>) построениях, что, безусловно, способствует единству целого. Основная тема (*a*: цифра 1, тт. 9–16), написанная в форме большого квадратного периода повторного строения (8 т. + 8 т.), состоит из двух контрастных интонационных элементов: начальный строится как два восходящих скачка на ч. 5 в динамике *f*, а второй содержит волнообразное движение с использованием II повышенной ступени, в результате чего образуется интервал ув. 2 между звуками *as*<sup>I</sup> и *h*<sup>I</sup> (пример 3.3.40.).

Следующее построение (*b*: цифра 3, тт. 25–32) продолжает линию развития второго интонационного элемента из раздела *a*. Вначале основная тема поручается сопрано-саксофону (на *f*), в то время как остальные выполняют аккомпанирующую функцию (с обильным использованием внутритактовых и межтактовых синкоп), а далее тему подхватывают также альт- и тенор-саксофоны (пример 3.3.41.). Раздел *c* (цифра 4, тт. 33–40) не обладает яркой темой и отличается более разреженной фактурой. В нем получает развитие первый элемент из построения *a*, но здесь вместо «стабильного» интервала ч. 5 используются м. 3., ч. 4 и др., также в восходящем движении (пример 3.3.42.). В построении *d* (цифра 5, тт. 41–48), написанном в форме простого квадратного периода повторного строения, главенствует басовый рифф (у баритон-саксофона), на фоне которого происходит переключки в партиях сопрано- и альт-саксофонов, а роль тенор-саксофона сводится к гармонической поддержке (пример 3.3.43.).

Все последующие разделы получают преимущественно вариантное развитие. Так, построение *a*<sub>1</sub> сокращено; в некоторых разделах предполагаются импровизации: у тенор-саксофона (*c*<sub>1</sub>, *d*<sub>3</sub>), сопрано-саксофона (*d*<sub>1</sub>); в *a*<sub>2</sub> проникает триольное движение из вступления; в *e/d*<sub>2</sub> появляется новая тема – соло у альт-саксофона. В качестве репризы выступают *b*<sub>1</sub>, *b*<sub>2</sub> и *b*<sub>3/d</sub><sub>4</sub>. Интересно отметить, что в *b*<sub>1</sub> тема поручена только сопрано-саксофону на фоне «бурдонных» звуков у остальных инструментов; в *b*<sub>2</sub> она усилена альт-саксофоном; в *b*<sub>3/d</sub><sub>4</sub> ее проводят уже три инструмента, а в партии баритон-саксофона возвращается остиная ритмоформула из раздела *d*, что несомненно придает цельность форме пьесы.

Таким образом, сочинение *Călușarii* также, как и *Pe-un picior de plai*, написано под влиянием джазовой музыки. Импровизация как форма сиюминутной творческой деятельности исполнителя здесь распланирована и намечена С. Пысларь, она сочетается с законами композиционной логики, которым следует автор музыки: в нотной записи зафиксирован только аккомпанемент, а солирующему инструменту предоставлена полная свобода, которая при достаточном уровне мастерства гарантирует произведению высокохудожественный результат.

Пьеса *Aeolian harp* (*Эолова арфа*) для вибратона и сопрано-саксофона написана С. Пысларь в 2016 г. и впервые представлена в том же году на фестивале *Zilele muzicii noi* в Национальной филармонии им. С. Лункевича, партию сопрано-саксофона исполнил В. Остроухов, вибратона – В. Москвитин. Сочинение было издано в 2018 г. и переиздано через три года в сборнике *Album de piese pentru instrumente de percuție* (Приложение 5, № 1). Импульсом к его появлению стало одноименное стихотворение английского поэта С. Кольриджа в переводе В. Рогова.

Использование в названии сочинения наименования инструмента не случайно. Как известно, это струнный музыкальный инструмент, напоминающий лютню и не требующий участия исполнителя, поскольку колебание струн производится посредством дуновения ветра. Тем самым звуки эоловой арфы могут быть трактованы и восприняты как голос самой природы, вечной и бесконечной. Для создания такого пантеистического образа С. Пысларь выбрала дуэт вибратона и сопрано-саксофона, обусловив это своеобразием тембра и огромным виртуозным потенциалом.

Будучи представителем семейства металлофонов, вибратон<sup>47</sup> отличается уникальным по красоте, богатым и насыщенным тембром, способным трансформироваться при изменении динамики. Так, например, при тихой громкости его звучание получает таинственный оттенок. Помимо этого, благодаря особому устройству, вибратон способен создавать эффект вибрато, чего невозможно достичь на ксилофоне или маримбе. Сопрано-саксофон также обладает широкими техническими возможностями и гибкостью звучания. Своим «прямым» выразительным тембром, сочным и певучим звуком он вносит в музыку оттенок задушевности и чувственности. Таким образом, названные богатые звуковые качества вибратона и сопрано-саксофона сыграли

---

<sup>47</sup> В использовании вибратона С. Пысларь не является первооткрывателем в композиторской традиции Республики Молдова. Известны камерные сочинения с участием этого инструмента Ю. Гогу, Д. Киценко В. Беляева и др. В составе симфонического оркестра вибратон использовал В. Дынга (*Фантазия на тему Чика Кориа*, 2005), а О. Негруца трактовал его в качестве одного из солистов (*Концерт для вибратона, маримбы и камерного оркестра*, 2004).

решающую роль в выборе композитором инструментального состава в анализируемом сочинении.

По словам С. Пысларь, образный мир пьесы навеян эстетикой ЕСМ (*Edition of Contemporary Music*), придающей особое значение качеству звука, его прозрачности, пространственности, эффекта «ледяных кристаллов». Автор стремилась к тому, чтобы в звуковой панораме сочинения отчетливо прослушивались все нюансы звучания как вибратона, так и саксофона, и чтобы продолжительное «послезвучие» реверберации создавало бы у слушателя эффект широких звуковых пространств. Структуру пьесы можно определить как одночастную свободную со вступлением и кодой (таблица 3.21.). Произведение произрастает из материала вступления (тт. 1–4), которое строится как цепь нисходящих квартаккордов, задающих эмоциональный строй всей композиции. Сонорная трактовка гармонии связана со стремлением передать звукоизобразительную имитацию колебаний струн эоловой арфы (пример 3.3.44.).

В пьесе прослеживается идея диалога двух участников: саксофона и вибратона. Во вступлении и коде они выступают в неразрывном единстве (звуки саксофона входят в состав аккордов), а далее каждый проявляет свой характер. У вибратона он более воздушный, его партию характеризуют ходы, как правило, на интервалы кварты или квинты (пример 3.3.45.).

Развитая и многообразная по интонационности партия саксофона технически сложна и виртуозна. Вначале она основана на коротких многократно повторяющихся тетрахордах (в опоре на мажорное трезвучие), которые, расширяясь, вырастают в гаммообразные «завихрения» с использованием тонов увеличенного лада (который, как известно, чаще всего связан с воплощением фантастических образов). Диалог контрастных мелодических линий прослеживается в разделах *a*, *b*, *a*<sub>1</sub>, *c*, *b*<sub>1</sub>, *b*<sub>2</sub>; а «дуэт согласия», основанный на имитационных проведениях – в *d* и *d*<sub>1</sub>. Принцип развития тематического материала в партиях участников диалога одинаковый: многократный точный или варьированный повтор одного и того же оборота.

Особо отметим раздел *c*, который приходится на точку «золотого сечения» и является своеобразной кульминацией пьесы. Здесь появляется новый тематический материал в партии саксофона, который строится как последование звуков крупными длительностями в высоком регистре (пример 3.3.46.).

Импровизационный характер изложения дает исполнителям большой простор для свободной интерпретации: этому способствует постоянная смена темпа, остановки на долгих длительностях и паузах (всего пьеса насчитывает 16 фермат), отсутствие

динамических и темповых обозначений, яркие смысловые цезуры в тт. 4, 13, 19, 36 и др. В целом атональное по своей природе, сочинение *Aeolian harp* воспринимается как единый сплошной звуковой поток, где тема в классическом смысле слова отсутствует, а на роль смысловых единиц претендуют отдельные интонационные синтагмы. Плавно «перетекающие» друг в друга небольшие разделы не контрастны между собой, что также служит единству целого. Особую роль в создании художественного образа произведения играют такие его параметры, которые создают таинственно-созерцательный характер: это структурная дробность, метрическая нерегулярность, условный характер тактовой нотации.

### 3.4. Выводы по главе 3

Предпринятый анализ камерно-инструментальных сочинений С. Пысларь с участием деревянных духовых инструментов в соответствующей области отечественной музыки рубежа XX–XXI вв. позволил сделать следующие выводы:

1. В системе камерно-инструментальных жанров с участием деревянных духовых инструментов в Республике Молдова периода 1990–2010-х гг. музыка для сольных инструментов и малых ансамблевых составов (до четырех участников) занимает значительное место. Помимо С. Пысларь, для таких исполнительских средств писали произведения А. Божонкэ, В. Бурля, Ю. Гогу, Л. Гондю, Д. Киценко, Г. Кузьмина, О. Негруца, О. Палымский, В. Ротару, М. Стырча, З. Ткач, Е. Фиштик, Г. Чобану, В. Чолак, И. Якимчук. Названные авторы обращались к миниатюрам, циклам пьес, сюитам и сонатам, используя сольное звучание деревянных духовых инструментов и все виды ансамбля: темброво неоднородные (смешанные), однородные и монотембровые. Приоритетными стали темброво неоднородные ансамбли, позволяющие подчеркнуть индивидуальные качества каждого из их участников.

2. С. Пысларь в своих сочинениях использовала только те инструменты из группы деревянных духовых, с исполнителями на которых была связана творческими контактами. В числе флейтистов это Н. Березина, А. Калараш и А. Гусарова, пропагандистом хельдертенора в Молдове является В. Лакуста, среди саксофонистов выделялся В. Остроухов, а в ансамблевом саксофановом репертуаре композитор сотрудничала с И. Кёнигом, Д. Сергеевым, К. Чорбой, В. Гуменюком, А. Дятко. Важно, что роль этих музыкантов определялась не только исполнительской деятельностью, но и их участием в корректировке нотного текста.

3. Камерно-инструментальные сочинения С. Пысларь с участием деревянных духовых в рассматриваемый период – преимущественно ансамблевые (исключение составляет сольная пьеса *Marsyas flute*). При этом составы большинства ее произведений не имеют тембровых аналогов в творчестве композиторов Республики Молдова, что свидетельствует об интересе автора к поиску неповторимых звуковых сочетаний. Речь идет о таких композициях как *Incantation* для тенора-саксофона /бас-кларнета и фортепиано, *Sainte* для двух флейт, *Cine merge tot pe drum* для флейты, скрипки, виолончели и вибратона, *Aeolian harp* для вибратона и сопрано-саксофона.

4. Каждое из произведений С. Пысларь с участием флейты имеет оригинальный замысел и образно-смысловую концепцию. Художественная идея *Marsyas flute* основана на мифе Древней Греции, для этой миниатюры характерна двенадцатитоновость с отсутствием тонально-функциональных звуковых связей. *Sainte* вдохновлена одноименным стихотворением С. Малларме, духовное содержание которого объясняет опору на традиции строгого стиля полифонической музыки XV–XVI вв. и стилевые аллюзии эпохи Возрождения. *Patru piese* преломляют особенности молдавских и еврейских мелодий, в этом цикле фольклорные образцы выступают в качестве джазовых стандартов, их развитие осуществляется при помощи современных техник академической музыки. В основе *Lângă malul Dunării* – одноименная фольклорная баллада; импульсом для появления *Cine merge tot pe drum* стали прочтение книги В. Мартынова *Конец времени композиторов* и впечатления от путешествия по молдавским селам.

5. В большинстве камерно-инструментальных опусов С. Пысларь с использованием саксофона прослеживается тяготение к джазу – это *Serbările Moldovei*, *Pe-un picior de plai*, *Călușarii*. Отчасти к ним примыкают *Incantation* и *Vânătoarească*. Атональное сочинение *Aeolian harp* написано современным академическим музыкальным языком, а *Elegie* по стилю приближается к манере *lounge* и *chillout*. Несколько сочинений с участием саксофонов основываются на фольклорном материале, благодаря чему в *Vânătoarească* убедительно воплощен образ танцевального народного действия, в сюите *Serbările Moldovei* воспроизведена красочная картина молдавского празднества. Влиянием фольклорного начала и традиций джаза объясняется большая роль вариационности и вариантности как способов развития тематического материала. Особенно наглядно они использованы в *Incantation*, *Pe-un picior de plai*, *Călușarii*.

6. В сочинениях *Incantation* и *Aeolian harp* оригинально реализована идея диалога. Первый опус является оригинальным примером инструментального диалога партий тенора-саксофона и фортепиано, воссоздающего акт заклинания. Тип отношений двух участников

меняется от их автономности в начале до тесной согласованности в конце. В пьесе *Aeolian harp* идея диалога сопрано-саксофона и вибратона выражена не так явно: в начале и заключении ощущается единство участников, а в средней части каждый из них проявляет свой индивидуальный характер.

7. Камерно-инструментальное творчество С. Пысларь с участием деревянных духовых инструментов, как и фортепианная музыка, выявляет такое свойство композиторского мышления, как тяготение к жанру миниатюры и укрупнение композиционных полотен за счет количественного объединения пьес в циклическую форму (*Patru piese, Serbările Moldovei*). Единство цикла создается общностью образного строя музыки, средствами музыкального языка и композиционными приемами.

## ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Решенная в настоящей диссертации **научная проблема**, связанная с созданием адекватного представления о той части композиторского достояния Республики Молдова, которую образуют камерно-инструментальные сочинения С. Пысларь рубежа XX–XXI вв., является основанием для аргументированного осмысления данной сферы творчества композитора, ее художественной ценности и места в отечественной музыкальной культуре. Анализ фортепианных и камерно-инструментальных произведений с участием деревянных духовых инструментов этого автора, а также рассмотрение музыковедческой литературы позволили сделать следующие выводы:

1. Изучение музыковедами Республики Молдова отечественной камерно-инструментальной музыки второй половины XX – начала XXI вв. свидетельствует о значительных творческих достижениях композиторов в названной сфере музыкального искусства и о важной роли высокопрофессиональных исполнителей, стимулирующих развитие композиторской деятельности. В русле указанного направления находится проблематика настоящего исследования, включающего художественные достижения С. Пысларь в современный музыкально-культурный процесс [44–46; 50; 51; 54; 177].

2. Камерно-инструментальная музыка С. Пысларь (для фортепиано и с участием деревянных духовых инструментов) составляет базовую часть творческого багажа этого самобытного автора. К ней композитор обращается постоянно, начиная с раннего периода, когда складывались художественные приоритеты и формировались индивидуальные черты стиля, вплоть до настоящего времени. Поэтому ее изучение

позволяет сделать выводы о характерных чертах и эволюции творческого мышления автора [45; 48; 50; 52; 54; 177].

3. Осмыслению художественного содержания камерно-инструментальных сочинений С. Пысларь способствует наличие жанровых ассоциаций (*Bătuta, Găgăuzeasca, Pravo Horo, Sârba haiducilor*), программных заголовков (*Sainte, Aeolian harp, Flautul lui Marsyas*), связь с литературным или фольклорным первоисточником (*Trei cântece populare moldovenești, Vânătoarească, Serbările Moldovei, Sostenuto*). Среди характерных тем, идей и образов, развиваемых в исследуемой сфере композиторского творчества С. Пысларь, выделяются те, что символизируют Молдову – реки Днестр и Дунай, гайдуки, календарные и семейные обряды [45; 49; 50; 52; 54; 177].

4. Произведения С. Пысларь для фортепиано и с участием деревянных духовых инструментов демонстрируют широкий диапазон средств музыкального языка. Основу драматургических процессов составляют как тонально-тематические и модальные преобразования, так и трансформации элементов микроуровня. Основной акцент приходится на музыкальный синтаксис – интонационно-ритмическую рельефность мотивов и фраз, выразительность аккордовой вертикали, обоснованность кульминаций. В связи с обращением к фольклорной лексике особое значение приобретает принцип вариантного соотношения тем в рамках одного произведения и вариационного способа их преобразования, что рождает ассоциации с народным творчеством и таким современным способом композиторской работы как репетитивность [43; 47; 49; 52–54; 56; 177].

5. Одной из парадигм камерно-инструментального творчества С. Пысларь является тяготение к жанру миниатюры с ее форматом небольших музыкальных портретов, характерных образов, бытовых зарисовок, развертывающихся в пределах простых и сложных форм, вариационных и вариантных циклов. Данное качество композиторского мышления может быть определено как особый тип художественного мышления, проявляющийся в умении лаконично и точно выразить музыкальную мысль, отграничивая главное от второстепенного и сохраняя только суть. В музыкальной форме доминирует логика многообразия в единстве, что выражается в преобладании экспозиционного и реэкспозиционного типов изложения материала. Отсюда на первый план выходит принцип разного рода повторов: *ostinato*, вариантности и вариационности, создающих впечатление движения на месте, пребывания в замкнутом художественном континууме. Подобная творческая позиция С. Пысларь выражается в разработке таких музыкальных структур, которым свойственны сопоставление и сквозное развитие как формы связи между частями [49; 52; 55; 177].

6. Интонационный словарь и синтаксическая логика в произведениях С. Пысларь свидетельствуют о свободном владении средствами разных пластов музыкального искусства – фольклора, джаза, романтического и современного академического музыкального творчества. Эволюция композиторского письма С. Пысларь выявляет движение по пути обретения творческой индивидуальности от приверженности романтизму в ранних опусах к овладению средствами разных стилевых моделей [43; 45; 47; 49; 50; 52–56; 152; 177].

7. Для С. Пысларь характерно создание нескольких разнотембровых вариантов одной и той же художественной идеи: существует ряд версий *Bătuta, Vânătoarească, Incantation*, других опусов. Исходные вокальные импульсы, связанные со словом (народные песни), становятся основой инструментальных произведений; варьирование тембровых решений происходит чаще всего в соответствии с пожеланиями конкретных исполнителей [45; 49; 152; 177].

#### Рекомендации

1. Продолжение аналитического изучения камерно-инструментальных опусов С. Пысларь, не попавших в объектив настоящей работы, ограниченной хронологическими рамками 1990–2010-х гг.
2. Расширение ракурса исследования включением в орбиту симфонических, камерно-вокальных и хоровых произведений С. Пысларь.
3. Популяризация творчества С. Пысларь путем активного включения сочинений этого автора в учебно-педагогический и концертно-конкурсный репертуар учащихся ДМШ, лицеев и колледжей.
4. Осуществление компаративных разработок композиторского творчества С. Пысларь и произведений других авторов – отечественных и зарубежных.
5. Применение материалов исследования в учебных курсах *История национальной музыки, Музыкальные формы, Методология музыкального анализа* в учебных заведениях Республики Молдова.

## БИБЛИОГРАФИЯ

### На русском языке

1. Абрамович Е. Композитор Л. Гуров. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 68 с.
2. Аксенов В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества: (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158. ISBN 5-376-00739-1.
3. Артемов В. К вопросу об интонации русского языка. В: Экспериментальная фонетика и психология речи, т. VI. Москва: МГУ, 1953, с. 9–54.
4. Белых М. *Партита для фортепиано* В. Сырохватава в аспекте новаций XX века. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS, 2014, № 2 (22), с. 74–80. ISSN 2345-1408.
5. Белых М. *13 инвенций для фортепиано* И. Маковея: традиционное и новое в организации полифонического цикла. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2016, № 1 (28), с. 55–61. ISSN 2345-1408.
6. Берков В. Гармония и музыкальная форма. Москва: Советский композитор, 1962. 567 с.
7. Брянцева В. С. В. Рахманинов. Москва: Советский композитор, 1976. 646 с.
8. Бэлза И. Шопен. Москва: Наука, 1968. 380 с.
9. Ванечкина И. Система образно-цветовой символики тональностей Н. А. Римского-Корсакова. В: Всесоюзная школа молодых ученых и специалистов *Свет и музыка*. Тезисы докладов. 24.06.–04.07.1979. Казань: КАИ, 1979, с. 96–98. [[http://synesthesia.prometheus.kai.ru/obr-zvet\\_r.htm](http://synesthesia.prometheus.kai.ru/obr-zvet_r.htm)] (доступ 28.05.2023).
10. Варданян А. Фортепианный концерт в творчестве композиторов Республики Молдова: вторая половина XX – начало XXI вв. LAP LAMBERT Academic Publishing RU, 2017. 367 с. ISBN 978-620-2-00603-3.
11. Васина-Гроссман В. Музыка и поэтическое слово. Ч. 2, 3. Москва: Музыка, 1978. 368 с.
12. Влайку О., Влайку Э. Страницы истории скрипичного исполнительства и педагогики в Республике Молдова. Кишинев: Notograf Prim, 2013. 73 с. ISBN 978-9975-4431-8-0.
13. Влайку О. Произведения для скрипки и фортепиано композиторов Республики Молдова (вторая половина XX века). Кишинэу: Grafema Libris, 2011. 226 с. ISMN

979-0-3480-0107-4, ISBN 978-9975-52-099-7.

14. Вопросы теории, истории и методики фортепианного искусства. Кишинев: Штиинца, 1991. 96 с. ISBN 5-376-00922-X.
15. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX–XX веков. Москва: Музыка, 1981. 279 с.
16. Григорьева Г. Стилиевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века. Москва: Советский композитор, 1989. 208 с. ISBN 5-85285-124-8.
17. Гузенко И. Виктор Левинзон. Кишинев: Notograf Prim, 2019. 256 с. ISBN 978-9975-84-103-0.
18. Гузенко И. Роль профессиональной деятельности преподавателей кафедры специального фортепиано Кишиневской государственной консерватории 1944–1981 гг. в развитии музыкальной культуры Республики Молдова. Автореф. дис. ... доктора иск. и культурологии. Кишинев, 2022. 34 с.
19. Гупалова Е. Авторские издания сочинений отечественных композиторов, пользующиеся приоритетом в учебной практике Республики Молдова. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), с. 154–163. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
20. Гупалова Е. Детский альбом для фортепиано в творчестве молдавских композиторов. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Notograf PRIM, 2018, № 1 (32), с. 27–32. ISSN 2345-1408.
21. Гупалова Е. Некоторые особенности авторской редакции фортепианных произведений Геннадия Чобану. В: Artă și educație artistică. Bălți, 2007, № 3 (6), с. 140–144. ISSN 1857-0445.
22. Гупалова Е. Опубликованные фортепианные сочинения О. Негруцы в педагогическом процессе Республики Молдова. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2021, № 3 (40), с. 89–95. E-ISSN 2345-1831.
23. Гупалова Е. Отечественные фортепианные сборники, пользующиеся приоритетом в учебной практике Республики Молдова. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema libris, 2012, № 2 (15), с. 13–16. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISSN 1857-2251.
24. Гупалова Е. Фортепианное наследие Златы Ткач в отечественных фортепианных сборниках Республики Молдова. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2021, № 2 (39), с. 54–58. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.

25. Гупалова Е. Отечественный пианистический репертуар в Республике Молдова. Автореф. дис. ... доктора иск. Кишинев, 2008. 31 с.
26. Гупалова Е. Сборники фортепианных произведений молдавских авторов под исполнительской редакцией педагогов-пианистов Республики Молдова. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2010, № 1–2 (10–11), с. 47–50. ISBN 978-9975-9501-3-8, ISSN 1857-2251.
27. Гупалова Е. Систематизация современного фортепианного репертуара Республики Молдова: общая панорама. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), с. 220–226. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
28. Гупалова Е. Фортепианный сборник *Весеннее настроение* О. Негруцы: стилевые и жанровые особенности произведений. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS, 2015, № 4 (27), с. 25–31. ISSN 2345-1408.
29. Гусарова А. Начало творческого пути Владимира Ротару (на примере первой пьесы для флейты и фортепиано *Andante cantabile*). В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, № 1 (14), с. 89–95. ISBN 978-9975-9886-3-6, ISSN 1857-2251.
30. Гусарова А. *Ночной сад* Ю. Гогу в контексте композиторской техники поставангарда. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 84–89. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
31. Гусарова А. *Сельские картинки* для флейты и фортепиано Владимира Ротару: драматургические и исполнительские особенности. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 148–152. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
32. Гусарова А. *Соната* для флейты соло – последнее сочинение в сонатном творчестве Златы Ткач. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), с. 111–115. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
33. Гусарова А. Сочинения для флейты Снежаны Пысларь (теоретические и исполнительские аспекты). В: Художественное произведение в современной культуре: творчество – исполнительство – гуманитарное знание. Сборник материалов и научных статей IV международной заочной научно-практической

- конференции 1 июня 2016 года. Челябинск: ЮУрГИИ им. П. И. Чайковского, 2016, с. 47–58. ISBN 978-5-94934-058-5.
34. Гусарова А. Флейта в камерно-инструментальной музыке композиторов Республики Молдова второй половины XX – начала XXI веков. Автореф. дис. ... доктора иск. и культурологии. Кишинев, 2018. 32 с.
  35. Гусарова А. *Adio* для квартета деревянных духовых инструментов Владимира Беляева, как пример поставангардной композиции. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), с. 101–104. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
  36. Гусарова А. *Spatium sonans* для флейты соло Геннадия Чобану: композиционные и исполнительские особенности. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS, 2014, № 2 (22), с. 90–96. ISSN 2345-1408.
  37. Джалилова Н. Стилиевые и исполнительские особенности *Трио INO-3* для фортепиано, скрипки и виолончели В. Ротару. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX, 2020, № 2 (37), с. 79–84. ISSN 2345-1408. ISSN 2345-1831.
  38. Дельсон В. Скрябин. Очерки жизни и творчества. Москва: Музыка, 1971. 430 с.
  39. Деркач Т. Семен Лунгул. Кишинев: Литература артистикэ, 1977. 71 с.
  40. Житомирский Д. Роберт Шуман. Москва: Музыка, 1964. 880 с.
  41. Зак Е. Фортепианные произведения. В: А. Г. Стырча: в статьях и воспоминаниях. Кишинев: Литература артистикэ, 1979, с. 106–133.
  42. Земцовский И. Фольклор и композитор. Теоретические этюды. Ленинград–Москва: Советский композитор, 1978. 176 с.
  43. **Кабак** Д. *Вариации на тему хорала И. С. Баха* для фортепиано как образец раннего инструментального творчества С. Пысларь. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2019, № 2 (35), с. 45–48. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.
  44. **Кабак** Д. Диссертационные исследования в области фортепианного искусства Республики Молдова второй половины XX века – начала XXI века. В: Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova. Chișinău: Valinex, 2023, с. 23–31. ISMN 979-0-3481-0094-4, ISBN 978-9975-68-486-6.
  45. **Кабак** Д. Жанровая панорама творчества Снежаны Пысларь – современного композитора Республики Молдова. В: Музыкальное искусство и наука в

- современном мире: теория, история, педагогика. Сборник статей по материалам VI Международной научной конференции 15–16 ноября 2018 года. Астрахань: ПКФ Триада, 2018, с. 151–156. ISBN 978-5-6040999-5-7.
46. **Кабаков Д.** Основная проблематика современных исследований о камерно-инструментальной музыке в России, Украине и Беларуси. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2022, № 2 (43), с. 67–73. ISSN 2345-1408, E-ISSN 2345-1831.
47. **Кабаков Д.** Особенности музыкального языка и композиции в сочинении Снежаны Пысларь для фортепиано *Три музыкальных портрета: Шопен, Скрябин, Рахманинов*. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2022, № 1 (42), с. 86–90. ISSN 2345-1408, E-ISSN 2345-1831.
48. **Кабаков Д.** Полиэтническая основа композиторского творчества Снежаны Пысларь В: *Полилог и синтез искусств: история и современность, теория и практика*. Материалы III Международной научной конференции 5–6 марта 2020 г. Санкт-Петербург: РХГА, 2020, с. 101–103. ISBN 978-5-88812-997-5.
49. **Кабаков Д.** Претворение молдавского фольклора в цикле фортепианных миниатюр Снежаны Пысларь *Три молдавские народные песни*. В: *Слово молодых ученых: актуальные вопросы искусствознания. Сборник статей по материалам XIX Всероссийской научно-практической конференции аспирантов и студентов (3–5 декабря 2019 года)*. Саратов: Саратовская государственная консерватория имени Л. В. Собинова, 2020, с. 82–90. ISBN 978-5-94841-422-5.
50. **Кабаков Д.** Снежана Пысларь – современный композитор Республики Молдова: характеристика творчества. В: *Современные тенденции и инновации в области гуманитарных и социальных наук. Сборник материалов III Международной научно-практической конференции 26 февраля 2018 г.* Йошкар-Ола, 2018, с. 349–358. ISBN 978-5-906949-79-0.
51. **Кабаков Д.** Современные научные публикации музыкантов Республики Молдова об отечественном фортепианном искусстве. В: *Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova*. Chișinău: Valinex, 2023, с. 32–36. ISMN 979-0-3481-0094-4, ISBN 978-9975-68-486-6.
52. **Кабаков Д.** Фольклорная стилистика фортепианных миниатюр Снежаны Пысларь 2010-х годов В: *Музыказнание: история и современность глазами молодых ученых. Сборник материалов IV Всероссийской научно-практической конференции (16–17*

- октября 2019 г.). Новосибирск: Новосибирская государственная консерватория им. М. И. Глинки, 2019, с. 49–56.
53. **Кабаков Д., Циркунова С.** Особенности музыкального языка, композиции и драматургии в сочинении С. Пысларь *Les Cantilènes* для фортепиано. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), с. 88–95. ISSN 2345-1408.
54. **Кабаков Д., Циркунова С.** Фортепианное творчество Снежаны Пысларь: общая характеристика, черты стиля. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: VALENEX, 2019, №. 1 (34), с. 30–35. ISSN 2345-1408.
55. **Кабаков Д.** *Элегия* для сопрано-саксофона (или кларнета) и фортепиано С. Пысларь, как пример раннего камерно-инструментального творчества композитора. В: Музыка в пространстве медиакультуры. Сборник статей по материалам Шестой Международной научно-практической конференции 14 июня 2019 года. Краснодар: КГИК, 2019, с. 221–225. ISBN 978-5-94825-308-4.
56. **Кабаков Д.** *Cine merge tot pe drum* для флейты, скрипки, виолончели и вибратона Снежаны Пысларь: особенности композиции и музыкального языка. В: *Cultura și arta: cercetare, valorificare, promovare. Materialele conferinței științifice naționale a doctoranzilor și conducătorilor de doctorat, 9 decembrie 2022*. Chișinău: AMTAP, 2023, с. 132–139. ISMN 979-0-3481-0105-7. ISBN 978-9975-3597-7-1 (PDF).
57. Кишка Е. Развитие фортепианного исполнительства и педагогики в Молдавии (XIX – 40-е гг. XX ст.). Автореф. дис. ... канд. иск. Киев, 1990. 18 с.
58. Клетинич Е. Композиторы Советской Молдавии. Кишинев: Литература артистикэ, 1987, 270 с.
59. Клетинич Е. Очерки о советских молдавских композиторах. Кишинев: Литература артистикэ, 1984, 194 с.
60. Клетинич Е. С. Лобель. Москва: Советский композитор, 1973. 96 с.
61. Коадэ Т. Камерно-вокальное творчество Снежаны Пысларь: общая характеристика, жанровые и стилевые особенности. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: VALINEX SRL, 2016, № 1 (28), с. 45–50. ISSN 2345–1408.
62. Коадэ Т. *Старопровансальские баллаты для скрипки и голоса* С. Пысларь: особенности формообразования. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), с. 129–135. ISSN 2345–1408.
63. Козлова Н., Циркунова С. Вопросы теории, истории и методики преподавания камерного ансамбля. Кишинев: Pontos, 2011. 104 с. ISBN 978-9975-51-214-5.

64. Козлова Н., Циркунова С. Из истории преподавания камерного ансамбля в Академии музыки, театра и изобразительных искусств Республики Молдова. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, № 2 (15), с. 5–13. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISSN 1857-2251.
65. Козлова Н., Циркунова С. Камерно-ансамблевая музыка в Республике Молдова: вопросы теории, истории и методики преподавания. Кишинев: Pontos, 2014. 256 с. ISMN 979-0-3480-0193-7, ISBN 978-9975-51-529-0.
66. Козлова Н., Циркунова С. Методические проблемы преподавания камерного ансамбля (на примерах из музыки композиторов Республики Молдова). В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), с. 136–145. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
67. Козлова Н., Циркунова С. Особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки пьесы *Оглан* для скрипки, виолончели и фортепиано Д. Гагауза. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 142–147. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
68. Козлова Н., Циркунова С. Трио для кларнета, виолончели и фортепиано Б. Дубоссарского: особенности композиции, драматургии и исполнительской трактовки. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), с. 92–100. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
69. Костикова Н. Композиционные особенности Трио № 2 для скрипки, виолончели и фортепиано Г. Няги. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2019, № 2 (35), с. 53–57. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.
70. Костикова Н. Претворение фольклорных элементов в фортепианных трио композиторов Республики Молдова на рубеже XX–XXI веков. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2021, № 2 (39), с. 68–72. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.
71. Кочарова Г. А. Тимофеев – З. Ткач: диалог в жанре фортепианной сонаты. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2014, № 1 (21), с. 85–93. ISSN 2345-1408.
72. Кочарова Г. Злата Ткач. Кишинев: Литература артистикэ, 1979. 100 с.
73. Кочарова Г. Злата Ткач: судьба и творчество. Кишинев: Pontos, 2000. 240 с. ISBN 9975-938-11-6.

74. Кочарова Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: Музичноісторичні концепції у минулому і сучасності. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
75. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău: GOBLIN, 1997, с. 112–118. ISBN 9975-9533-0-1.
76. Кошмерл Д. Камерный ансамбль как жанр баяно-аккордеонного исполнительства. В: Науковий вісник Національної музичної академії України імені П. І. Чайковського, вип. 110. Київ: НМАУ ім. П. І. Чайковського, 2014, с. 224–234. ISSN 2522-4190, ISSN 2522-4204.
77. Кремлев Ю. Фридерик Шопен. Москва: Музыка, 1971. 608 с.
78. Лупенко Е. Цветной слух – реальность или миф? В: Экспериментальная психология. Том. 5, № 3. Москва: МГППУ, 2012, с. 32–43. ISSN: 2072-7593 / 2311-7036 (online). [[http://psyjournals.ru/exp/2012/n3/53991\\_full.shtml](http://psyjournals.ru/exp/2012/n3/53991_full.shtml)] (доступ 28.05.2023).
79. Людмила Ваверко и ее ученики. Статьи, документы, воспоминания. Сост. и науч. ред. Т. Березовикова. Кишинев: Pontos, 2017. 392 с. ISBN 978-9975-51-898-7.
80. Мамалыга В. Фортепианные миниатюры Владимира Беляева. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2014, № 1 (21), с. 93–102. ISSN 2345-1408.
81. Мамалыга М. Особенности музыкального языка и фактуры в *Концертном вальсе* для двух фортепиано Олега Негруцы. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), с. 100–105. ISSN 2345-1408.
82. Мамалыга М. Особенности тематического материала и фактуры в фантазии для двух фортепиано *Брыул М. Амхалакиоае* Влада Бурли. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2016, № 1 (28), с. 50–54. ISSN 2345-1408.
83. Мамалыга М. Произведения для фортепианного дуэта в творчестве композиторов Республики Молдова. Автореф. дис. ... доктора иск. и культурологии. Кишинев, 2020. 34 с.
84. Мамалыга М. Произведения композиторов Республики Молдова для фортепианного дуэта. Кишинэу: Notograf Prim, 2021. 211 с. ISMN 979-0-3481-0019-7, ISBN 978-9975-84-139-9.
85. Мамалыга М. Произведения композиторов Республики Молдова для

- фортепианного дуэта: опыт классификации. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), с. 114–118. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.
86. Мамалыга М., Циркунова С. Композиционно-драматургические особенности произведения В. Беляева *Dies irae* для двух фортепиано. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 122–128. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
87. Мамалыга М., Циркунова С. Композиционно-драматургические особенности сочинения для двух фортепиано *Кишиневской филармонической публице* Г. Чобану (часть I). В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2014, № 1 (21), с. 102–110. ISSN 2345-1408.
88. Мамалыга М., Циркунова С. Композиционно-драматургические особенности сочинения для двух фортепиано *Кишиневской филармонической публице* Г. Чобану (часть II). В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2015, № 2 (25), с. 102–108. ISSN 2345-1408.
89. Мартынов В. Конец времени композиторов. Москва: Русский путь, 2002. 296 с. ISBN 5-85887-143-7.
90. Материалы научно-теоретической конференции *Композитор и фольклор*. Кишинев: Союз композиторов Молдовы, 1981. 126 с.
91. Мельник Т. Вклад преподавателей кафедры общего фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств в развитие музыкальной культуры Республики Молдова. Автореф. дис. ... канд. иск. Кишинев, 2013. 29 с.
92. Мельник Т. Макс Фишман: педагог и композитор. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), с. 85–90. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
93. Мельник Т. Некоторые аспекты фортепианного творчества О. Тарасенко. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), с. 128–136. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
94. Мельник Т. Педагоги-пианисты кишиневской государственной консерватории. Представители школы Флорики Музическу. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2021, № 1 (38), с. 32–37. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.
95. Мельник Т. Фортепианный цикл *Детский уголок* Лидии Агабалян. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13),

- с. 126–130. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
96. Милютин И. Из наблюдений за развитием камерно-инструментального творчества в музыкальном искусстве Молдовы. В: *Cercetări de muzicologie*. Chișinău: Centrală, 1998, с. 5–11. ISBN 9975-67-071-7.
  97. Милютин И. Камерно-инструментальное творчество (к вопросу о национальном стиле). В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 190–212.
  98. Милютин И. Камерный инструментальный ансамбль в молдавской музыке 60–70-х гг. В: Музыкальное творчество в Советской Молдавии (вопросы истории и теории). Кишинев: Штиинца, 1988, с. 7–20. ISBN 5-376-00396-5.
  99. Милютин И. Фольклор в камерных инструментальных произведениях композиторов Советской Молдавии. В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 79–95. ISBN 5-376-00739-1.
  100. Мироненко Е. Асинхронность национальных стилевых направлений как показатель роста композиторской школы в Республике Молдова. В: Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2021, № 2 (43), с. 28–34. ISSN 2076-4766.
  101. Мироненко Е. Композитор Владимир Ротару. Chișinău: Tipografia Centrală, 2000. 118 с. ISBN 9975-78-061-10.
  102. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинэу, 2014. 464 с. ISMN 979-0-3480-0189-0, ISBN 978-9975-110-03-7.
  103. Мироненко Е. Понятие *национальное композиторское творчество* и его трансформация на рубеже XX–XXI веков. В: Южно-Российский музыкальный альманах. Ростов-на-Дону: Ростовская государственная консерватория им. С. В. Рахманинова, 2014, № 2 (15), с. 82–87. ISSN 2076-4766.
  104. Мироненко Е. *De sonata meditor* Геннадия Чобану в контексте постмодернистской поэтики. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 95–102. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
  105. Мироненко Е. *In memoriam* Владимира Беляева: стилевые и жанровые особенности. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), с. 83–86. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.

106. Мирошников А. Фортепианные произведения молдавских композиторов. Кишинев: Штиинца, 1973. 67 с.
107. Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве: сб. ст. Кишинев: Штиинца, 1990. 160 с. ISBN 5-376-00739-1.
108. Назайкинский Е. Логика музыкальной композиции. Москва: Музыка, 1982. 319 с.
109. Плешкан И. Большой камерно-инструментальный ансамбль с участием фортепиано в композиторском творчестве Республики Молдова: постановка проблемы. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), с. 87–91. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.
110. Плешкан И. *Фортепианное трио* М. Фишмана как звуковой документ эпохи. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2015, № 2 (25), с. 66–75. ISSN 2345-1408.
111. Пожар С. К тайнствам пианизма. Уроки жизни и творчества Людмилы Ваверко. Кишинев: Центральная типография, 1999. 216 с. ISBN 9975-923-76-3.
112. Полишвайко Н. Музыка молодых. В: Capitala – Столица, 04.11.2000.
113. Пропищан С. У рояля – Гита Страхилевич. Просветитель, музыкант, пианистка, мама... Москва: Буки Веди, 2014. 160 с. ISBN 978-5-4465-0384-1.
114. Пысларь С. Роль фольклорной цитаты в контексте некоторых стилистических особенностей претворения молдавской народной музыки на примере собственных произведений 2000-х гг. В: Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Астрахань: ПКФ Триада, 2020, с. 328–331. ISBN 978-5-6040538-1-2.
115. Райляну Л. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1982, с. 96–110.
116. Рубцова В. Александр Николаевич Скрябин. Москва: Музыка, 1989. 447 с. ISBN 5-7140-0157-5.
117. Рябошапка Л. Александр Палей. Романтика творчества. Кишинев: Bons Offices, 2020. 152 с. ISBN 978-9975-87-721-3.
118. Рябошапка Л. Зарождение и основные этапы развития молдавской фортепианной музыки XIX века. Автореф. дис. ... канд. иск. Москва, 1991. 25 с.
119. Рябошапка Л. Изучение фортепианных произведений молдавских композиторов в начальных классах на основе хрестоматии для I–IV классов под редакцией Л. Рябошапки и Г. Тесеоглу. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică.

- Chişinău: GRAFEMA LIBRIS, 2015, № 4 (27), с. 55–60. ISSN 2345-1408.
120. Рябошапка Л. Особенности исполнения фортепианных произведений молдавских композиторов. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chişinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), с. 148–154. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
  121. Рябошапка Л. Пианист Сергей Коваленко: штрихи к творческому портрету. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chişinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), с. 129–134. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.
  122. Рябошапка Л., Стырча М. Е. М. Ревзо: жизнь, отданная музыке. Кишинев: Arc, 2016. 128 с. ISBN 978-9975-137-47-8.
  123. Савина И. Камерно-ансамблевые произведения композиторов Республики Молдова в концертном репертуаре ведущих педагогов-пианистов кафедры фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chişinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), с. 120–127. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
  124. Савина И. Произведения композиторов Республики Молдова в педагогическом репертуаре студентов класса фортепиано профессора В. Левинзона. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chişinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), с. 231–236. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
  125. Савина И. Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в концертном репертуаре ведущих педагогов-пианистов кафедры фортепиано Академии музыки, театра и изобразительных искусств. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chişinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 153–158. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
  126. Самбриш Е. Будьте свободны от системы: композитор Снежана Пысларь о творчестве, времени и виртуальности. В: Вестник Саратовской консерватории. Вопросы искусствознания. Саратов: Амирит, 2023, № 1 (19), с. 36–43. ISSN 2618-9461.
  127. Самбриш Е. *Концертная музыка* С. Пысларь – образец творческих поисков молодого композитора. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chişinău: VALINEX, 2019, № 1 (34), с. 94–99. ISSN 2345-1408.
  128. Самбриш Е. Тембровая драматургия и оркестровый стиль *Концертной музыки* С. Пысларь. В: Вестник Магнитогорской консерватории. Магнитогорск: Магнитогорский Дом печати, 2020, № 1 (35), с. 18–24. ISSN 2313-4453.

129. Самбриш Е. Темброво-фактурные особенности *Концертной музыки* для симфонического оркестра С. Пысларь. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: VALINEX, 2020, № 2 (37), с. 40–49. ISSN 2345-1408, ISSN 2345-1831.
130. Сиганова О. Мемориальная жанровая концепция в сочинении А. Люксембурга *Три пьесы для фортепиано памяти Д. Шостаковича*. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 102–109. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
131. Снежана Пысларь. [<https://www.youtube.com/watch?v=JexmNgA0EvE>] (доступ 28.05.2023).
132. Столяр З. Георгий Няга. Кишинев: *Картя молдовеняскэ*, 1973. 140 с.
133. Столяр И. Александр Львович Соковнин 1912–1993. Кишинев: Pontos, 2008. 288 с. ISBN 978-9975-72-063-2.
134. Стоянов П. Вопросы формирования лада и мелодики в молдавской народной песне. Кишинев: Штиинца, 1990. 156 с. ISBN 5-376-00807-х.
135. Стоянов П. Молдавский мелос и проблемы музыкального ритма. Кишинев: Штиинца, 1985. 168 с.
136. Стоянов П. Ритмика молдавской дойны. Кишинев: Штиинца, 1980. 184 с.
137. Тесеоглу Г. Полифонические произведения В. Сырохватава в учебном процессе кафедры общего фортепиано. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS, 2013, № 2 (19), с. 42–46. ISBN 978-9975-52-155-0, ISSN 1857-2251.
138. Тесеоглу Г. Транскрипции для фортепиано и фортепианного дуэта композиторов Республики Молдова в педагогическом репертуаре кафедры *Общее фортепиано* Академии музыки, театра и изобразительных искусств. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), с. 123–128. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.
139. Томашевский М. Шопен. Человек, творчество, резонанс. Москва: Музыка, 2011. 840 с. ISBN 978-5-7140-1208-2.
140. Троян Ю. Концертные сочинения Владимира Ротару для фортепиано. В: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), с. 131–136. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
141. Троян Ю. Трактовка фортепиано в композиторском творчестве Владимира Ротару. Автореф. дис. ... канд. иск. Кишинев, 2011. 27 с.

142. Флоря Э. Молдавский музыкальный эпос. Кишинев: Штиинца, 1989. 120 с. ISBN 5-376-00032-X.
143. Флоря Э. Музыка народных танцев Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1983. 136 с.
144. Флоря Э. Танцевальный фольклор: функциональные и структурные особенности. В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 36–55.
145. Флоря Э. Фольклор в контексте современной музыкальной культуры. В: *Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea*. Chișinău: GOBLIN, 1997, с. 119–123. ISBN 9975-9533-0-1.
146. Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986. 88 с.
147. Хатинова И. Михаил Васильевич Сечкин. Преданность музыке. Кишинев: Pontos, 2020. 176 с. ISBN 978-9975-72-492-0.
148. Хатинова И. Уроки Л. Э. Оксинайт: Материалы. Воспоминания: к 100-летию со дня рождения. Chișinău: Pontos, 2021. 264 с. ISBN 978-9975-72-612-2.
149. Хатинова И. Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов. Кишинэу: Grafema Libris, 2010. 196 с. ISMN 979-0-3480-0106-7, ISBN 978-9975-52-095-9.
150. Холопова В. Теория музыки: мелодика, ритмика, фактура, тематизм. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Планета музыки, Лань, 2010. 368 с. ISBN 978-5-8114-0406-3.
151. Холопова В. Формы музыкальных произведений. Учебное пособие. Санкт-Петербург: Лань, 2001. 496 с. ISBN 5-8114-0392-5.
152. Циркунова С., **Кабак** Д. Инструментальный диалог в сочинении С. Пысларь *Incantation* для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: Grafema Libris, 2017, № 2 (31), с. 34–40. ISSN 2345-1408.
153. Циркунова С., Козлова Н. *Трио A-dur* для фортепиано, скрипки и виолончели Константина Романова: особенности композиции, драматургии и музыкального языка. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: VALINEX SRL, 2014, № 1 (21), с. 67–73. ISSN 2345-1408.
154. Циркунова С., Коржинская Ю. *Десять музыкальных фантазий для фортепиано* Владимира Ротару – современный образец отечественного детского альбома. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: VALINEX SRL, 2016, № 1 (28), с. 61–66. ISSN 2345-1408.

155. Чехов М. О технике актера. Москва: АСТ, 2018. 288 с. ISBN: 978-5-17-105987-3.
156. Чобану-Сухомлин И. Архетипальность как компонент эстетической ориентации в творчестве Г. Чобану (на примере сочинений *Pentaculus* и *Pentaculus minus*). В: Tradiții și inovații în muzica secolului al XX-lea. Chișinău: GOBLIN, 1997, с. 138–145. ISBN 9975-9533-0-1.
157. Чобану-Сухомлин И. Сочинения для солирующих инструментов в перспективе 21 века: новые опусы Г. Чобану. В: Valorificarea și conservarea prin digitizare a colecțiilor de muzică academică și tradițională din Republica Moldova. Chișinău: Valinex, 2023, с. 42–53. ISMN 979-0-3481-0094-4, ISBN 978-9975-68-486-6.
158. Шахназарова Н. Феномен национального в зеркале композиторского творчества (Россия – Армения). Москва: КомКнига, 2007. 224 с. ISBN 978-5-484-00968-8.

### На румынском языке

159. 500 melodii de jocuri din Moldova. Alc. P. Stoianov. Chișinău: Cartea Moldovenească, 1972. 392 p.
160. Andronovici-Rusu A. Genul de bagatelă și realizarea lui în creația compozitorului Nicolae Ciolac. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2015, № 3 (26), p. 60–64. ISSN 2345-1408.
161. Andronovici-Rusu A., Rojnoveanu A. Bagatela ca gen miniatural instrumental în viziunea compozitorului Pavel Rivilis. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2017, № 2 (31), p. 55–59. ISSN 2345-1408.
162. Andronovici-Rusu A. Trei preludii de O. Negruța: particularități analitice și metodico-didactice în cadrul disciplinei pian auxiliar. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS, 2014, № 3 (23), p. 55–59. ISSN 2345-1408.
163. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p. ISBN: 978-9975-52-046-1.
164. Axionov V. Repere folclorice în creația simfonică din Republica Moldova. În Arta'96. Chișinău: Tipografia Academiei de Științe, 1996, p. 48–52.
165. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p. ISBN 978-9975-60-012-5.
166. Axionova L. Cântecul popular moldovenesc. Chișinău: Editura de stat a Moldovei, 1958. 164 p.
167. Badrajan S., Langa M. Tratarea compozițională a Studiului sonor Nr. 5 *Semne reflectate*

- pe cer* de Ghenadie Ciobanu. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Tipografia VALINEX, 2019, № 1 (34), p. 8–12. ISSN 2345-1408.
168. Badrajan S. Muzica în ceremonialul nupțial din Basarabia. Cântecul miresei. Chișinău: Epigraf, 2002. 236 p. ISBN 9975-903-53-3.
169. Barbas V. Dialogul intercultural în cadrul Festivalului Internațional “Zilele Muzicii Noi” din Republica Moldova. Autoref. tz. de doct. în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2017. 32 p.
170. Barbas V. Dialogul intercultural în muzica nouă din Republica Moldova: Iradierii ale Festivalului Internațional „Zilele Muzicii Noi” (1991–2016). Chișinău: Arc, 2018. 388 p. ISMN 979-0-3480-0358-0. ISBN 978-9975-0-0231-8, ISBN 978-9975-0-0233-2.
171. Barbas V. Valorificarea tendințelor (post)avangardiste în respirația florilor de Iulian Gogu. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2017, № 2 (31), p. 68–76. ISSN 2345-1408.
172. Bârliba R. *Impromptu-ul* pentru pian de Vladimir Rotaru: analiză interpretativă. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema libris, 2006, p. 69–73. ISBN 978-9975-52-019-5, ISSN 1857-1581.
173. Bârliba R. Zlata Tcaci *Leagăn de mohor* – piese pentru pian (analiză muzicologică). În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema libris, 2012, Nr. 2 (15), p. 16–19. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISSN 1857-2251.
174. Berezovicova T. Compozitoarea Snejana Pîslari: profil de creație. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Grafema libris, 2015, Nr. 1 (24), p. 111–118. ISSN 2345-1408.
175. Berezovicova T. Partita pentru pian de Valerii Sârohvatov (ecouri ale suitei praclasice în muzica secolului al XX-lea). În: Pagini de muzicologie. Chișinău: Șearec-Com, 2002, p. 34–37.
176. Blajinu D. Antologie de folclor muzical – 1107 melodii și cântece din Moldova istorică. Constanța: Ex Ponto, 2002. 929 p. ISBN 973-644-099-0.
177. **Cabacov D.** Compozitoarea Snejana Pîslari: treptele formării unei personalități creative. În: Revista de Știință, Inovare, Cultură și Artă *Akademios*, 2022, № 4 (67), p. 129–135. ISSN 1857-0461, E-SSN 2587-3687.
178. Cârstea S., Melnic V. *Capriccio pentru trompetă și pian* de Boris Dubosarschi – o mostră de neofolclorism în creația componistică autohtonă. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), p. 71–76. ISSN 2345-1408.

179. Chiciuc N. *Cvartetul nr. 1 pentru instrumente cu coarde* de Gheorghe Neaga între vechi și nou. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), p. 52–60. ISSN 2345-1408.
180. Chiciuc N. Elemente de compoziție și dramaturgie în *Suita pentru cvartet de coarde* de Gheorghe Neaga. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2018, № 1 (32), p. 41–46. ISSN 2345-1408.
181. Chiciuc N. Ipostaze ale tratării polifonice în muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: VALINEX SRL, 2016, № 1 (28), p. 42–45. ISSN 2345-1408.
182. Chiciuc N. Muzica instrumentală de cameră a lui Gheorghe Neaga între tradiție și inovație. Autoref. tz. de doct. în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2019. 35 p.
183. Chiciuc N. Principii compoziționale în *Trio-urile* lui Gheorghe Neaga. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: VALINEX, 2019, № 1 (34), p. 36–40. ISSN 2345-1408.
184. Chiciuc N. Problema formei în *Cvartetul Nr. 3 pentru instrumente cu coarde* de Gheorghe Neaga. În: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2017, № 2 (31), p. 230–234. ISSN 2345-1408.
185. Ciobanu G. *Piese pentru pian*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2004, 48 p. ISBN 9975-60-149-9.
186. Ciobanu-Suhomlin I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 332 p. ISBN 978-9975-60-047-7.
187. Cocearova G. Folclorism ca problema în muzicologia din Moldova. In: *Viața muzicală a Basarabiei în secolul XX (materialele conferinței)*. Chișinău: Deruga, 1996, p. 44–47.
188. Cozlova N. *Suita concertantă* pentru violoncel și pian de Gheorghe Neaga: particularitățile compoziției și dramaturgiei. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 43–50. ISBN 978-9975-52-019-5, ISSN 1857-1581.
189. *Folclorul muzical din Moldova și creația componistică*. Red. L. Raileanu. Chișinău: Știința, 1993. 90 p. ISBN 5-376-01668-4.
190. Gajim H., Paraschiv C. Tendințe neoclasiche și polistilistice în lucrarea *Bach for all times* de Gheorghe Neaga. În: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), p. 121–126. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
191. Gîrbu E. *Ciclul pentru pian Iluzii* de Vladimir Ciolac: aspectul compozițional. În: *Studiul*

- artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2021, № 2 (39), p. 59–67. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.
192. Gupalova E. Culegeri de muzică pentru pian din Republica Moldova: crestomația muzicală „Pe aripi de cântec” în redacția Irinei Stolear. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS, 2013, № 2 (19), p. 49–52. ISBN 978-9975-52-155-0, ISSN 1857-2251.
193. Gupalova E. Culegeri de muzică pentru pian din Republica Moldova: crestomația muzicală „Răsai, soare!” în redacția Irinei Stolear. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS, 2013, № 2 (19), p. 38–42. ISBN 978-9975-52-155-0, ISSN 1857-2251.
194. Gupalova E. Formarea repertoriului pianistic național în Republica Moldova în a doua jumătate a secolului XX (anii '40-'60). În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), p. 109–115. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
195. Gupalova E. Formarea repertoriului pianistic național în Republica Moldova în a doua jumătate a sec. XX – începutul sec. XXI (anii 1970–2013). În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), p. 107–113. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.
196. Gupalova E. Lucrările pentru pian ale compozitorilor moldoveni în practica concertistică muzicală. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema libris, 2006, p. 73–78. ISBN 978-9975-52-019-5, ISSN 1857-1581.
197. Gupalova E. Lucrările pentru pian în contextul creației componistice de Oleg Negruța. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2015, № 2 (25), p. 108–114. ISSN 2345-1408.
198. Gupalova E. Unele aspecte ale aplicării repertoriului pianistic național în practica pedagogică și concertistică: activitatea Cabinetului instructiv-metodic pe lângă Ministerul Culturii al R. Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema libris, 2006, p. 199–204. ISBN 978-9975-52-019-5, ISSN 1857-1581.
199. Gusarova A. *Capriciu* pentru flaut și pian de Vladimir Bitkin, ca primul exemplu al avangardismului muzical în muzica profesionistă din Republica Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, № 1 (14), p. 57–65. ISBN 978-9975-9886-3-6, ISSN 1857-2251.
200. Hatipova I. Ciclul pentru pian *Creionări* de Vlad Burlea: comentarii interpretative. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: GRAFEMA LIBRIS,

- 2015, № 1 (24), p. 118–123. ISSN 2345-1408.
201. Hatipova I. *Cinci preludii-tablouri pentru pian* de V. Secikin: comentarii interpretative. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), p. 129–133. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-4-3, ISSN 1857-2251.
  202. Hatipova I. Culegeri de piese pentru pian ale compozitorilor autohtoni redactate de I. Stolear. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), p. 226–231. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
  203. Hatipova I. Genul de preludiu în muzica pentru pian a compozitorilor din Republica Moldova. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), p. 136–142. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
  204. Hatipova I. Lucrările pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova în repertoriul didactic al Academiei de muzică, teatru și arte plastice. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), p. 119–122. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.
  205. Hatipova I. Piese pentru pian de Gheorghe Neaga: particularități de interpretare. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema libris, 2006, p. 62–69. ISBN 978-9975-52-019-5, ISSN 1857-1581.
  206. Hatipova I. Problemele periodizării istorice a muzicii pentru pian din Republica Moldova. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2015, № 2 (25), p. 98–101. ISSN 2345-1408.
  207. *M-am pornit la Chișinău*. În: Țurcanu L. Solfegiu. Partea I. Manual pentru școlile de muzică medii (pentru elevii din anii 2 și 3). Chișinău: Lumina, 1987, p. 42.
  208. Melnic V., Chiciuc N. Tradiții și inovații în *Sonata pentru pian* de Gheorghe Neaga. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), p. 96–106. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9886-6-7, ISSN 1857-2251.
  209. Melnic V., Paraschiv C. Trio pentru vioară, contrabas și pian de Ghenadie Ciobanu: proiecție muzicală a unor imagini biblice. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), p. 99–105. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
  210. Melnic V., Pânzaru N. Procedee și tehnici polifonice în *Sonata pentru flaut și pian* de Serafim Buzilă. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: Tipografia VALINEX, 2020, № 2 (37), p. 85–92. ISSN 2345-1408, ISSN 2345-1831.
  211. Melnic V., Serbinov M. Viziuni analitico-interpretative asupra sonatei pentru flaut și pian

- de Vladimir Ciolac. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2021, № 1 (38), p. 42–51. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.
212. Mironenco E. Armonia sferelor. Creația compozitorului Ghenadie Ciobanu. Chișinău: Cartea Moldovei, 2000. 156 p. ISBN 9975-78-069-5.
213. Munteanu D. Particularități arhitectonice și interpretative în miniaturile pentru corn și pian semnate de O. Negruța. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2021, № 1 (38), p. 129–135. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.
214. Mușat S. *Capriciul Nr. 24 de Niccolò Paganini* în viziunea componistică a lui Oleg Negruța. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2017, № 2 (31), p. 76–79. ISSN 2345-1408.
215. Mușat S., Chiciuc N. Creațiile pentru clarinet și acompaniament în repertoriul componistic al lui Oleg Negruța. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX SRL, 2015, № 2 (25), p. 84–88. ISSN 2345-1408.
216. Paraschiv C., Barbanoi H. *Bach for all times* de Gheorghe Neaga – particularități componistice și de gen. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), p. 143–148. ISBN 978-9975-9925-4-1, ISBN 978-9975-9925-5-8, ISSN 1857-2251.
217. Pereteatco A. Muzica instrumentală în Basarabia interbelică. Autoref. tz. de doct. în studiul artelor. Chișinău, 1997. 20 p.
218. Reaboșapca L. Dezvoltarea artei pianistice. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2006, p. 58–61. ISBN 978-9975-52-019-5, ISSN 1857-1581.
219. Reaboșapca L. Tendințe ale dezvoltării artei pianistice în Moldova (anii '80 ai secolului XX). În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2010, № 1–2 (10–11), p. 19–23. ISBN 978-9975-9501-3-8, ISSN 1857-2251.
220. Roman R. Ciclurile de miniaturi pentru pian în creația lui Solomon Lobel. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), p. 96–100. ISSN 2345-1408.
221. Roman R. Miniatura pentru pian în creația compozitorilor din Republica Moldova (perioada postbelică). Autoref. tz. de doct. în studiul artelor. Chișinău, 2009. 27 c.
222. Roșca S. Sinteză asupra piesei *Folk* pentru nai, flaut, clarinet, percuție și pian de Sergiu Roșca. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), p. 66–71. ISSN 2345-1408.

223. Rotaru P. Muzica pentru instrumente de suflat în creația compozitorilor din Republica Moldova. Autoref. tz. de doct. în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2005. 30 p.
224. Serbinov M. Sonata pentru flaut și pian de Anfisa Fiodorova: particularități stilistice și structurale. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2021, № 4 (41), p. 101–109. ISSN 2345-1408, E-ISSN 2345-1831.
225. Stârcea M. *M-am pornit la Chișinău*. În: Florilegiu folcloric. Chișinău: Hyperion, 1992, p. 17–18.
226. Taran V., Andrieș V. Reinterpretarea formelor tradiționale în *Sonata pentru fagot și pian* de Vitalie Verhola. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău, 2021, № 2 (39), p. 43–53. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.
227. Taran V. Elemente morfologice și stilistice în ciclul *Patru piese pentru fagot și pian* de Oleg Negruța. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: VALINEX, 2020, № 2 (37), p. 64–71. ISSN 2345-1408, ISSN 2345-1831.
228. Taran V. Sonata-dialog pentru fagot și pian de V. Rotaru. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2016, № 2 (29), p. 57–60. ISSN 2345-1408.
229. Taran V. Sonatina pentru fagot și pian de Vladimir Ciolac. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2018, № 1 (32), p. 61–69. ISSN 2345-1408.
230. Tihoneac V. Arta clarinetului în actul interpretativ al lui Eugen Verbețchi. Autoref. tz. de doct. în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2015. 30 p.
231. Tihoneac V. Eugen Verbețchi și creația componistică din Republica Moldova În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Valinex SRL, 2011, № 1–2 (12–13), p. 116–121. ISBN 978-9975-9925-3-4, ISSN 1857-2251.
232. Vlaicu O. Creațiile pentru vioară și pian ale compozitorilor din Republica Moldova (a doua jumătate a sec. XX). Autoref. tz. de doct. în studiul artelor și culturologie. Chișinău, 2008. 28 p.

#### **На английском языке**

233. Barrientos D. Music for clarinet written by leading Moldovan composers between 1991 and 2011: selected works by Oleg Negruța, Ghenadie Ciobanu, Igor Iachimciuc and Lydmila Kise. In: Arta, 2013. Arte audiovizuale. Chișinău, 2013. p. 5–9. ISBN: 978-973-1973-53-1, ISSN: 1857-1050.
234. Hatipova I. Traditional and innovative approaches to the piano sonata in the creation of

composers from the Republic of Moldova on the borderline of the 20<sup>th</sup>-21<sup>st</sup> centuries. În: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Chișinău: NOTOGRAF PRIM, 2021, № 1 (38), p. 28–32. ISSN 2345-1408, e-ISSN 2345-1831.

## ПРИЛОЖЕНИЯ

### ПРИЛОЖЕНИЕ 1. Нотные примеры

Пример 2.2.1. *Variațiuni pe tema coralului «Nicht so traurig, nicht so sehr» de J. S. Bach*

Adagio ♩ = 80

Musical score for Example 2.2.1, showing two systems of piano accompaniment in 4/4 time, B-flat major, Adagio tempo (♩ = 80).

Пример 2.2.2. *Trei portrete muzicale. Chopin*

Moderato

Musical score for Example 2.2.2, showing two systems of piano accompaniment in 6/8 time, D major, Moderato tempo. The score includes markings for *p*, *8vb*, *Ped.*, and *sempre*.

Пример 2.2.3. *Trei portrete muzicale. Scriabin*

**Andante sognando**

*p* *m.d.*

\* Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo.

Пример 2.2.4. *Trei portrete muzicale. Rachmaninov*

**Agitato**

*mp*

*8vb* \* Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo. \* Leo.

Пример 2.2.5. *Les Cantilènes*

Andante

*mf*

Пример 2.2.6. *Cantilena I*

*pp*

Пример 2.2.7. *Cantilena II*

Con moto

*p* *semplice* *sempre legato*

Пример 2.2.8. *Cantilena III*

Capriccioso

*p* *sempre legato*

Пример 2.2.9. *Cantilena III*

Пример 2.2.10. *Sostenuto*

Пример 2.3.11. *Trei cântece populare moldovenești. Jalea miresei*

*Andante pastorale*

Пример 2.3.12. *Trei cântece populare moldovenești. Jalea miresei*

Musical score for Example 2.3.12, 'Jalea miresei'. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The right hand has a melodic line with some rests, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes. Performance markings include *marcato* in the left hand and *simile* and *secco* in the right hand.

Пример 2.3.13. *Trei cântece populare moldovenești. Bătuta*

Musical score for Example 2.3.13, 'Bătuta'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady accompaniment of eighth notes. The performance marking *p ma molto distinto* is present.

Пример 2.3.14. *Trei cântece populare moldovenești. Bătuta*

Musical score for Example 2.3.14, 'Bătuta'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The right hand has a melodic line with accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. The performance marking *mf* is present.

Пример 2.3.15. *Trei cântece populare moldovenești. Bătuta*

Musical score for Example 2.3.15, 'Bătuta'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. Performance markings include *f* and *p*.

Пример 2.3.16. *Trei cântece populare moldovenești. Bătuta*

Musical score for Example 2.3.16, 'Bătuta'. The score is in 4/4 time with a key signature of one sharp (F-sharp). The right hand has a melodic line with slurs and accents, and the left hand has a rhythmic accompaniment of eighth notes with accents. Performance markings include *ff* and *p*.

Пример 2.3.17. *Trei cântece populare moldovenești. Sub umbra unui stejar*

Marciale

*mf*

*mf*

*sempre*

Пример 2.3.18. *Trei cântece populare moldovenești. Sub umbra unui stejar*

*p*

8va

Пример 2.3.19. *Trei cântece populare moldovenești. Sub umbra unui stejar*

*non f*

Пример 2.3.20. *Găgăuzeasca*

Musical score for Example 2.3.20, *Găgăuzeasca*. The piece is in 9/8 time, B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand provides a steady eighth-note accompaniment. Dynamics include forte (*f*) and mezzo-forte (*m.d.*).

Пример 2.3.21. *Găgăuzeasca*

Musical score for Example 2.3.21, *Găgăuzeasca*. The piece is in 9/8 time, B-flat major. The right hand features a melodic line with trills (*tr*) and accents, while the left hand plays a chordal accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (*m.f.*).

Пример 2.3.22. *Găgăuzeasca*

Musical score for Example 2.3.22, *Găgăuzeasca*. The piece is in 9/8 time, B-flat major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a chordal accompaniment. Dynamics include piano (*p*) and forte (*f*).

Пример 2.3.23. *M-am pornit la Chişinău*

Allegro vivace ♩ = 120

Musical score for Example 2.3.23, *M-am pornit la Chişinău*. The piece is in 4/4 time, D major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a chordal accompaniment. Dynamics include mezzo-piano (*mp*).

Пример 2.3.24. *Bătuta de la Iaşi*

Piu mosso

Musical score for Example 2.3.24, *Bătuta de la Iaşi*. The piece is in 4/4 time, D major. The right hand features a melodic line with slurs and accents, while the left hand plays a chordal accompaniment. Dynamics include piano (*p*).

Пример 2.3.25. *Pravo horo*

*Con moto* ♩ = 150

Piano I

*non f grazioso*

Pno. I

Пример 2.3.26. *Pravo horo*

Piano I

Piano II

Пример 2.3.27. *Pravo horo*

Piano I

*molto cantabile* *f*

Piano II

*molto cantabile* *f*

Пример 2.3.28. *Pravo horo*

Piano I

*non f*

Piano II

*non f*

Пример 2.3.29. Народная мелодия *Urta dracului* (Țurcanu L. *Solfegiu*)

Moderato

*mf*

Пример 3.2.1. *Marsyas flute*

Пример 3.2.2. *Marsyas flute*

Пример 3.2.3. *Sainte*

Пример 3.2.4. *Sainte*

Пример 3.2.5. *Sainte*

Пример 3.2.6. *Cine merge tot pe drum*

Tranquillo ♩ = 65

Flute

Vibraphone *mp*

Violin *mp*

Cello *mp*

Пример 3.2.7. Народная мелодия *Cântec vesel* (Țurcanu L. *Solfegiu*)

Allegretto

*f*

Пример 3.2.8. *Cine merge tot pe drum*

3 ♩ = 100

Fl. *Misterioso* *non f*

Vib. *non f*

Vln. *ord*

Vlc. *Sul pont.* *sf*

Fl.

Vib.

Vln.

Vlc.

*ord* *gliss* *pizz.* (echo)

Пример 3.2.9. *Cine merge tot pe drum*

5 **Moderato** (♩ = c. 100)

Fl.

Vib.

Vln.

Vlc.

*piu f* *distinto* *f* *f* *piu f* *distinto*

Пример 3.2.10. *Cine merge tot pe drum*

6

Fl.

Vib.

Vln. pizz. arco

Vcl.

Fl.

Vib.

Vln. pizz. arco pizz. arco pizz. arco

Vcl. p

Пример 3.2.11. *Patru piese. Sârba haiducilor*

1

Fl.

Piano

Fl.

Pno.

Пример 3.2.12. *Patru piese. Șaer evreiesc*

1

Fl.

Pno.

Fl.

Pno.

Пример 3.2.13. *Patru piese. Floricica de pe șes*

Flute

Piano

*mp*

Fl.

Pno.

Пример 3.2.14. *Patru piese. Floricica de pe șes*

1

Fl. *Piu mosso*

Pno.

Fl.

Pno.

Пример 3.2.15. *Patru piese. Floricica de pe șes*

Fl. *mf*

Pno.

Fl.

Pno.

Пример 3.2.16. *Patru piese. La Nistru, la mărgioară*

The musical score for Example 3.2.16 is arranged in three systems. Each system consists of a Flute (Fl.) part and a Piano (Pno.) part. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs). The first system begins with a first ending bracket labeled '1' over the first measure of the flute. The second system features a triplet of eighth notes in the piano's right hand. The third system also features a triplet of eighth notes in the piano's right hand. The music is in a key with one sharp (F#) and a 3/4 time signature.

Пример 3.2.17. *Lângă malul Dunării*

The musical score for Example 3.2.17 is arranged in two systems. The first system consists of a Flute (Flute) part and a Piano (Piano) part. The Flute part is written in a single staff with a treble clef and a 3/4 time signature. The Piano part is written in two staves (treble and bass clefs). The key signature has two flats (Bb and Eb). The piano part features a prominent bass line with long, sweeping slurs across several measures. The flute part is mostly silent, with rests in the first four measures.

Пример 3.2.18. *Lângă malul Dunării*

Fl.

Pno.

1

Пример 3.2.19. *Lângă malul Dunării*

Fl.

Pno.

4

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*tr*

*piu mosso*

*f*

Пример 3.3.20. *Elegie*

Andante

*mf*

Пример 3.3.21. *Elegie*

Cl. in B

*p*

*p*

This musical score is for a Clarinet in B and Piano. The piece is in 4/4 time and B-flat major. The Clarinet part begins with a rest, followed by a melodic line starting on G4, moving up stepwise to C5, then down to G4, and ending with a quarter rest. The Piano accompaniment starts with a piano (*p*) dynamic. The right hand plays chords and moving lines, while the left hand plays a steady eighth-note accompaniment.

Пример 3.3.22. *Elegie*

*f*

*p*

*f*

*mf*

This musical score is for a Piano. The piece is in 4/4 time and B-flat major. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic, playing a melodic line that begins with a half note G4, followed by eighth notes. The left hand starts with a forte (*f*) dynamic, playing a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings of *f*, *p*, and *mf*.

Пример 3.3.23. *Elegie*

*p pastorale*

*f*

*p pastorale*

This musical score is for a Piano. The piece is in 4/4 time and B-flat major. The right hand starts with a piano (*p*) dynamic and a *pastorale* marking, playing a melodic line with a half note G4 and eighth notes. The left hand starts with a forte (*f*) dynamic, playing a steady eighth-note accompaniment. The score includes dynamic markings of *f* and *p pastorale*.

8va -  
pp

Пример 3.3.24. *Incantation*

Moderato misterioso

Tenor Sax. *p*

Piano *mp* *a piacere*

8va - - - - -

And. \*

Пример 3.3.25. *Incantation*

1

*non f, ma poco piu mosso e crescendo*

5 3 3 *f*

Пример 3.3.26. *Incantation*

2

*subito p*

3

Пример 3.3.27. *Incantation*

5 **Tempo giusto**

*f risoluto*

*f risoluto*

*8va-*

*8va-*

*Ped.* \* *Ped.* \* *Ped.* \*

Пример 3.3.28. *Incantation*

9

*p*

*poco a poco crescendo*

*8va-*

*8va-*

Пример 3.3.29. *Vânătoarească*

**Ampiamente quasi rubato** ♩ = 60

*non f ma pieno voce*

*p*

*8va-*

*8va-*

*Ped.* \*

Пример 3.3.30. *Vânătoarească*

*f*  
*8va*  
*f*  
*mp*  
*Led.*

Пример 3.3.31. *Vânătoarească*

*f*  
*elevato*  
*f*  
*m. s. simile*  
*8vb-1*

Пример 3.3.32. *Începutul serbărilor*

Pastorale  
*ad libitum*  
*mf*  
*mf*

Пример 3.3.33. *Începutul serbărilor*

**2** **Giocoso**

S. Sx.  
A. Sx.  
T. Sx.  
Bar. Sx.

Пример 3.3.34. *Începutul serbărilor*

**8** **Scherzando**

S. Sx.  
A. Sx.  
T. Sx.  
Bar. Sx.

Пример 3.3.35. *Lăzărelul*

**Moderato misterioso**

S. Sx.  
A. Sx.  
T. Sx.  
Bar. Sx.

Пример 3.3.36. *Lăzărelul*

2 *non f ma molto espr.*

Пример 3.3.37. *Lăzărelul*

3

Пример 3.3.38. *Ajunul Crăciunului*

1 **Allegro** (♩ = 120)

Пример 3.3.39. *Pe-un picior de plai*

Пример 3.3.40. Călușarii

1

Soprano (S): *mf*

Alto (A): *f*, *mf*, *f*, *mf*

Tenor (T): *f*, *mf*, *f*, *mf*

Bass (B): *f*, *mf*, *f*, *mf*

Пример 3.3.41. Călușarii

3

Soprano (S): *f*

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) parts, measures 1-4. Dynamics include *f*. A triplet of eighth notes is marked in the final measure of the Bass part.

Пример 3.3.42. *Călușarii*

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) parts, measures 5-8. A box containing the number '4' is placed above the Soprano staff at the beginning of measure 5. Trills (*tr*) are marked above the final notes of the Soprano, Alto, and Bass parts in measure 8.

Soprano (S), Alto (A), Tenor (T), Bass (B) parts, measures 9-12. A triplet of eighth notes is marked in the final measure of the Soprano and Bass parts in measure 12.

Пример 3.3.43. Călușarii

5

Soprano (S): Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line. Dynamic marking: *mf*.

Alto (A): Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line. Dynamic marking: *mf*.

Tenor (T): Treble clef, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line.

Bass (B): Bass clef, 4/4 time signature. Starts with a rest, then plays a melodic line. Dynamic marking: *mf*.

Пример 3.3.44. Aeolian harp

Soprano Sax. (Soprano Sax.): Treble clef. Measures 2, 3, and 4 are indicated above the staff. The staff contains a melodic line.

Vibraphone (Vibraphone): Bass clef. The staff contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. Dynamic marking: *Leg.*

Пример 3.3.45. Aeolian harp

S. Sax. (Soprano Sax.): Treble clef. Measures 5 and 6 are indicated above the staff. The staff contains a melodic line.

Vib. (Vibraphone): Bass clef. The staff contains a complex rhythmic accompaniment with many beamed notes. Dynamic marking: *Leg.*

S. Sx. <sup>7</sup>

Vib.

Пример 3.3.46. Aeolian harp

3 25 26

S. Sx.

Vib. *leg.*

27 28

S. Sx.

Vib. *mf*

29 30

S. Sx.

Vib. *leg.*

**ПРИЛОЖЕНИЕ 2. Структурные и интонационно-тематические особенности произведений С. Пысларь**

Таблица 2.1. Форма *Variațiuni pe tema coralului de J. S. Bach*

Раздел	тема	I вар.	II вар.	III вар.	IV вар.	V вар.	VI вар.	VII вар.	VIII вар.	IX вар.
Темп	<i>Adagio</i> (♩ = 80)	<i>Moderato</i>	<i>Moderato</i> ( <i>poco più mosso</i> )	<i>Moderato</i> (♩ = 108)	<i>Tempo comodo</i> (♩ = 60)	<i>Allegretto capriccioso</i>	<i>Allegretto</i>	<i>Andante con moto</i>	<i>Moderato</i>	<i>Allegro moderato</i>
Метр	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	4/4	6/8	4/4	15/16
Динамика	[ <i>mf</i> ]	<i>mf</i>	<i>mf</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>	[ <i>mf</i> ]

Таблица 2.2. Форма *Trei portrete muzicale*

Пьеса	<i>Chopin</i>	<i>Skriabin</i>	<i>Rachmaninov</i>
Темп / Характер исполнения	<i>Moderato</i>	<i>Andante sognando</i>	<i>Agitato</i>
Метр	6/8	6/8	5/8
Тональность	<i>D-dur</i>	атональность, ЦЭ – <i>h</i>	<i>c-moll</i>
Число тактов	30	30	39
Динамика	<i>p</i>	<i>p</i>	<i>mp</i>
Форма	Смешанная: период из 3-х предложений, на втором плане – простая трехчастная	Смешанная: период из 3-х предложений, на втором плане – простая трехчастная	Сквозная одночастная

Таблица 2.3. Форма *Les Cantilènes* для фортепиано

Раздел	Тема	<i>Cantilena I</i> (вариация I)	<i>Cantilena II</i> (вариация II)	<i>Cantilena III</i> (вариация III)	( <i>Cantilena I</i> )	(Тема)
Темп / Характер исполнения	<i>Andante</i>	<i>Lento sognando</i>	<i>Con moto</i>	<i>Capriccioso</i>	<i>Lento sognando</i>	<i>Andante</i>
Метр	3/4	Переменный	12/16	4/4	Переменный	3/4
Тональность	<i>a-moll</i>	атональность, ЦЭ – <i>es</i>	<i>fis-moll</i>	<i>cis-moll</i>	атональность, ЦЭ – <i>es</i>	<i>a-moll</i>
Число тактов	20	25	43	92	6	20
Динамика	<i>mf</i>	<i>pp</i>	<i>p</i>	<i>p</i>	–	<i>mf</i>
Форма	Простая 2-частная репризная	Простая 3-частная с кодой	Простая 3-частная	Простая 2-частная	Сокращенный период	Простая 2-частная репризная

Таблица 2.4. Опорные мелодические точки фактурных линий в I части *Cantilena II*

I предложение

First system of musical notation for the first phrase. It consists of three staves. The top staff is in treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#). The middle staff is in treble clef with the same key signature. The bottom staff is in bass clef with the same key signature. The music features a series of eighth and sixteenth notes across all staves, with some notes marked with an 'x' in the middle staff.

II предложение

Second system of musical notation for the first phrase. It consists of three staves in the same key signature and clefs as the first system. The top staff contains a series of chords and dyads, while the middle and bottom staves continue with the melodic lines from the first system.

Таблица 2.5. Опорные мелодические точки фактурных линий в репризе *Cantilena II*

I предложение

Second system of musical notation for the first phrase. It consists of three staves in the same key signature and clefs. The top staff features a series of chords, while the middle and bottom staves continue with the melodic lines.

II предложение

Second system of musical notation for the second phrase. It consists of three staves in the same key signature and clefs. The top staff contains a series of chords, while the middle and bottom staves continue with the melodic lines.

Таблица 2.6. Форма *Cantilena III*

Разделы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>b</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>2</sub>	<i>b</i> <sub>2</sub>	<i>a</i> <sub>3</sub>	<i>b</i> <sub>3</sub>	<i>a</i> <sub>4</sub>
Число тактов	9	1	6	5	4	3	12	1	3

Таблица 2.7. Форма *Sostenuto*

Форма	вст.	I часть ( <i>a</i> )								интерлюдия	II часть ( <i>b</i> )			кода
Число тактов	4	2	2	2	2	2	2	2	3	3	2	2	2	6
Текст		<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>h</i>		<i>i</i>	<i>k</i>	<i>k</i> <sub>1</sub>	
Музыка	вст.	<i>a</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>r</sub>	<i>b</i> <sub>a</sub>	<i>a</i>	<i>a</i> <sub>2</sub>	<i>c</i> <sub>a</sub>	<i>d</i> <sub>a</sub>	интерлюдия	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>f</i> <sub>1</sub>	кода

Таблица 2.8. Строеение народной песни *Jalea miresei*

Текст	Словесный текст строки	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b</i>	<i>d</i>
	Количество слогов в строке	8	8	8	8	7
Музыка	Интонационная структура фразы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>d</i> <sub>1</sub>
	Количество метрических долей во фразе	6	8	4	4	8

Таблица 2.9. Опорные точки мелодии песни *Jalea miresei*

*a*                      *b*                      *c*                      *d*                      *d*<sub>1</sub>

The image shows a single staff of music in treble clef. It contains five distinct melodic phrases, each starting with a different pitch contour. Above the staff, the letters 'a', 'b', 'c', 'd', and 'd1' are placed above their respective phrases to indicate their structural positions.

Таблица 2.10. Форма *Jalea miresei*

Раздел	<i>a</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>2</sub>	<i>b</i> <sub>a</sub>	<i>a</i> <sub>3</sub>	<i>c</i> <sub>a</sub>	<i>b</i> <sub>1</sub>	<i>c</i> <sub>1</sub>	<i>d</i> <sub>a</sub>
Число тактов	14	14	8	13	14	8	4	15	11
Тональность	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>as</i>	<i>G</i>	<i>g</i>	~> <i>G/g</i>			~> <i>E</i>
Форма	Тема	1 вар.	2 вар.	3 вар.	4 вар.	5 вар. = разраб.			Coda

*Крешендирующе-диминуирующий принцип (термин В. Холоповой)*

Таблица 2.11. Форма фольклорного образца *Vătuta*

Раздел	<i>a</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>b</i>	<i>a</i> <sub>2</sub>	<i>a</i> <sup>l</sup>	<i>b</i> <sub>1</sub>
Число тактов	8	8	18	12	15	12
Тональность	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e</i>	<i>e-G</i>

Таблица 2.12. Форма *Bătuta*

Раздел	вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>b</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>2</sub>	<i>c</i>	<i>a</i> <sub>3</sub>	<i>b</i> <sub>2</sub>	<i>c</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>4</sub>	<i>b</i> <sub>3</sub>	доп.
Число тактов	2	4	4	4	4	2	11	4	4	10	4	9	2
Форма		A					B	A <sub>1</sub>	B <sub>1</sub>	A <sub>2</sub>			

Таблица 2.13. Форма *Sub umbra unui stejar*

Раздел	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>	<i>c</i>	<i>b</i> <sub>1</sub>	<i>a</i>	<i>c</i> <sub>1</sub>	<i>b</i> <sub>2</sub>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>c</i> <sub>2</sub>	<i>b</i> <sub>3</sub>	<i>b</i> <sub>4</sub>	<i>a</i> <sub>2</sub>
Число тактов	6	5	5	12	5	4	12	5	5	12	10	6	3
Форма	Вступление (I)			Экспозиция тематического блока (II)			I вариация (III)		II вариация (IV)				
	Варьирование тематического блока												

Таблица 2.14. Форма *Găgăuzeasca*

Разделы	вст.	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sup>l</sup>	<i>b</i> <sup>l</sup>	<i>c</i> <sup>l</sup>	<i>a</i>	<i>a</i> <sub>2</sub>
Число тактов	2	8	8	3	4	4	8	3	4	8
Тональность	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>B-C</i>	<i>C</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>B</i>
Композиционные функции		Экспонирование		Серединное изложение				Реприза		

Таблица 2.15. Форма *M-am pornit la Chişinău*

Раздел	<i>a</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>2</sub>	<i>a</i> <sub>3</sub>
Число тактов	32	16	16	28
Тональность	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>	<i>C-dur</i>

Таблица 2.16. Форма *Bătuta de la Iaşi*

Разделы	Вступление	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>
Число тактов	7	4	8	8	10
Тональность	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>	<i>G-dur</i>

Таблица 2.17. Форма *Pravo horo*

Раздел	<i>a</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>c</i> <sub>1</sub> / <i>b</i> <sub>1</sub> / <i>a</i> <sub>2</sub>
Число тактов	12	14	20	9	18
Размер	4/4	4/4	4/4 – 8/8	4/4	4/4
Тональность	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>e-moll</i>	<i>g-moll</i>
Динамика	<i>non f grazioso</i>	<i>piu f</i>	<i>non f ma molto distinto</i>	<i>molto cantabile, f</i>	–
Композиционные функции	Экспонирование				Развитие

Раздел	<i>b</i> <sub>2</sub>	<i>b</i> <sub>3</sub>	<i>a</i> <sub>3</sub>	<i>b</i> <sub>4</sub>	<i>a</i> <sub>4</sub>
Число тактов	9	16	12	16	15
Размер	8/8	8/8	4/4	8/8	4/4

Тональность	<i>g-moll</i>	<i>e-moll–g-moll</i>	<i>b-moll–g-moll</i>	<i>g-moll–a-moll</i>	<i>g-moll</i>
Динамика	<i>non f</i>	<i>non f</i>	<i>subito p semplice</i>	<i>f</i>	<i>p–f–ff</i>
Композиционные функции	Реприза (зеркальная)			Кода	

Таблица 3.1. Форма *Marsyas flute*

Раздел	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a<sub>1</sub>b<sub>1</sub></i>	<i>c</i>	<i>c<sub>1</sub></i>	<i>a<sub>2</sub></i>
Число тактов	6	8	8	7	8	6
Цифра	–	1	2	3	4	5

Раздел	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a<sub>3</sub></i>	<i>h</i>	<i>ia<sub>4</sub>c<sub>2</sub></i>
Число тактов	8	9	6	6	7	7	11
Цифра	6	7	8	9	10	11	12

Таблица 3.2. Звукоряд *Marsyas flute* (раздел *a*)



Таблица 3.3. Основные опорные тоны и диапазон *Marsyas flute*

Раздел	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a<sub>1</sub>b<sub>1</sub></i>	<i>c</i>	<i>c<sub>1</sub></i>	<i>a<sub>2</sub></i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>f</i>	<i>g</i>	<i>a<sub>3</sub></i>	<i>h</i>	<i>ia<sub>4</sub>c<sub>2</sub></i>
Опорные тоны	<i>e, b</i>	<i>a, b, as</i>	<i>b</i>	<i>des, d</i>	<i>des</i>	–	<i>b</i>	–	–	–	–	–	–
Диапазон	<i>c<sup>1</sup> – a<sup>3</sup></i>	<i>c<sup>1</sup> – c<sup>3</sup></i>	<i>des<sup>1</sup> – e<sup>3</sup></i>	<i>c<sup>1</sup> – c<sup>2</sup></i>	<i>c<sup>1</sup> – e<sup>3</sup></i>	<i>c<sup>1</sup> – a<sup>3</sup></i>	<i>e<sup>1</sup> – c<sup>3</sup></i>	<i>f<sup>1</sup> – g<sup>3</sup></i>	<i>es<sup>1</sup> – e<sup>3</sup></i>	<i>ges<sup>1</sup> – f<sup>3</sup></i>	<i>d<sup>1</sup> – a<sup>3</sup></i>	<i>d<sup>1</sup> – es<sup>3</sup></i>	<i>cis<sup>1</sup> – c<sup>4</sup></i>

Таблица 3.4. Форма *Sainte*

Форма	A						A <sub>1</sub>				
Разделы	<i>a</i>	<i>//: b ://</i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>//: b ://</i>	<i>a<sub>2</sub></i>	<i>//: b<sub>1</sub> ://</i>	<i>a<sub>3</sub></i>	<i>b<sub>2</sub></i>	<i>b<sub>3</sub></i>	<i>Coda</i>	
Число тактов	4	<i>//: 6 ://</i>	4	<i>//: 6 ://</i>	4	<i>//: 6 ://</i>	4	7	5	3	

Таблица 3.5. Форма *Cine merge tot pe drum*

Раздел	<i>a</i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>a<sub>2</sub></i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>b<sub>1</sub></i>	<i>c<sub>1</sub></i>	<i>d<sub>1</sub></i>
Число тактов	16	16	12	31	13	12	26	11	41
Цифра		1	2	3	5	6		8	
Форма второго плана	Вступление			1 тема	2 тема	3 тема	Вариация на 1 тему	Вариация на 2 тему	Вариация на 3 тему
Темп	Tranquillo ♩ = 65			♩ = 100	Moderato (♩ = c. 100)				

Таблица 3.6. Форма *Sârba haiducilor*

Разделы	<i>intro</i>	<i>a</i>	<i>b<sub>a</sub></i>	<i>c<sub>a</sub></i>	<i>d<sub>a</sub></i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>e<sub>a</sub></i>	<i>f<sub>a</sub></i>	<i>g<sub>a</sub></i>	<i>h<sub>a</sub></i>	<i>i<sub>a</sub></i>	<i>a<sub>2</sub></i>	<i>k<sub>a</sub></i>
Число тактов	4	14	12	16	16	12	12	16	12	12	16	12	24
Форма второго плана	вступ.	I часть				II часть						III часть	

Таблица 3.7. Форма *Șaer evreiesc*

Форма	A							<i>e</i>	A <sub>1</sub>		
		A (1 куплет)	A <sub>1</sub> (2 куплет)	A <sub>2</sub> (3 куплет)			A <sub>3</sub> (4 куплет)				
Разделы	<i>intro</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>b<sub>1</sub></i>	<i>d</i>	<i>b<sub>2</sub></i>	<i>e</i>	<i>intro</i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>b<sub>3</sub></i>
Число тактов	6	13	11	12	8	17	9	10	6	13	19

Таблица 3.8. Форма *Florica de pe șes*

Форма	I часть		II часть							
Разделы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>intro</i>	<i>c</i>	<i>d<sub>c</sub></i>	<i>e<sub>c</sub></i>	<i>f<sub>c</sub></i>	<i>g<sub>c</sub></i>	<i>h<sub>c</sub></i>	<i>c<sub>1</sub></i>
Число тактов	8	16	4	16	16	16	16	24	12	21

Таблица 3.9. Форма *La Nistru, la mărgioară*

Разделы	<i>intro</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a<sub>2</sub></i>	<i>e</i>	<i>b<sub>1</sub></i>	<i>f</i>	<i>a<sub>3</sub></i>	<i>Coda</i>
Число тактов	20	30	32	26	30	30	26	28	32	24	26	22

Таблица 3.10. Форма *Lângă malul Dunării*

Форма	Вступ.	A				B		Кода
Разделы	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>a<sup>1</sup></i>	<i>a<sup>2</sup></i>	<i>a<sup>3</sup></i>	<i>b</i>	<i>b<sup>1</sup></i>	<i>a<sup>4</sup></i>	
Цифра	–	1	2	3	4	5	6	
Число тактов	14	22	16	20	23	8	20	
Метр	6/8	6/8	6/8	6/8	Переменный	7/8	6/8	

Таблица 3.11. Форма *Elegie*

Форма / Разделы	I часть A				II часть A <sub>1</sub>
	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>b<sub>1</sub></i>	<i>a<sub>2</sub></i>
Композиционные функции	Вступление	Экспонирование	Развитие	Развитие	Завершение
Число тактов	16	17	36	34	59
Тональность	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>D</i>
Гармония	<i>t</i> <sub>7</sub> – <i>t</i> <sup>#6</sup> – III <sup>4</sup> <sub>3</sub> – <i>t</i> <sub>7</sub> – <i>t</i> <sup>#6</sup> – III <sub>2</sub> – <i>t</i> <sub>2</sub> – <i>t</i> <sub>7</sub> – <i>t</i> <sup>#6</sup> – III <sub>2</sub> – <i>t</i> <sub>7</sub> – <i>t</i> <sup>#6</sup> – III <sup>4</sup> <sub>3</sub> – VI <sub>7</sub>	<i>t</i> – VII <sub>6</sub> /t – VI <sub>7</sub> /t – VI <sub>7</sub> – VII <sub>2</sub> – VII/VI – III <sup>6</sup> <sub>4</sub> /IV	<i>t</i> <sub>7</sub> – <i>t</i> <sup>#6</sup> – III <sup>4</sup> <sub>3</sub> – <i>t</i> <sub>7</sub> – <i>t</i> <sup>#6</sup> – III <sub>2</sub> – <i>t</i> <sub>7</sub> – <i>t</i> <sup>#6</sup> – III <sub>2</sub> – <i>t</i> <sub>7</sub> – <i>t</i> <sup>#6</sup> – III <sup>4</sup> <sub>3</sub> – VI <sub>7</sub> – VI <sub>9</sub> <sup>6 (-5-7)</sup> – VI <sub>7</sub> – VII <sub>2</sub> – IV <sub>11</sub> – s – d <sub>7</sub> –	<i>t</i> – VII <sub>6</sub> /t – VII <sub>7</sub> /t – VI <sub>7</sub> – VII <sub>2</sub> – VII/VI – III <sup>6</sup> <sub>4</sub> /IV – IV <sup>6</sup> <sub>7</sub> – VI <sub>7</sub> – <i>t</i> – VII <sub>6</sub> /t – VII <sub>7</sub> /t – VI <sub>7</sub> – VII <sub>2</sub> –	T <sub>9</sub> <sup>(-7)</sup> – VI – VI <sub>7</sub> – T – II <sub>11</sub> – VI <sub>7</sub> <sup>(-5)</sup> – T <sub>6</sub> – II <sub>11</sub> – VI – VI <sub>7</sub> – T – II <sub>9</sub> – VI <sub>7</sub> <sup>(-5)</sup> – T <sub>6</sub> – II <sub>11</sub> – VI <sub>7</sub> – T – II <sub>9</sub> – VI <sub>7</sub> <sup>(-5)</sup> – T <sub>6</sub> – II <sub>11</sub> – VI – VI <sub>7</sub> – T – II <sub>9</sub> – VI <sub>7</sub> <sup>(-5)</sup> – II <sub>11</sub> <sup>(-3)</sup> – VI – VI <sub>7</sub> – T

	$-VI_9^{6(-5)}$ $-VI_7^{-7)}$ $VII_2 -$ $IV_{11} - S^{\#3}$ $-d_7 - t^6_4$ $-VI_7 -$ $VII_2 - VI_6$ $-VI_4^6 -$ $VII_3^{4(-3)}$	$-IV_7^6 -$ $VI_7 - t -$ $VII_6/t -$ $VII_7/t -$ $VI_7 -$ $VII_2 -$ $VII/VI -$ $III_7^{\#5} - t$ $-t_7 -$ $IV_{11} - s$ $-D_7$	$t^6_4 - VII_2 - VI_6$ $-VI_4^6 - VII_3^{4(-3)}$ $-IV - IV_9 -$ $D_9 - III_{11}^{(-3-9)}$ $s^6 - IV_{11} - VII_6$ $-t_{13}^{\#13} - VI_3^{4\#5}$ $-VI_9 - t_{13}^{\#13} -$ $VII_6 - IV_9 -$ $d^4_5 - t_7 - t^{\#6}$ $IV_9^{\#3} - IV_{11}^{\#3} -$ $IV_{13} - VI_7 -$ $VII_2^{(-3)} - VII_6^{b3}$ $-VII_2 - VI_7 -$ $VII_2^{(-3)} - VII_6^{b3}$ $-VII_2 - VI_7$ $b3b7 - VII_2^{(-3)} -$ $VII_6^{b3} - VII_2^{b3}$ $-II_{11}^{(-3)\#5} -$ $D_9^{\#9}$	$VII/VI - III_7^{\#5}$ $-t - t_7 - IV_{11} -$ $s - D_7 - IV -$ $IV_9 - D_9 -$ $III_{11}^{(-3-9)} - s^6 -$ $IV_{11} - VII_6 -$ $t_{13}^{\#13} - VI_3^{4\#5} -$ $VI - VI_9 - t_{13} -$ $VII_6 - IV_9 -$ $d^4_5 - t_7 - t^{\#6} -$ $IV_9^{\#3} - IV_{11}^{\#3} -$ $VI_7 - VII_7^{(-3)} -$ $VII_6^{b3} - VII_2 -$ $VI_7 - VII_2^{(-3)} -$ $VII_6^{b3} - VII_2 -$ $VI_7^{b3b7} - VII_2^{(-3)}$ $-VII_6^{b3} -$ $VII_2^{b3} - II_{11}^{(-3)}$ $\#5$	$-II_9 - VI_7^{(-5)} - II_7 - VI -$ $VI_7 - T - II_9 - VI_7^{(-5)} -$ $IV_9^{b3} - IV_6 - VI_3^{4b1b5} -$ $VII - T_9^{(-7)} - VI - VI_7 -$ $T - II_9 - VI_7^{(-5)} - IV_9^{b3} -$ $IV_6 - VI_2^{b1b5} - VII - T_9^{(-7)}$ $-VI - VI_7 - T - II_9 -$ $VI_7^{(-5)} - II_{11} - VI - VI_7 -$ $T - II_9 - VI_7^{(-5)} - IV_7^{b3} -$ $s^{4b3} - s_7 - D_2 - D_5^6 - T -$ $II_{11}^{(-3)} - VI - VI_7 - T -$ $II_9 - VI_7^{(-5)} - II_9^{b3b7} - T_9$ $-II_5^6 - II - T - II_{11}^{(-3)} -$ $VI - VI_7 - T^{(-3)} - II_{11}^{(-3-7)}$ $-VI_7^{(-5)} - T_6 - II_{11} - VI_7$ $-T - II_9^{(-3)} - VI_7^{(-5)} - T_6$ $-II_7^{(-3)} - T$
Динамика	<i>mf</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>mf</i>	1 т. – <i>f</i> , далее <i>p</i>

Таблица 3.12. Форма *Incantation*

Композиционные функции	Экспонирование		Развитие (варьирование и производный контраст)			Экспонирование нового материала	Развитие (производный контраст)			Завершение
	<i>a</i>	<i>b<sub>a</sub></i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>a<sub>2</sub></i>	<i>c<sub>a</sub></i>		<i>d</i>	<i>e<sub>a</sub></i>	<i>f<sub>a, b+g<sub>a</sub></sub></i>	
Разделы	<i>a</i>	<i>b<sub>a</sub></i>	<i>a<sub>1</sub></i>	<i>a<sub>2</sub></i>	<i>c<sub>a</sub></i>	<i>d</i>	<i>e<sub>a</sub></i>	<i>f<sub>a, b+g<sub>a</sub></sub></i>	<i>h<sub>b+j<sub>h</sub></sub></i>	<i>k<sub>b</sub></i>
Число тактов	9	7	10	9	9	8	10	8 + 5	7 + 7	8
Динамика	<i>p</i>	<i>non f</i>	<i>subito p</i>	<i>non f</i>	<i>mp</i>	<i>f</i>	<i>ff</i>	<i>p / f</i>	<i>p</i>	<i>mf</i>

Таблица 3.13. Форма *Vânătoarească*

Разделы	<i>intr.</i>	<i>a<sub>i</sub></i>	<i>a</i>	: <i>b</i> :	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>e<sub>1</sub></i>	<i>fg</i>	<i>h</i>	<i>f<sub>1</sub></i>
Цифра	–	1	2	3–4	5	6	7	8	9	10	11
Число тактов	19	18	16	32	24	16	16	26	16	24	12
Лад	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>a</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>d</i>	<i>g</i>	<i>g</i>	<i>g</i>
Динамика	<i>non f ma pieno voce</i>	<i>f</i>	<i>p</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>f</i>	<i>non f misterioso</i>	<i>non f</i>	<i>p</i>	<i>non f ma molto espressivo quasi cadenza</i>	<i>f</i>
Темп	<i>Amplamente quasi rubato</i> ♩ = 60		<i>Allegro spiritoso</i> ♩ = 120		<i>Piu animato</i>	<i>Festivo</i>	<i>Meno mosso</i> ♩ = 100		<i>Leggiero</i> ♩ = 90		<i>Giocososo</i>

Таблица 3.14. Метрическое строение *Vânătoarească*

Размер	Количество тактов и место появления размеров												Всего тактов	
$\frac{4}{4}$	1		2		1		1				1		183	189
$\frac{3}{4}$		5				3		1		1			17	27
$\frac{9}{8}$				1							1			2
$\frac{5}{8}$										1				1

Таблица 3.15. Форма *Începutul serbărilor*

Часть	I часть				II часть				
Форма	<i>a</i>	<i>B</i>			<i>a'</i>	<i>C</i>			
Разделы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>b<sub>1</sub></i>	<i>b<sub>2</sub></i>	<i>a'</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c<sub>1</sub></i>
Цифра		2	3	9		8	9	10	11
Число тактов	23	12	8	20	20	11	8	8	10
Метр	Переменный	С			Переменный	Переменный	С		
Темп	<i>Pastorale</i>	<i>Giocoso</i>			<i>Moderato</i>	<i>Scherzando</i>			

Таблица 3.16. Форма фольклорного образца *Bătuta*

Раздел	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>a<sub>1</sub></i>
Число тактов	8	8	8	8

Таблица 3.17. Форма *Lăzărelul*

Форма	<i>intro</i>		<i>A</i>			<i>A<sub>1</sub></i>				<i>Coda</i>
Разделы	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c<sub>a</sub></i>	<i>d</i>	<i>e</i>	<i>c<sub>a1</sub></i>	<i>d</i>	<i>e<sub>1</sub></i>	<i>f</i>	<i>g</i>
Цифра		1	2	3		4	5	6	7	8
Число тактов	15	18	16	8	8	16	8	8	8	26
Метр	$\frac{3}{4}$ , С	$\frac{3}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	$\frac{2}{4}$	С	$\frac{2}{4}$

Таблица 3.18. Форма *Ajunul Crăciunulu*

Форма	<i>intro</i>	<i>A</i>		<i>A<sub>1</sub></i>	
Разделы		<i>a</i>	<i>b<sub>a</sub></i>	<i>a'</i>	<i>b<sub>a'</sub></i>
Число тактов	9	8	15	8	10
Темп	<i>Moderato</i> (♩ = 108)	<i>Allegro</i> (♩ = 120)			

Таблица 3.19. Форма *Pe-un picior de plai*

Разделы	<i>intro</i>	<i>a</i>	<i>intro</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>intro</i>	<i>a</i> <sub>2</sub>	<i>a</i> <sup>1</sup>	<i>Coda</i>
Композиционная функция	вступление	тема (джазовый стандарт)	проигрыш	импровизация	импровизация на материале вступления	бридж	тема	кода на материале вступления
Число тактов	4	24	4	: 24	4 :	20	20	4
Форма второго плана	вступ.	I часть	проигрыш	II часть			III часть (реприза)	<i>Coda</i>

Таблица 3.20. Форма *Călușarii*

Разделы	<i>intro</i>	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>c</i>	<i>d</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>c</i> <sub>1</sub>
Цифра		1	3	4	5	6	7
Такты	8	16	8	8	8	8	: 8 :
Динамика	<i>f</i>	<i>f</i> / <i>mf</i>	<i>f</i>	–	<i>mf</i>	<i>mf</i> / <i>f</i>	<i>p</i>

Разделы	<i>d</i> <sub>1</sub>	<i>a</i> <sub>2</sub>	<i>e</i> / <i>d</i> <sub>2</sub>	<i>d</i> <sub>3</sub>	<i>b</i> <sub>1</sub>	<i>b</i> <sub>2</sub>	<i>b</i> <sub>3</sub> / <i>d</i> <sub>4</sub>
Цифра	8	9	10	11	12	13	14
Такты	: 8 :	8	8	8	8	8	29
Динамика	–	<i>mf</i> / <i>f</i>	<i>mf</i> / <i>f</i>	–	<i>mf</i>	<i>f</i>	–

Таблица 3.21. Форма *Aeolian harp*

Разделы	Intro	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i> <sub>1</sub>	<i>c</i>	<i>b</i> <sub>1</sub>	<i>d</i>	<i>b</i> <sub>2</sub>	<i>d</i> <sub>1</sub>	<i>Coda</i>
Число тактов	4	6	9	5	12	7	4	3	11	4
Цифры	–	–	1	2	3	4	2 т. до 5 т.	–	–	–

### ПРИЛОЖЕНИЕ 3. Биографические сведения о С. Пысларь

С. Пысларь родилась 12 декабря 1972 года в городе Кэлэрашь в семье служащих (мать – филолог, отец – агроном-экономист). Ранний интерес к игре на фортепиано был вызван тем, что на этом инструменте играла старшая сестра, поэтому начальное музыкальное образование Снежана получила в Кэлэрашской музыкальной школе как пианистка. Дальнейшее обучение было связано с Кишиневским музыкально-хореографическим училищем им. Шт. Няги (1987–1991) по специальности *теория музыки* и Академией музыки им. Г. Музическу (1991–1996) по специальности *композиция*. Ассистентуру-стажировку по той же специальности С. Пысларь прошла в Молдавском государственном университете искусств (1996–1999), докторат (2009–2013) – в Академии музыки, театра и изобразительных искусств. В 2019 году С. Пысларь успешно защитила диссертацию на соискание ученой степени доктора (кандидата) искусствоведения и культурологии на тему *Трактовка тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса*.

Личностные качества и творческие ориентиры С. Пысларь во многом определялись теми музыкантами, которые сыграли в ее жизни важную роль. В этой связи в первую очередь следует назвать педагогов, чьи знания, умения, опыт и авторитет повлияли на формирование ее кредо. Это Л. Цуркану, В. Биткин, К. Руснак и П. Ривилис.

Логин Цуркану (1923–1995) – один из тех преподавателей-музыковедов Кишиневского музыкально-хореографического училища им. Шт. Няги, кто внес неоценимый вклад в развитие национальной музыкальной педагогики, воспитал плеяду музыковедов, композиторов, дирижеров, исполнителей, издал учебники и учебные пособия, до сих пор используемые в курсах сольфеджио, теории музыки, гармонии. Но написанные им книги – это малая часть огромного духовного наследия, которое он оставил в сердцах своих учеников, приходивших в музыкальное училище в том прекрасном 14–16-летнем возрасте, когда открытые миру юные души жадно впитывают все новое. Л. Цуркану привил С. Пысларь любовь к музыкально-теоретическим дисциплинам, которые обусловили прочную профессиональную базу для композиторского творчества и в дальнейшем стали предметом ее педагогической деятельности.

Другим музыкантом, определившим творческий путь С. Пысларь, стал композитор Владимир (Зеев) Биткин, работавший после окончания в 1971 г. Московской консерватории по классу Н. Сидельникова в кишиневском музыкальном училище на протяжении 22 лет. Этот неординарный музыкант привлекал к себе внимание пытливым

молодежи принадлежностью к запретному в советское время (и притягательному) течению, именуемому «авангардом» и малознакомому старшему поколению. Неся на себе печать «современного московского автора», В. Биткин стимулировал интерес учащихся к музыке сегодняшнего дня, знакомил с поисками Д. Лигети, К. Штокхаузена, Я. Ксенакиса, Л. Берио, других представителей современной музыки. С другой стороны, он расширял музыкальные горизонты учеников информацией о культуре ранних композиторских традиций: Ренессанса и барокко; анализировал мессы и мотеты фламандских мастеров Я. Обрехта, Г. Дюфаи, Й. Окегема, вершинные достижения И. С. Баха.

Важно, что тяга С. Пысларь к сочинению музыки, которая впервые проявилась еще в период обучения в музыкальной школе и выразилась в участии в конкурсе юных композиторов, ежегодно проводимом по инициативе видного молдавского композитора З. Ткач, в музыкальном училище вылилась в создание под руководством В. Биткина ряда камерных вокальных и инструментальных произведений: миниатюры для фортепиано и синтезатора *Среди миров*, вдохновленной стихотворением И. Анненского, сочинения религиозного содержания *Господи воззвах...* для женского голоса, флейты и фортепиано, фантазии *Semper eadem* по мотивам *Adagio* Т. Альбини. Данные ученические сочинения С. Пысларь не включает в список своих работ, но, безусловно, они стали важной вехой на пути определения ее композиторского облика.

Самое значительное влияние на формирование творческой личности С. Пысларь оказал консерваторский профессор, видный композитор и педагог Павел Ривилис. Безмерное уважение к личности П. Ривилиса, неугасающая память о нем не стали поводом для копирования его музыкальных идей. Влияние учителя проявилось многогранно и опосредованно: оно чувствуется в общих для обоих музыкантов качествах чрезвычайной требовательности к себе, творческой и человеческой честности, открытости выражения жизненной позиции, интеллигентной толерантности и доброжелательности. Думается, что именно П. Ривилис своим творчеством убедил Снежану в непреходящей ценности фольклора и в необходимости бережного отношения к фольклорному материалу.

Немалую роль в осознании народного творчества для композиторской деятельности сыграл и Константин Руснак, композитор и музыковед, в период 1984–1999 гг. бывший ректором Молдавской государственной консерватории им. Г. Музическу и внесший огромный вклад в пропаганду и изучение фольклора народов, населяющих Республику Молдова. С. Пысларь неоднократно говорила, что фольклор разных этносов считает одним из источников своего творчества. Данная методологическая установка, усвоенная в процессе общения с П. Ривилисом и К. Руснаком, обусловила

неофольклорную ориентацию многих произведений С. Пысларь. Другой важной методологической основой композиторского творчества С. Пысларь, усвоенной от учителя, стало бережное отношение к классическому музыкальному наследию. П. Ривилис воспитывал и поощрял в своих учениках умение уважать традиции и, не порывая с достижениями прошлого, находить в шедеврах И. С. Баха, Й. Гайдна, Г. Берлиоза, Н. Римского-Корсакова, других великих мастеров ушедших эпох источник вдохновения. Классическое наследие мыслилось П. Ривилисом как необходимая база профессионализма. Знание музыки и ее законов, практическое владение нормами гармонии, формы, полифонии он считал для композитора залогом той прочности, без которой невозможно возвести стройную конструкцию музыкального произведения. Разделяя эти идеи, С. Пысларь утверждает их своей педагогической деятельностью в Образцовом центре художественного образования им. Шт. Няги и в Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Современные средства информации, дающие практически неограниченные возможности в любое время слушать лучшие записи классической и современной музыки, образцов фольклора разных народов, джазовых и эстрадных композиций служат для С. Пысларь источником постоянных художественных впечатлений. Наконец, еще одно качество, которое сближает С. Пысларь с ее наставником – это стремление всегда быть в поиске, интересоваться новым. Мимо С. Пысларь не прошли незамеченными и сериальная техника, испробованная в ранней миниатюре *Среди миров*, и минимализм, и репетитивность.

С. Пысларь регулярно знакомит публику со своими работами, участвует в концертах, фестивалях, композиторских форумах, представляет современное искусство Республики Молдова за рубежом, публикует литературно-художественные и мемуарные очерки, научно-методические и исследовательские работы. Круг интересов этой незаурядной творческой личности чрезвычайно широк: композиторское творчество, педагогика, публицистика, исполнительство.

Музыка С. Пысларь имеет счастливую концертную судьбу. Путевку в жизнь многим ее сочинениям дал ежегодный международный фестиваль современной музыки *Zilele muzicii noi*, постоянным участником которого она стала с 2003 г. Так, один из фестивальных концертов 2005 г. ознаменован включением композиции *Marsyas flute*, которую сыграл В. Остроухов. В программу 2008 г. вошел *Cvartet de coarde*, исполненный музыкантами Органного зала; в 2009 г. прозвучали *Sainte* для двух флейт (Н. Березина, А. Калараш) и *Cine merge tot pe drum* для ансамбля *Ars poetica*. В 2010 г. хор *Gloria* Образцового центра художественного образования им. Шт. Няги под управлением

О. Константинова исполнил хоровые произведения *Doina Haiducului* и *Colinde*. В концерт 2011 г. была включена *Elegie* для кларнета и фортепиано, прозвучавшая в интерпретации К. Коадэ и самой С. Пысларь; яркое впечатление произвела пьеса *Vânătoarească* для квартета саксофонов (В. Остроухов, И. Кёниг, Д. Сергеев, К. Чорба). В следующем году имел место премьерный показ *Les Cantilènes* для фортепиано, осуществленный И. Пануриной. В 2013 прозвучала пьеса *Lângă malul Dunării* для флейты и фортепиано (А. Гусарова, А. Коржан-Колесник), а в 2015 – композиция *Prince of Moldavia* (Национальный симфонический оркестр Телерадио-Молдова, дирижер Д. Чаусов). В 2016 состоялось знакомство с произведением *Aeolian harp* (В. Москвитин – вибрафон, В. Остроухов – сопрано-саксофона), в 2017 – *Two wings of one soul* (Э. Тирол – кларнет, С. Гомес Маэстро – фортепиано). Программу фестиваля 2018 года украсили фортепианные *Les Cantilènes* (Н. Ботнарюк), а в 2019 — *Anthem* (хор *Moldova*, дирижер Г. Токарь). В 2020 году прозвучала композиция *Two wings of one soul* (С. Мушат – кларнет, Н. Ботнарюк – фортепиано).

В рамках творческого проекта *Отечественные композиторы – молодому поколению* (2013) были исполнены *Trei portrete muzicale*, представленные учащейся Республиканского музыкального лицея им. Ч. Порумбеску Л. Баликовой; в авторской интерпретации прозвучала фортепианная пьеса *Sostenuto*, написанная по стихотворению А. Огушевича. Виртуальное представление *Angel of the North* состоялось в 2020 г. в интерпретации Национального симфонического оркестра Телерадио Молдова (дирижер Д. Чаусов) на концерте членов жюри XIII Международного конкурса композиторов им. А. Шнитке (Саратов, Россия). В 2021 прошел ее показ в рамках Международного фестиваля современной музыки *Zilele muzicii noi*. Сочинение *Genius loci* впервые прозвучало в 2020 г., а опус *La bulciugul miresei* был исполнен фольклорным ансамблем им. Д. Покровского (Москва) в программе Москонцерта летом 2021 г.

Композиторские сочинения С. Пысларь получили известность не только благодаря их исполнению в концертах фестивалей, форумов и проектов. Они обрели публичность и в результате их издания. Первой увидела свет моносцена *Îngere palid* на стихи М. Эминеску, включенная в 2001 г. в составленный С. Пожаром сборник романсов на стихи классика румынской поэзии *Ah, cerut-am de la zodiac: Romanțe pe versurile lui Mihai Eminescu*. Потом (2005) в альбоме пьес для духовых инструментов *Album de piese pentru instrumente aerofone* появился *Incantation* для тенор-саксофона (или бас-кларнета) и фортепиано. В аналогичном же издании 2009 г. увидела свет сольная *Marsyas flute*. 2009 год ознаменовался выходом еще одной важной книги – И. Столяр включила *Trei*

*cântece populare moldovenești* С. Пысларь в составленный ею сборник фортепианных пьес для детей *Luci, soare, luci!*

Своеобразной антологией современной отечественной фортепианной музыки стал альбом пьес и ансамблей для фортепиано *Fantezie: Album de piese și ansambluri pentru pian*, увидевший свет благодаря усилиям Л. Няги в 2012 г., туда помещены пьесы С. Пысларь *Chopin, Skriabin, Rachmaninov*, объединенные циклическим названием *Trei portrete muzicale*. В альбоме пьес *Veșnic tânără, vioara...*, вышедшем в издательстве *Pontos* в 2015 г., были напечатаны *Balate provensale vechi*. В этом же году произведение *Pravo horo* для фортепиано было издано в сборнике Г. Бороган *Muzica este in mâinile tale. Ansambluri pentru tineret*.

Период 2016–2019 гг. для С. Пысларь стал особенно плодотворным в плане публикации собственных произведений. Так, увидели свет фортепианные миниатюры педагогического репертуара *Bătuta de la Iași, Găgăuzeasca, M-am pornit la Chișinău, Sainte*, более масштабные *Les Cantilènes* и *Variațiuni pe tema coralului de J. S. Bach Night so traurig, night so sehr* и *Bătuta* для струнного квартета, инструментальные ансамбли *Two wings of one soul* для кларнета и фортепиано, *Serbările Moldovei* для квартета саксофонов, *Aeolian harp* для сопрано-саксофона и вибратона, *Lângă malul Dunării* для флейты и фортепиано, *Cine merge tot pe drum* для камерного ансамбля, *Floricea de pe șes* и *La Nistru, la mărțioară* для хельдер-тенора и фортепиано. Все сказанное способствовало пропаганде композиторского творчества С. Пысларь не только среди профессиональных музыкантов, но и в широких кругах любителей музыки.

Признанию С. Пысларь в кругах художественной интеллигенции Республики Молдова способствовали также литературные опыты композитора, которые она публиковала на сайте Проза.ру. Назовем некоторые: *В поисках гильотины, Как я получала свой первый гонорар, Памяти друга, Поем первый каданс (памяти Логина Федоровича Цуркану), Почти по Пруткову* и другие. Целый ряд публицистических работ С. Пысларь, посвященных актуальным проблемам и явлениям современной жизни, опубликован в газете *Истоки жизни* (2003–2011 гг.): *Диалоги неисправимого идеалиста с ученицей (интервью с П. Ривилисом, 2004, № 9), Владимир Дашкевич. Сложной музыки не бывает и Дни новой музыки (интервью с А. Сокирянским, 2004, № 10)* и т. д. Сюжеты ее рассказов жизненно почвенны, но сегодняшняя действительность, в основном биографического характера, в них так тонко окрашена элементами фантазии, что создается впечатление, будто реальные люди в них соседствуют с литературными и сказочными героями, а переход из настоящего в прошлое и наоборот совершается как в сказке про Гарри

Поттера. Знакомство с названными литературными опытами позволяет глубже проникнуть во внутренний мир их творца и увидеть, что он формируется органичным сплавом явлений окружающей реальности и художественного вымысла. Становится понятным свойственное музыке С. Пысларь парадоксальное соседство архетипичных фольклорных образных и структурных прототипов с предельно индивидуализированными авангардными языковыми лексемами, находит подтверждение тезис о ее тяготении к лаконичности, миниатюризму, преобладанию констатации над длительным развертыванием.

Сфера научных интересов С. Пысларь в настоящее время концентрируется вокруг проблематики тембровой выразительности. На примере произведений П. Ривилиса она рассматривает способы передачи оркестровыми средствами звучания народного инструментария, определяет пути реализации иллюзорных тембров, вскрывает технологические особенности темброво-оркестровой работы П. Ривилиса в его *Симфонических танцах, Унисонах, Стихире*, других оркестровых опусах.

Сегодня имя Снежаны Пысларь хорошо известно в Республике Молдова. Она уважаемый педагог, член Союза композиторов и музыковедов Молдовы (с 1999, с 2008 – член правления), участник молдавской секции Международной ассоциации современной музыки (с 2002). В период 1997–1999 С. Пысларь подготовила и выпустила в эфир ряд телепередач о культуре на телекомпании *New Ideas Television (NIT)*. Творческая активность С. Пысларь отмечена участием в тематических проектах, посвященных Дню музеев (2010, 2023), Дню молодежи Молдовы (2010), в различных арт-проектах Союза композиторов. Она – организатор серии концертов *Искусство молодых композиторов и исполнителей* в рамках международного фестиваля *Zilele muzicii noi* (2008–2013); координатор проекта *Композиторы Молдовы – молодому поколению* (2011–2016); член оргкомитета Национального конкурса молодых композиторов (2009–2019), приглашенный мастер Международных творческих мастерских «Цех» (2016–2023), организованных Международной лигой молодых музыкантов (МолОт) в сотрудничестве с высшими музыкальными учебными заведениями Германии, Чехии, Польши, Норвегии, Монголии, России, Беларуси и известными музыкальными и театральными коллективами России и Беларуси. Член жюри международных музыкальных конкурсов в Молдове, Болгарии, Греции, Польше, России, Беларуси. С. Пысларь является автором около 50 научных и публицистических статей, раскрывающих разные проблемы музыкального искусства, участник национальных и международных научных конференций, посвященных культуре и искусству Молдовы (2002 – Пхеньян, Северная Корея; 2010–2023 – Кишинев, Молдова;

2015 – Воронеж, Россия; 2017, 2019 – Астрахань, Россия; 2020 – Якутск, Россия; 2023 – Киев, Украина).

Композиторские работы С. Пысларь отмечены премиями на многочисленных республиканских конкурсах композиторских работ. Они также звучали в концертных программах на фестивалях современной музыки в других странах, представляя искусство Республики Молдова: в 2013 – в Яссах (Румыния), в 2014 – в Бакэу (Румынии), в 2015, 2022 – в Воронеже (Россия), в 2017–2019 – в Молодечно (Белоруссия), в 2017 – в Валенсии (Испания), в 2018 – в Бухаресте (Румыния), в 2018 – в Бистрице (Румыния), в 2016, 2018 – в Санкт-Петербурге (Россия), в 2019, 2020 – в Якутске (Россия), в 2021 – в Москве (Россия), в 2022 – в Барнауле (Россия).

**ПРИЛОЖЕНИЕ 4. Композиторские сочинения С. Пысларь 1991–2023 гг.**

№	Название	Исполнитель-ский состав	Год написания	Премьера	Издание
1	<i>Игра линий</i> , либретто И. Матвиенко	Клавир	1991	(фрагменты) октябрь 1991, СКММ, вокал – И. Матвиенко фортепиано – С. Пысларь	
2	<i>Variațiuni pe tema coralului «Nicht so traurig, nicht so sehr» de J. S. Bach</i> (Вариации для фортепиано на тему хорала «Nicht so traurig, nicht so sehr» И. С. Баха)	Фортепиано	1992	июнь 1992, СКММ, фортепиано – Ю. Ривилис	<i>Muzica este în mâinile tale. Piese polifonice. Forma amplă. Clasele mari. Chișinău: Foxtrot SRL, 2016, p. 150–161</i>
3	<i>Trei portrete muzicale: Chopin, Scriabin, Rachmaninov</i> (Три музыкальных портрета: Шопен, Скрябин, Рахманинов)	Фортепиано	1992 – 1 ред. 2013 – 2 ред.	1 ред. – 1992, АМТИИ, фортепиано – Ю. Ривилис 2 ред. – 03.04.2013, <i>Отечественные композиторы – молодому поколению</i> (II), фортепиано – Л. Баликов	<i>Fantezie: Album de piese și ansambluri pentru pian. Selecție și îngrijire: Larisa Neaga. Chișinău: Pontos, 2012, p. 32–41. ISMN 979-0-3480-0155-5, ISBN 978-9975-51-403-3</i>
4	<i>Les Cantilènes</i> (Кантилены)	Фортепиано	1993 – 1 ред. 2012 – 2 ред.	1 ред. – 1993, АМТИИ, фортепиано – Ю. Ривилис 2 ред. – 19.06.2012, НФ РМ, <i>Zilele muzicii noi</i> (XIV), фортепиано – И. Панурина	<i>Album de piese pentru pian. Chișinău: Lumina, 2018, p. 28–41. ISMN 979-0-3480-0354-2</i>
5	<i>Elegie</i> (Элегия)	Сопрано-саксофон (кларнет) и фортепиано	1993 – 1 ред. 2005 – 2 я ред.	апрель 1993, СКММ, кларнет – Ю. Черняховский, фортепиано – С. Пысларь; 11.06.2011, НФ РМ; Фестиваль <i>Zilele muzicii noi</i> , кларнет – К. Коадэ, фортепиано – С. Пысларь	<i>Creații pentru ansambluri camerale, vol. 5. Chișinău: Lumina, 2022, p. 161–172. ISBN 978-9975-65-406-7. ISMN 979-0-3481-0069-2</i>
6	<i>Ирис</i> , либретто И. Матвиенко по Г. Гессе	Камерный оркестр, солисты, хор	1994		
7	<i>Balate provençale vechi, versuri G. Faidit</i> (Старопровансаль-	Женский голос и скрипка	1995	Июнь 1995, СКММ, вокал – И. Матвиенко, скрипка – А. Молодожан	<i>Veșnic tânără, vioară... Album de piese. Chișinău: Pontos, 2015, p. 6–</i>

№	Название	Исполнительский состав	Год написания	Премьера	Издание
	<i>ские баллады,</i> стихи Г. Файдита) 1. <i>Fortz chausa</i> ( <i>Это очень жестокое событие</i> ) 2. <i>Lo Rossignolet</i> ( <i>Соловей</i> ) 3. <i>Chant e deport</i> ( <i>Песня, звучащая издалека</i> )				19. ISMN 979-0-3480-0239-2, ISBN 978-9975-51-627-3
8	<i>Musica concertata</i> ( <i>Концертная музыка</i> )	Симфонический оркестр	1996	30.05.1996, АМТИИ (клавир); исп. С. Пысларь, А. Молодожан (фортепиано) 15.06.2004, <i>Zilele muzicii noi</i> (XIII) Симфонический оркестр НФ РМ, дир. – О. Пальмский	
9	<i>Dans, versuri</i> N. Labiş ( <i>Танец,</i> стихи Н. Лабиша)	Голос и фортепиано	1996	17.04.2022, Большой зал АМТИИ, Концерт вокальной музыки, голос – А. Слободянюк, фортепиано – А. Коржан-Колесник	
10	<i>De-or trece anii, versuri</i> M. Eminescu ( <i>Года проходят,</i> стихи М. Эминеску)	Голос и фортепиано	1997	17.04.2022, Большой зал АМТИИ, Концерт вокальной музыки, голос – А. Слободянюк, фортепиано – А. Коржан-Колесник	
11	<i>Sostenuto</i> (по стихотворению А. Огушевича)	Фортепиано	1998	апрель 2013, <i>Отечественные композиторы – молодому поколению,</i> фортепиано – С. Пысларь	<i>Album de piese pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova, vol. 2.</i> Chişinău: UNU, 2022, p. 104–105. ISBN 978-9975-3521-9-2. ISMN 979-0-3481-0065-6
12	<i>Sostenuto</i> (стихи А. Огушевича)	Голос и фортепиано	1998	апрель 1998, СКММ, вокал – Л. Ревуцкая, фортепиано – С. Пысларь	

№	Название	Исполнительский состав	Год написания	Премьера	Издание
13	<i>Glossa</i> , versuri M. Eminescu (Глосса, стихи М. Эминеску)	Мужской хор а cappella (ТВ)	1998		
14	<i>Anthem / The Divine image</i> , versuri W. Blake (Анthem / Божественный образ, стихи У. Блейка)	Смешанный хор а cappella (SATB)	1999	13.06.2019, Зал АМТНН, <i>Zilele muzicii noi</i> , хоровая капелла Молдова Общественной компании <i>Teleradio Moldova</i> , дир. – Г. Токарь	
15	<i>Quartet de coarde</i> (Струнный квартет)	2 скрипки, альт, виолончель	1999	2008, НФ РМ, <i>Zilele muzicii noi</i> , струнный квартет Органного зала	
16	<i>Trei cântece populare moldovenești</i> (Три молдавские народные песни) 1. <i>Jalea miresei</i> (Плач невесты) 2. <i>Vătuta</i> (Бэтута) 3. <i>Sub umbra unui stejar</i> (В тени дуба)	Фортепиано	2000	2000, СКММ, фортепиано – Н. Ковригина	<i>Luci, soare, luci!</i> Piese pentru pian. Selectie și îngrijire Irina Stolear. Chișinău: Pontos, 2009, p. 10–26. ISMN 979-0-3480-0075-6, ISBN 978-9975-51-075-2
17	<i>Îngere palid</i> , versuri M. Eminescu (Бледный ангел, стихи М. Эминеску)	Женский голос и 3 темпл-блока	2001		<i>Ah, cerut-am de la zodiac... Romane pe versurile lui Mihai Eminescu.</i> Chișinău: Princeps, 2001, p. 198–204. ISBN 9975-9660-0-4
18	<i>Incantation</i> (Заклинание)	Тенор-саксофон (бас кларнет) и фортепиано	2002	10.05.2003, Картинная галерея <i>Константин Брынкушь</i> , <i>Zilele muzicii noi</i> , тенор-саксофон – В. Остроухов, фортепиано – С. Пысларь	<i>Album de piese pentru instrumente aerofone.</i> Chișinău: Cartea Moldovei, 2005, p. 72–88. ISBN 9975-60-176-6
19	<i>Marsyas flute</i> (Флейта Марсия)	Флейта	2003	24.06.2005, Национальный исторический музей Молдовы, <i>Zilele muzicii noi</i> (XIV), флейта – В. Остроухов	<i>Album de piese pentru instrumente aerofone.</i> Chișinău: Cartea Moldovei, 2009, p. 56–59. ISMN 979-0-3480-0061-9, ISBN 978-9975-60-225-9

№	Название	Исполнительский состав	Год написания	Премьера	Издание
20	<i>Sainte (Святая)</i>	Две флейты	2004	18.06.2009, НФ РМ. <i>Zilele muzicii noi</i> , флейты – Н. Березина, А. Калараш	
21	<i>Vânătoarească (Охотничья)</i>	Фагот (баритон-саксофон) и фортепиано	2005	18.10.2010, Республиканский музыкальный колледж им. Шт. Няги, концерт, посвященный 70-летию СКММ, баритон-саксофон – К. Чорба, фортепиано – С. Пысларь	
22	<i>Serbările Moldovei: Începutul serbărilor, Lăzărelul, Ajunul Crăciunului (Празднества Молдовы: Начало праздника, День Святого Лазаря, Канун Рождества)</i>	Квартет саксофонов (сопрано, альт, тенор, баритон)	2005	11.06.2006, НФ РМ. <i>Zilele muzicii noi</i> , саксофоны: сопрано – В. Остроухов, альт – И. Кениг, тенор – Д. Сергеев, баритон – В. Гуменюк	<i>Creații camerale</i> , vol. IV. Chișinău: Lumina, 2021, p. 69–88. ISMN 979-0-3481-0029-6, ISBN 978-9975-65-482-1
23	<i>Pe-un picior de plai (Пядь земли)</i>	Квартет саксофонов (сопрано, альт, тенор, баритон)	2006	04.04.2006, Донецк, Международный конкурс-фестиваль джазовой музыки <i>DoDj</i> , сопрано-саксофон – В. Остроухов, альт-саксофон – А. Дятко, тенор-саксофон – Д. Сергеев, баритон-саксофон – В. Гуменюк	
24	<i>Doina haiducului, cuvinte populare (Гайдуцкая дойна, слова народные)</i>	Мужской хор а cappella (ТВ)	2007	22.06.2010, <i>Zilele muzicii noi</i> , НФ РМ, хор Музыкального колледжа им. Шт. Няги <i>Глория</i> , дир. О. Константинов	<i>Folclor autentic în creațiile compozitorilor din Republica Moldova</i> , vol. 1. Chișinău: Pontos, 2022, p. 46–52. ISMN 979-0-3481-0065-4
25	<i>Colinde, cuvinte populare (Колядки, слова народные)</i>	Смешанный хор а cappella (SATB)	2007	22.06.2010, <i>Zilele muzicii noi</i> , НФ РМ, хор Республиканского музыкального колледжа им. Шт. Няги <i>Глория</i> , дир. О. Константинов	

№	Название	Исполнительский состав	Год написания	Премьера	Издание
26	<i>Cine merge tot pe drum (Кто все время в пути)</i>	Флейта, скрипка, виолончель, вибрафон	2009	22.06.2009, НФ РМ, <i>Zilele muzicii noi</i> , ансамбль <i>Ars Poetica</i> , дир. О. Палымский	
27	<i>Patru piese: Sârba haiducilor, Șaer evreiesc, Floricica de pe șes, La Nistru, la mărgioară (Четыре пьесы: Гайдущкая сырба, Еврейский шаер, Полевой цветок, На берегу Днестра)</i>	Хельдертенор и фортепиано	2009–2010	20.12.2021, Концерт премьер. Образцовый центр музыкального образования им. Шт. Няги. <i>Floricica de pe șes, La Nistru, la mărgioară</i> , флейта – А. Гусарова, фортепиано – К. Столярчук	<i>Floricica de pe șes, La Nistru, la mărgioară</i> În: <i>Album de piese pentru helder-tenor</i> . Chișinău: Lumina, 2019, p. 8–30. ISMN 979-0-3480-0398-6, ISBN 978-9975-65-453-1.
28	<i>Vânătoarească (Охотничья)</i>	Квартет саксофонов (сопрано, альт, тенор, баритон)	2011	12.06.2011, НФ РМ, <i>Zilele muzicii noi</i> , сопрано-саксофон – В. Остроухов, альт-саксофон – И. Кениг, тенор-саксофон – Д. Сергеев, баритон-саксофон – К. Чорба	
29	<i>Călușarii (Кэлушары)</i>	Квартет саксофонов (сопрано, альт, тенор, баритон)	2011		
30	<i>Lângă malul Dunării (У берега Дуная)</i>	Флейта, фортепиано	2013	09.06.2013, НФ РМ, <i>Zilele muzicii noi</i> , флейта – А. Гусарова, фортепиано – А. Коржан-Колесник	<i>Creații camerale</i> , vol. III. Chișinău: Lumina, 2019, p. 46–55. ISMN 979-0-3480-0399-3, ISBN 978-9975-65-454-8
31	<i>Pravo horo (Право хоро)</i>	Фортепиано (в 4 руки)	2013	29.03.2013, Республиканский музыкальный колледж им. Шт. Няги, Республиканский конкурс молодых композиторов, фортепиано – В. Лозован, П. Владимирова	<i>Muzica este în mâinile tale</i> . Ansambluri pentru tineret. Chișinău: Pontos, 2015, p. 33–47.
32	<i>Prince of Moldavia (Господарь Молдовы)</i>	Симфонический оркестр	2013	10.06.2015, НФ РМ, <i>Zilele muzicii noi</i> , Национальный	

№	Название	Исполнительский состав	Год написания	Премьера	Издание
				симфонический оркестр <i>Teleradio Moldova</i> , дир. – Д. Чаусов	
33	<i>Găgăuzeasca / Cadâncea</i> (Гэгэузяска / Кадынжа)	Фортепиано	2014		<i>Muzica este în mâinile tale.</i> Polifonie. Forma amplă. Clasele mici. Chișinău: Pontos, 2016, p. 54–55.
34	<i>Sainte (Святая)</i>	Фортепиано	2015		<i>Muzica este în mâinile tale.</i> Piese polifonice. Forma amplă. Clasele medii. Chișinău: Foxtrot SRL, 2016, p. 5–6. ISMN 979-0-3480-0273-6, ISBN 978-9975-89-021-2  <i>Album de piese pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova</i> , vol. 2. Chișinău: UNU, 2022, p. 106. ISBN 978-9975-3521-9-2. ISMN 979-0-3481-0065-6
35	<i>De-or trece anii, versuri M. Eminescu (Года проходят, стихи М. Эминеску)</i>	Голос, флейта, фортепиано и камерный оркестр	2015	26.04.2015, НФ РМ. Камерный оркестр Республиканского музыкального лицея им. С. Рахманинова, дир. И. Ерсак, голос – А. Черникова	
36	<i>M-am pornit la Chișinău</i> (Отправляясь в Кишинев)	Фортепиано	2015		<i>Muzica este în mâinile tale.</i> Studii pentru pian. Chișinău: Pontos, 2016, p. 80–83  <i>Album de piese pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova</i> , vol. 2. Chișinău: UNU, 2022, p. 100–103.

№	Название	Исполнительский состав	Год написания	Премьера	Издание
					ISBN 978-9975-3521-9-2. ISMN 979-0-3481-0065-6
37	<i>Sus în vârf, la nouă meri, cuvinte populare (К верхушкам девяти яблонь, слова народные)</i>	Струнный квартет, ударные инструменты и женский вокальный ансамбль	2015		
38	<i>Bătuta de la Iași (Ясская бэтуда)</i>	Фортепиано	2015		<i>Muzica este în mâinile tale. Piese. Clasele mici. Chișinău: Pontos, 2016, p. 118–119</i>
39	<i>Bătuta (Бэтуда)</i>	Квартет виолончелей	2015	17.04.2015, Международный фестиваль современной музыки <i>Созвучие (II)</i> , Воронеж, Россия, виолончели – А. Путилина, А. Сафонова, Д. Воронцова, А. Кардаш	
40	<i>Dans, versuri N. Labiș (Танец, стихи Н. Лабиша)</i>	Голос, фортепиано и камерный оркестр	2015		
41	<i>Aeolian harp (Эолова арфа)</i>	Вибрафон и сопрано-саксофон	2016	11.06.2016, НФ РМ, <i>Zilele muzicii noi</i> , вибрафон – В. Москвитин, сопрано-саксофон – В. Остроухов	<i>Album de piese pentru clarinet și pian. Chișinău: Lumina, 2018, p. 62–71.</i>  <i>Album de piese pentru instrumente de percuție. Chișinău: Lumina, 2021, p. 41–46. ISMN 979-0-3481-0030-2, ISBN 978-9975-65-483-8</i>
42	<i>Bătuta (Бэтуда)</i>	Струнный оркестр	2016	04.10.2016, Республиканский музыкальный лицей им. С. Рахманинова, Камерный оркестр Республиканского музыкального лицея	<i>Creații pentru ansambluri camerale în 2 volume. Volumul II. Chișinău: Lumina, 2017, p. 15–28. ISMN</i>

№	Название	Исполнительский состав	Год написания	Премьера	Издание
				им. С. Рахманинова, дир. И. Ерсак	979-0-3480-0289-7, ISBN 978-9975-65-409-8
43	<i>Incantation</i> (Заклинание)	Сопрано-саксофон и вибрафон	2016		
44	<i>Two wings of one soul</i> (Два крыла одной души)	Кларнет, фортепиано	2017	14.06.2017, Национальный художественный музей Молдовы, <i>Zilele muzicii noi</i> , кларнет – Э. Тирол, фортепиано – С. Гомес Маэстро	<i>Album de piese pentru clarinet și pian</i> . Chișinău: Lumina, 2018, p. 62–71. ISMN 979-0-3480-0346-7
45	<i>Cine merge tot pe drum, cuvinte populare</i> (Кто все время в пути, слова народные)	Меццо-сопрано, кларнет, альт, виолончель	2018		
46	<i>Sus în vârf, la nouă meri, cuvinte populare</i> (К верхушкам девяти яблонь, слова народные)	Симфонический оркестр и смешанный хор (женский вокальный ансамбль)	2018	27.02.2019, г. Якутск, Россия, Симфонический оркестр и вокальный ансамбль <i>Высшей школы музыки</i> (института) им. В. Босикова, дир. П. Васьковский.	
47	<i>Vânătoarească</i> (Охотничья)	Смешанный хор a cappella (SATB)	2019		<i>Folclor autentic în creațiile compozitorilor din Republica Moldova</i> , vol. 1. Chișinău: Pontos, 2022, p. 53–67. ISMN 979-0-3481-0065-4.
48	<i>Angel of the North</i> (Ангел севера)	Струнный оркестр	2019	26.11.2021, Дом Радио, <i>Zilele muzicii noi</i> , Национальный симфонический оркестр <i>Teleradio Moldova</i> , дир. – Д. Чаусов	
49	<i>Genius loci</i> (Гений места)	Виртуальные инструменты	2020	Онлайн-перформанс <i>Сборник ритуалов 2020. Диалоги городов</i> театра перформативных искусств ZAO	

50	<i>La bulciugul miresei, cuvinte populare (Прощание невесты, слова народные)</i>	Фольклорные голоса и народные инструменты	2021	08.06.2021, Концерт <i>Композиторы и фольклор</i> . Бальный зал, Москва, Россия, Москонцерт. Фольклорный ансамбль Д. Покровского, руководитель М. Нефедова	
51	<i>Foaie verde de por'zoi, cuvinte populare (Лист зеленый кукурузы, слова народные)</i>	Смешанный хор а cappella (SATB)	2022	27.09.2021, Дом Радио, Музыкальный радиоабонемент <i>Друзья музыки</i> , хоровая капелла <i>Молдова</i> Общественной компании <i>Teleradio Moldova</i> , дир. – Г. Токарь	
52	<i>5 Brodsky versets (5 версетов Бродского)</i>	Флейта, кларнет, скрипка, виолончель	2022	23.10.2022, Национальный художественный музей Молдовы, <i>Zilele muzicii noi</i> , ансамбль <i>Ars Poetica</i> , дир. В. Андриеш	
53	<i>Many faces of solitude (Многоликость одиночества)</i>	Скрипка, фортепиано	2023	17.10.2023, Национальный художественный музей Молдовы, <i>Zilele muzicii noi</i> , скрипка – О. Влайку, фортепиано – Е. Туря	

## ПРИЛОЖЕНИЕ 5. Изданные музыкальные произведения С. Пысларь

1. Pîslari S. *Aeolian harp* pentru saxofon-soprano și vibrafon. În: Album de piese pentru instrumente de percuție. Chișinău: Lumina, 2021, p. 41–46. ISMN 979-0-3481-0030-2, ISBN 978-9975-65-483-8.
2. Pîslari S. *Balate provensale vechi* pentru voce și vioară (vers. G. Faidit). În: Veșnic tânără, vioară... Album de piese. Chișinău: Pontos, 2015, p. 6–19. ISMN 979-0-3480-0239-2, ISBN 978-9975-51-627-3.
3. Pîslari S. *Bătuta de la Iași* pentru pian. În: Muzica este în mâinile tale. Piese. Clasele mici. Chișinău: Pontos, 2016, p. 118–119.
4. Pîslari S. *Bătuta* pentru cvartet de coarde. În: Creații pentru ansambluri camerale în 2 volumuri. Volumul II. Chișinău: Lumina, 2017, p. 15–28. ISMN 979-0-3480-0289-7, ISBN 978-9975-65-409-8.
5. Pîslari S. *Cine merge tot pe drum* pentru ansamblu cameral. În: Creații camerale, vol. III. Chișinău: Lumina, 2019, p. 35–45. ISMN 979-0-3480-0399-3, ISBN 978-9975-65-454-8.
6. Pîslari S. *Doina haiducului* pentru cor de bărbați a cappella. În: Folclor autentic în creațiile compozitorilor din Republica Moldova, vol. 1. Chișinău: Pontos, 2022, p. 46–52. ISMN 979-0-3481-0065-4.
7. Pîslari S. *Doina haiducului* pentru cor de bărbați a cappella. În: Folclor autentic în creațiile compozitorilor din Republica Moldova, vol. 1. Chișinău: Pontos, 2022, p. 46–52. ISMN 979-0-3481-0065-4.
8. Pîslari S. *Elegie* pentru clarinet și pian. În: Creații pentru ansambluri camerale, vol. 5. Chișinău: Lumina, 2022, p. 161–172. ISBN 978-9975-65-406-7, ISMN 979-0-3481-0069-2.
9. Pîslari S. *Flautul lui Marsyas* pentru flaut solo. În: Album de piese pentru instrumente aerofone. Chișinău: Cartea Moldovei, 2009, p. 56–59. ISMN 979-0-3480-0061-9, ISBN 978-9975-60-225-9.
10. Pîslari S. *Florica de pe șes* pentru helder-tenor (flaut) și pian. În: Album de piese pentru helder-tenor. Chișinău: Lumina, 2019, p. 22–30. ISMN 979-0-3480-0398-6, ISBN 978-9975-65-453-1.
11. Pîslari S. *Găgăuzeasca*. Variațiuni pentru pian. În: Muzica este în mâinile tale. Polifonie. Forma amplă. Clasele mici. Chișinău: Pontos, 2016, p. 54–55.

12. Pîslari S. *Incantation* pentru saxofon-tenor (bas-clarinet) și pian. În: Album de piese pentru instrumente aerofone. Chișinău: Cartea Moldovei, 2005, p. 72–88. ISBN 9975-60-176-6.
13. Pîslari S. *Îngere palid...* În: Ah, cerut-am de la zodii... Romante pe versurile lui Mihai Eminescu. Chișinău: Princeps, 2001, p. 198–204. ISBN 9975-9660-04.
14. Pîslari S. *La Nistru, la mărgioară* pentru helder-tenor (flaut) și pian. În: Album de piese pentru helder-tenor. Chișinău: Lumina, 2019, p. 8–21. ISMN 979-0-3480-0398-6, ISBN 978-9975-65-453-1.
15. Pîslari S. *Lângă malul Dunării* pentru flaut și pian. În: Creații camerale, vol. III. Chișinău: Lumina, 2019, p. 46–55. ISMN 979-0-3480-0399-3, ISBN 978-9975-65-454-8.
16. Pîslari S. *Les Cantilènes* pentru pian. În: Album de piese pentru pian. Chișinău: Lumina, 2018, p. 28–41, ISMN 979-0-3480-0354-2.
17. Pîslari S. *M-am pornit la Chișinău* pentru pian. În: Album de piese pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova, vol. 2. Chișinău: UNU, 2022, p. 100–103. ISBN 978-9975-3521-9-2, ISMN 979-0-3481-0065-6.
18. Pîslari S. *M-am pornit la Chișinău. Studii-variațiuni* pentru pian. În: Muzica este în mâinile tale. Ansambluri pentru tineret. Chișinău: Pontos, 2016, p. 80–83.
19. Pîslari S. *Pravo horo* pentru pian în patru mâini. În: Muzica este în mâinile tale. Ansambluri pentru tineret. Chișinău: Pontos, 2015, p. 33–47.
20. Pîslari S. *Sainte* pentru pian. În: Album de piese pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova, vol. 2. Chișinău: UNU, 2022, p. 106. ISBN 978-9975-3521-9-2, ISMN 979-0-3481-0065-6.
21. Pîslari S. *Sainte* pentru pian. În: Muzica este în mâinile tale. Piese polifonice. Forma amplă. Clasele medii. Chișinău: Foxtrot SRL, 2016, p. 5–6. ISMN 979-0-3480-0273-6, ISBN 978-9975-89-021-2.
22. Pîslari S. *Serbările Moldovei* pentru cvartet de saxofoane. În: Creații camerale, vol. IV. Chișinău: Lumina, 2021, p. 69–88. ISMN 979-0-3481-0029-6, ISBN 978-9975-65-482-1.
23. Pîslari S. *Sostenuto* pentru pian. În: Album de piese pentru pian ale compozitorilor din Republica Moldova, vol. 2. Chișinău: UNU, 2022, p. 104–105. ISBN 978-9975-3521-9-2, ISMN 979-0-3481-0065-6.
24. Pîslari S. *Trei cântece populare moldovenești. I. Jalea miresei. II. Bătuta. III. Sub umbra unui stejar.* În: Luci, soare, luci! Piese pentru pian. Selecție și îngrijire Irina Stolear. Chișinău: Pontos, 2009, p. 10–26. ISMN 979-0-3480-0075-6, ISBN 978-9975-51-075-2.

25. Pîslari S. *Trei portrete muzicale. I. Chopin. II. Skriabin. III. Rachmaninov.* În: Fantezie: Album de piese și ansambluri pentru pian. Selecție și îngrijire: Larisa Neaga. Chișinău: Pontos, 2012, p. 32–41. ISMN 979-0-3480-0155-5, ISBN 978-9975-51-403-3.
26. Pîslari S. *Two wings of one soul* pentru clarinet și pian. În: Album de piese pentru clarinet și pian. Chișinău: Lumina, 2018, p. 62–71. ISMN 979-0-3480-0346-7.
27. Pîslari S. *Variațiuni pe tema coralului de J. S. Bach Night so traurig, night so sehr.* În: Muzica este în mâinile tale. Piese polifonice. Forma amplă. Clasele mari. Chișinău: Foxtrot SRL, 2016, p. 150–161.

**ПРИЛОЖЕНИЕ 6. Композиторские произведения С. Пысларь, опубликованные в сети Интернет (исполнение)**

№	Произведение	Ссылка в сети Интернет <sup>48</sup>
1.	<i>Aeolian harp</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=FGm2IvT2z0k">https://www.youtube.com/watch?v=FGm2IvT2z0k</a> (исп. В. Москвитин – вибрафон, В. Остроухов – сопрано-саксофон)
2.	<i>Angel of the North</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=Qdk_9SIsnWg">https://www.youtube.com/watch?v=Qdk_9SIsnWg</a> , <a href="https://www.youtube.com/watch?v=nozwI6LSDA0">https://www.youtube.com/watch?v=nozwI6LSDA0</a> (исп. симфонический оркестр национальной телерадиокомпании <i>Teleradio Moldova</i> , дир. Д. Чаусов)
3.	<i>Anthem (The Divine image)</i>	<a href="https://youtu.be/73MbwD_jUO4">https://youtu.be/73MbwD_jUO4</a> , <a href="https://youtu.be/V14Y5go8_M8">https://youtu.be/V14Y5go8_M8</a> (исп. хор <i>Moldova</i> национальной телерадиокомпании <i>Teleradio Moldova</i> , дир. Г. Токарь)
4.	<i>Balate provensale vechi:</i> <i>1. Fortz chausa</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=5kgx2Hst5eM">https://www.youtube.com/watch?v=5kgx2Hst5eM</a> (исп. А. Молодожан – скрипка, И. Смирнова – голос)
5.	<i>Balate provensale vechi:</i> <i>2. Lo Rossignolet</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=j-IunbmXMSk">https://www.youtube.com/watch?v=j-IunbmXMSk</a> (исп. А. Молодожан – скрипка, И. Смирнова – голос)
6.	<i>Balate provensale vechi:</i> <i>3. Chant e deport</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=B3KTdREq-AU">https://www.youtube.com/watch?v=B3KTdREq-AU</a> (исп. А. Молодожан – скрипка, И. Смирнова – голос)
7.	<i>Bătuta</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=HJub9hl8ALE">https://www.youtube.com/watch?v=HJub9hl8ALE</a> (исп. струнный ансамбль лица им. С. Рахманинова, дир. И. Ерсак) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=k8FrjzZvVbY">https://www.youtube.com/watch?v=k8FrjzZvVbY</a> (исп. Молдавский национальный юношеский оркестр, дир. А. Мариан)
8.	<i>Cine merge tot pe drum</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=LXlk-DdJ1mc">https://www.youtube.com/watch?v=LXlk-DdJ1mc</a> (исп. ансамбль <i>Ars Poetica</i> , дир. О. Палымский)
9.	<i>Colinde</i>	<a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejana-pislari-colinde">https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejana-pislari-colinde</a> (исп. хор <i>Gloria</i> , дир. О. Константинов)
10.	<i>Dans</i>	<a href="https://youtu.be/LW3kUQHmuWg">https://youtu.be/LW3kUQHmuWg</a> (исп. А. Слободянюк – сопрано, А. Коржан-Колесник – фортепиано).

<sup>48</sup> Дата посещения нижеследующих ссылок – 24.07.2023 г.

11.	<i>De-or trece anii</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=nouOWnghFlk">https://www.youtube.com/watch?v=nouOWnghFlk</a> (исп. А. Черникова – сопрано, камерный оркестр музыкального лицея им. С. Рахманинова, дир. И. Ерсак) <a href="https://youtu.be/hHFYOHVq7hI">https://youtu.be/hHFYOHVq7hI</a> (исп. А. Гимбовски – сопрано, А. Коржан-Колесник – фортепиано)
12.	<i>Doina haiducului</i>	<a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/doina-haiducului-doina-of">https://soundcloud.com/snejanapislari49/doina-haiducului-doina-of</a> (исп. хор <i>Gloria</i> , дир. О. Константинов)
13.	<i>Elegie</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=aiy7MIukOLO">https://www.youtube.com/watch?v=aiy7MIukOLO</a> , <a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/5-elegy-1">https://soundcloud.com/snejanapislari49/5-elegy-1</a> (исп. В. Остроухов – сопрано-саксофон, С. Пысларь – фортепиано)
14.	<i>Genius loci</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=A3htzIeRvfc">https://www.youtube.com/watch?v=A3htzIeRvfc</a> (компьютерная версия)
15.	<i>La bulciugul miresei</i>	<a href="https://youtu.be/eoBibnGMmu0">https://youtu.be/eoBibnGMmu0</a> (исп. фольклорный ансамбль Д. Покровского, дир. и художественный руководитель М. Нефедова)
16.	<i>Les Cantilènes</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=8WtMH0UYecg">https://www.youtube.com/watch?v=8WtMH0UYecg</a> (исп. И. Панурина – фортепиано) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=P9NFi5cGf08">https://www.youtube.com/watch?v=P9NFi5cGf08</a> , <a href="https://www.youtube.com/watch?v=gYLY8Qxh0rA">https://www.youtube.com/watch?v=gYLY8Qxh0rA</a> (исп. О. Гернаджя – фортепиано)
17.	<i>Lângă malul Dunării</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=jbwCYSe6tMc">https://www.youtube.com/watch?v=jbwCYSe6tMc</a> (исп. А. Гусарова – флейта, А. Коржан-Колесник – фортепиано)
18.	<i>Marsyas Flute</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=DOJqYGo6o2g">https://www.youtube.com/watch?v=DOJqYGo6o2g</a> (исп. А. Исаев – флейта) <a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-marsyas-flute">https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-marsyas-flute</a> (исп. В. Остроухов – флейта)
19.	<i>Patru piese: Floricica de pe șes</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=u930_LHYFwc">https://www.youtube.com/watch?v=u930_LHYFwc</a> (исп. А. Гусарова – флейта, К. Столярчук – фортепиано)
20.	<i>Patru piese: La Nistru, la mărgioară</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=gOOb4GSUjg0">https://www.youtube.com/watch?v=gOOb4GSUjg0</a> (исп. А. Гусарова – флейта, К. Столярчук – фортепиано)
21.	<i>Pe-un picior de plai</i>	<a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-pe-un-picior">https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-pe-un-picior</a> (исп. В. Остроухов – сопрано-саксофон, А. Дятко – альт-саксофон, Д. Сергеев – тенор-саксофон, В. Гуменюк – баритон-саксофон)

22.	<i>Pravo horo</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=SGjyZN1UUDQ">https://www.youtube.com/watch?v=SGjyZN1UUDQ</a> (компьютерная версия)
23.	<i>Prince of Moldavia</i>	<a href="https://youtu.be/_XnDBYkRZ08">https://youtu.be/_XnDBYkRZ08</a> , <a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/prince-of-moldavia-16-44">https://soundcloud.com/snejanapislari49/prince-of-moldavia-16-44</a> (исп. симфонический оркестр национальной телерадиокомпании <i>Teleradio Moldova</i> , дир. Г. Мустя)
24.	<i>Sainte</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=95YhnskuUKU">https://www.youtube.com/watch?v=95YhnskuUKU</a> (исп. Н. Березина, А. Калараш – флейта) <a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-sainte-for-2">https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-sainte-for-2</a> (исп. В. Остроухов – флейта)
25.	<i>Sostenuto</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=0shAOTSHMJs">https://www.youtube.com/watch?v=0shAOTSHMJs</a> (исп. С. Пысларь – фортепиано)
26.	<i>Serbarile Moldovei</i> <i>1. Începutul serbărilor</i>	<a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-serbarile">https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-serbarile</a> (исп. В. Остроухов – сопрано-саксофон, И. Кениг – альт-саксофон, Д. Сергеев – тенор-саксофон, В. Гуменюк – баритон-саксофон)
27.	<i>Serbarile Moldovei</i> <i>2. Lăzărelul</i>	<a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-serbarile-2">https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-serbarile-2</a> (исп. В. Остроухов – сопрано-саксофон, И. Кениг – альт-саксофон, Д. Сергеев – тенор-саксофон, В. Гуменюк – баритон-саксофон)
28.	<i>Serbarile Moldovei</i> <i>3. Ajunul Crăciunului</i>	<a href="https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-serbarile-3">https://soundcloud.com/snejanapislari49/snejanapislari-serbarile-3</a> (исп. В. Остроухов – сопрано-саксофон, И. Кениг – альт-саксофон, Д. Сергеев – тенор-саксофон, В. Гуменюк – баритон-саксофон)
29.	<i>Sus în vârf, la nouă meri</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=zOAdbcIJhJE">https://www.youtube.com/watch?v=zOAdbcIJhJE</a> (исп. симфонический оркестр <i>Высшей школы музыки</i> , Республика Саха, РФ, дир. П. Васьковский)
30.	<i>Trei cântece populare moldovenești: Jalea miresei, Bătuta, Sub umbra unui stejar</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=kSX48ZbknXs">https://www.youtube.com/watch?v=kSX48ZbknXs</a> (исп. А. Пригало – фортепиано)
31.	<i>Trei portrete muzicale: Chopin, Scriabin, Rachmaninov</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=OzuxnjqLvGA">https://www.youtube.com/watch?v=OzuxnjqLvGA</a> (исп. Л. Баликов – фортепиано)
32.	<i>Two wings of one soul</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=ibZ7Dnlfm-Y">https://www.youtube.com/watch?v=ibZ7Dnlfm-Y</a> (исп. Э. Терол – кларнет, С. Гомес Маэстро – фортепиано)

33.	<i>Vânătoarea</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=bYevZf_NBlg">https://www.youtube.com/watch?v=bYevZf_NBlg</a> (исп. В. Остроухов – сопрано-саксофон, И. Кёниг – альт-саксофон, Д. Сергеев (тенор-саксофон), К. Чорба – баритон-саксофон) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=HD3pW7RMm1U">https://www.youtube.com/watch?v=HD3pW7RMm1U</a> (исп. К. Чорба – баритон-саксофон, С. Пысларь – фортепиано) <a href="https://www.youtube.com/watch?v=xZz1TsA7xdY">https://www.youtube.com/watch?v=xZz1TsA7xdY</a> (исп. В. Остроухов – сопрано-саксофон, альт-саксофон, тенор-саксофон, баритон-саксофон)
34.	<i>5 Brodsky versets</i>	<a href="https://www.youtube.com/watch?v=uH_G2kaHLWw">https://www.youtube.com/watch?v=uH_G2kaHLWw</a> (исп. ансамбль <i>Ars Poetica</i> , дир. В. Андриеш)

## ПРИЛОЖЕНИЕ 7. Научно-методические, публицистические и литературные работы

С. Пысларь

### НАУЧНО-МЕТОДИЧЕСКИЕ:

1. Пысларь С. Методологические основы изучения музыкального тембра / Bazele metodologice ale cercetării timbrului muzical. Ghid metodic pentru studenții din instituțiile de învățământ muzical superior (ciclul I și II). Chișinău, 2021. 49 с. ISBN 978-9975-3199-3-5 (PDF).
2. Пысларь С. Некоторые особенности восприятия тембра в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса: к вопросу реализации иллюзорных тембров. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2011 № 1–2 (12–13), с. 25–33. ISSN 1857-2251.
3. Пысларь С. Некоторые особенности восприятия тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса: к вопросу о воображаемом тембре. В: Ion Gagim și universul muzicii. Materialele conferinței științifice internaționale consacrate aniversării a 60 de ani al savantului. Coordonatori A. Dănilă, M. Tetelea, E. M. Pașca. Iași: EDITURA ARTES, 2014, с. 165–171. ISBN 978-606-547-192-4.
4. Пысларь С. Некоторые формы нетрадиционной трактовки сольных тембров в симфоническом творчестве Павла Ривилиса. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2013, № 3 (20), с. 41–47. ISSN 1857-2251.
5. Пысларь С. О некоторых особенностях оркестрового мышления в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. К вопросу о реализации принципа органности на примере первой части. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 3 (16), с. 46–56. ISSN 1857-2251.
6. Пысларь С. О некоторых особенностях передачи звучания народных инструментов в симфоническом творчестве Павла Ривилиса. В: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Materiale Conferinței internaționale 11–12 decembrie 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2015, с. 214–219. ISBN 978-9975-52-185-7.
7. Пысларь С. О некоторых особенностях передачи оркестровыми средствами звучания народного инструментария в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: VALINEX SRL, 2012, № 4 (17), с. 44–53. ISSN 1857-2251.
8. Пысларь С. О некоторых особенностях технологии темброво-оркестровой работы в *Унисонах* Павла Ривилиса. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică.

- Chişinău: VALINEX SRL, 2014, № 1 (21), с. 31–38. ISSN 2345-1408.
9. Пысларь С. О тембровых контрастах и некоторых особенностях их воплощения в симфоническом творчестве П. Ривилиса. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chişinău: Grafema Libris, 2015, № 1 (24), с. 99–105. ISSN 2345-1408.
  10. Пысларь С. О тембровых контрастах и некоторых особенностях их воплощения. К вопросу о живописи в оркестровке. В: *Педагогика и искусство. Сборник научных трудов*. Вып. 3. Воронеж: ВГПУ, 2015, с. 69–75. ISBN 978-5-00044-307-1.
  11. Пысларь С. Органность как принцип построения оркестровой ткани в транскрипции баховской чаканы Павла Ривилиса. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chişinău: VALINEX SRL, 2019, № 1 (34), с. 89–94. ISSN 2345-1408.
  12. Пысларь С. Органность как темброво-фактурное свойство оркестровой ткани в сочинениях Павла Ривилиса. В: *Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Сборник статей по материалам научно-практической конференции (29–30 сентября, 2019)*. Астрахань: ПКФ Триада, 2020. с. 98–106. ISBN 978-5-6040538-1-2.
  13. Пысларь С. Органность как темброво-фактурное свойство оркестровой ткани в сочинениях П. Ривилиса 1970–1990 гг. / *Principiul organistic, ca însușire timbral-factuală a discursului orchestral în creațiile lui P. Rivilis din anii 1970–1990. Ghid metodic pentru instituțiile de învățământ muzical superior (ciclul I și II)*. Chişinău, 2021. 42 с. ISMN 979-0-3480-0418-1, ISBN 978-9975-3199-4-2 (PDF).
  14. Пысларь С. Роль фольклорной цитаты в контексте претворения молдавской народной музыки на примере собственных произведений. В: *Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Materiale Conferinței internaționale 11–12 decembrie 2014*. Chişinău: Grafema Libris, 2015, с. 269–272. ISBN 978-9975-52-185-7.
  15. Пысларь С. Роль фольклорной цитаты в контексте некоторых стилистических особенностей претворения молдавской народной музыки на примере собственных произведений 2000-х гг. В: *Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Сборник статей по материалам научно-практической конференции (29–30 сентября, 2019)*. Астрахань: ПКФ Триада, 2020, с. 328–332. ISBN 978-5-6040538-1-2.
  16. Пысларь С. *Стихира* Павла Ривилиса. Особенности оркестровки. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Chişinău: FOXTROT SRL, 2017, № 1 (30), с. 19–24. ISSN 2345-1408.
  17. Пысларь С. Трактовка тембра в неофольклорных произведениях композиторов

Молдовы на примере симфонического творчества Павла Ривилиса. В: Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Сборник статей по материалам научно-практической конференции (13–14 мая, 2017). Астрахань: Леон, 2017, с. 175–180. ISBN 978-5-905639-19-7.

18. Пысларь С. Чистые и смешанные тембры в симфоническом творчестве второй половины XX века (на примере оркестровых сочинений Павла Ривилиса 1970–1990-х гг.) / Timbrurile pure și mixte în lucrările simfonice în a doua jumătate a sec. XX (pe baza creațiilor orchestrale ale lui Pavel Rivilis din anii 1970–1990). Ghid metodic pentru instituțiile de învățământ muzical superior (ciclul I și II). Chișinău, 2021. 64 c. ISMN 979-0-3481-0025-8, ISBN 978-9975-3199-2-8 (PDF).
19. Pîslari S. Imaginative timbre (Timbrul imaginar). În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, Nr. 1 (14), p. 83–89. ISSN 1857-2251.
20. Pîslari S. Rolul paletii timbrale în *Dansurile simfonice* de Pavel Rivilis (partea a II). În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Notograf Prim, 2009, Nr. 1–2 (8–9), p. 85–89. ISSN 1857-2251.
21. Pîslari S. Unele aspecte practice privind studierea cursului *Elemente ale compoziției* la catedră *Muzica usoară și jazz*. În: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice. Chișinău: Grafema Libris, 2012, Nr. 2 (15), p. 25–29. ISSN 1857-2251, ISBN 978-9975-9925-4-1.

#### ПУБЛИЦИСТИЧЕСКИЕ:

1. Пысларь С. Беседы несправимого идеалиста с ученицей. В: <https://www.proza.ru/2016/03/04/1772> (14.05.2023).
2. Пысларь С. Бессарабский Олимп. В: Истоки жизни, 2009, № 12.
3. Пысларь С. Блуждающие звезды Зейлика Могулеско. В: Истоки жизни, 2009, № 7.
4. Пысларь С. В джазе только девушки... из Унген. В: Истоки жизни, 2009, № 9.
5. Пысларь С. Владимир Дашкевич. Сложной музыки не бывает. В: Истоки жизни, 2004, № 10.
6. Пысларь С. Врата небес (о концертах композиторов М. Броннера и М. Кокжаева). В: Истоки жизни, 2011, № 5.
7. Пысларь С. Время собирать и время разбрасывать. В: <https://www.proza.ru/2015/04/08/2096> (14.05.2023).
8. Пысларь С. Девять мер красоты Иосифа Тавора. В: Истоки жизни, 2009, № 7.
9. Пысларь С. Диалоги несправимого идеалиста с ученицей (интервью с П. Ривилисом). В: Истоки жизни. 2004, № 9.

10. Пысларь С. Дни новой музыки (интервью с А. Сокирянским). В: Истоки жизни, 2004, № 10.
11. Пысларь С. Живописец грез и феерий (о художнике Борисе Анисфельде). В: Истоки жизни, 2009, № 12.
12. Пысларь С. ...И острый галльский смысл... О международном фестивале *Фортепианные ночи*. В: Истоки жизни, 2010, № 5.
13. Пысларь С. *Из давних времен* в наши дни (о презентации сборника И. Столяр *Из давних времен*, 06.04.2011). В: Истоки жизни, 2011, № 4.
14. Пысларь С. Искусство сближает народы. В: Истоки жизни, 2005, № 12.
15. Пысларь С. Королева трагического гротеска. В: Истоки жизни, 2010, № 2.
16. Пысларь С. Липканская династия В: Истоки жизни, 2009, № 10.
17. Пысларь С. Много голосов – один мир. В: Истоки жизни, 2008, № 7.
18. Пысларь С. Музыкальное возвращение. В: <https://www.proza.ru/2017/01/29/764> (14.05.2023).
19. Пысларь С. Музыкальное возвращение. О сонате для органа В. Биткина. В: Истоки жизни, 2010, № 5.
20. Пысларь С. Несколько слов об истории одной кафедры. В: Истоки жизни, 2005, № 12.
21. Пысларь С. О бойцах культурного фронта. В: <https://www.proza.ru/2015/04/08/2103> (14.05.2023).
22. Пысларь С. Она пыталась обогнать течение времени. В: Истоки жизни, 2008, № 5.
23. Пысларь С. Ошеломим Бетховена этноджазом. В: Истоки жизни, 2005, № 10.
24. Пысларь С. Последнее письмо Ольги Банчик. В: Истоки жизни, 2009, № 8.
25. Пысларь С. Последний дюйм Моисея Вайнберга. В: Истоки жизни, 2009, № 2.
26. Пысларь С. Последний свидетель. В: Истоки жизни, 2010, № 5.
27. Пысларь С. Привет, миссис Ватсон! В: Истоки жизни, 2008, № 12.
28. Пысларь С. Сердце, отданное эстраде. В: Истоки жизни, 2010, № 1.
29. Пысларь С. Сто лет и три года Клары Коган. В: Истоки жизни, 2008, № 10.
30. ПЫСЛАРЬ С. Эталон профессионализма. Интервью с П. Ривилисом о композиторе Л. Гурове. В: Истоки жизни, 2010, № 5.
31. Пысларь С. Я не вернуться не мог (о композиторе Шико Аранове). В: Истоки жизни, 2009, № 11.
32. Пысларь С. What is this? Music! (об А. Люксембурге). В: Истоки жизни, 2005, № 3.

## ЛИТЕРАТУРНЫЕ:

1. Пысларь С. В поисках гильотины. В: <https://www.proza.ru/2015/04/06/2253> (14.05.2023).
2. Пысларь С. Валентиновские беседы, или еще раз о ранних браках. В: <https://www.proza.ru/2015/04/07/576> (14.05.2023).
3. Пысларь С. Двери. В: <https://www.proza.ru/2015/04/07/585> (14.05.2023).
4. Пысларь С. Декабристское. В: <https://www.proza.ru/2015/05/07/484> (14.05.2023).
5. Пысларь С. Домой... Диван. В: <https://www.proza.ru/2015/04/07/604> (14.05.2023).
6. Пысларь С. Заплечных дел мастер. В: <https://www.proza.ru/2015/04/05/1366> (14.05.2023).
7. Пысларь С. Как я получала свой первый гонорар. В: <https://www.proza.ru/2015/04/06/2057> (14.05.2023).
8. Пысларь С. Милые пассионарии. В: <https://www.proza.ru/2015/04/08/2074> (14.05.2023).
9. Пысларь С. О каравеллах и их недостатке. В: <https://www.proza.ru/2015/04/07/572> (14.05.2023).
10. Пысларь С. О сталинском домоводстве и УПК. В: <https://www.proza.ru/2015/04/07/598> (14.05.2023).
11. Пысларь С. О юсуповском дворце, двух г-нах и грядущих выборах. В: <https://www.proza.ru/2016/10/28/608> (14.05.2023).
12. Пысларь С. Памяти друга. В: <http://www.proza.ru/2017/04/04/657> (14.05.2023).
13. Пысларь С. Подарок Канио. В: <https://www.proza.ru/2015/04/07/566> (14.05.2023).
14. Пысларь С. Поем первый каданс (памяти Логина Федоровича Цуркану). В: <https://www.proza.ru/2015/04/08/2229> (14.05.2023).
15. Пысларь С. Поле чудес. В: <https://www.proza.ru/2015/04/05/1372> (14.05.2023).
16. Пысларь С. Почти по Пруткову. В: <https://www.proza.ru/2015/04/08/2195> (14.05.2023).
17. Пысларь С. Пустяки, или Он не любил Колтрейна. В: <https://www.proza.ru/2015/04/07/588> (14.05.2023).
18. Пысларь С. Слово о Леониде Гурове. В: <https://www.proza.ru/2015/04/10/328> (14.05.2023).
19. Пысларь С. Тайный дневник романтической особы. В: <https://www.proza.ru/2015/04/05/1377> (14.05.2023).
20. Пысларь С. Человек из анекдота. В: <https://www.proza.ru/2015/05/07/528> (14.05.2023).
21. Пысларь С. Эпизод из жизни артистов. В: <https://www.proza.ru/2015/04/08/2062> (14.05.2023).

**ПРИЛОЖЕНИЕ 8. Расшифровки мелодий *Jalea miresei, Bătuta, Sub umbra unui stejar*,  
выполненные С. Пысларь (фонды кабинета фольклора АМТИИ)**

**1. ПЕСНЯ JALEA MIRESEI**

**а) ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ С ПЕРЕВОДОМ НА РУССКИЙ ЯЗЫК<sup>49</sup>**

<i>Cântecul miresei</i>	<i>Песня по невесте</i>
1. <i>Apa soartei nemiloasă, Unde s'a necat mireasă, Fata noastră cea frumoasă, Unde s'a necat mireasă, Tinerica, vai de ea.</i>	1. <i>Вода немилостивая судьбы, Где утонула невеста, Наша красивая девушка, Где утонула невеста, Молоденькая, жаль ее.</i>
2. <i>Nu c'a înecat numai ea, (2 ori) Toată nunta după ea, (2 ori) Tinerica, vai de ea.</i>	2. <i>Утонула не только она, (2 раза) Вся свадьба за ней, (2 раза) Молоденькая, жаль ее.</i>
3. <i>Numai mirele-a scăpat (2 ori) Și cu doi flăcăi din sat, (2 ori) Tinerica, vai de ea.</i>	3. <i>Только жених уцелел (2 раза) И два парня из села, (2 раза) Молоденькая, жаль ее.</i>
4. <i>Și-acasă a alergat, (2 ori) Satul, satulița mea. Mi s'a necat mireasa, 2 ori Tinerica, vai de ea.</i>	4. <i>И домой прибежал, (2 раза) Село, деревенька моя. Утонула моя невеста, (2 раза) Молоденькая, жаль ее.</i>
5. <i>Mire, nu te supăra, (2 ori) Că 'nainte de nunta Eu îți dau pe sora ta! Tinerica, vai de ea.</i>	5. <i>Жених, не грусти, (2 раза) Потому что перед свадьбой Я даю тебе сестру! Молоденькая, жаль ее.</i>

---

<sup>49</sup> Перевод текста песен принадлежит Т. Друца

б) КОПИЯ РАСШИФРОВКИ С. ПЫСЛАРЬ ТЕКСТА И МУЗЫКИ

МИНИСТЕРУЛ КУЛТУРИЙ ДИН РСМ  
КОНСЕРВАТОРУЛ МОЛДОВЕНЕСК ДЕ СТАТ  
КАТЕДРА ДЕ ФОЛКЛОР

Ф.	_____
Фнр.	_____
Инв.	44-1

Т Е К С Т

Транскрис де (нумеле де фамилие, пронумеле, н. д. татэ)  
Расшифровано (фамилия, имя, отчество)

Psarlari Snejana Ilie

Денумиря  
Название

Cantecul miresei (informatoul - barstea Ion Elin, s. Bul Boaca  
c. Orhei)

1. "Apa soartei nemilcassă"  
Unde s'a necat mireasă  
Fata noastră cea frumoasă  
Unde s'a necat mireasă  
Tinerica, vai de ea.

Nu s'a necat numai ea } 2 ori  
Toată nunta după ea } 2 ori  
Tinerica, vai de ea.

Nu mai mirele-a scăpat } 2 ori  
Și cu doi flăcăi din sat } 2 ori  
Tinerica, vai de ea.

Și-acasă a alergat } 2 ori  
Satul, satulița mea }  
mi s'a necat mireasa } 2 ori  
Tinerica, vai de ea  
mire, nu te supăra } 2 ori  
Și înainte de nunta  
Eu ți dau pe sora ta!  
Tinerica, vai de ea.

28/T 93

Семнатура  
Подпись

МИНИСТЕРУЛ КУЛТУРУЙ ДИН РССМ  
 ИНСТИТУТУЛ ДЕ СТАТ АЛ АРТЕЛОР «Г. МУЗИЧЕСКУ» ДИН МОЛДОВА  
 КАТЕДРА ДЕ ФОЛКЛОР

Денумаря Сателул миеи  
 Название Саргеза Ion Stim s. Bulboasa, 2-nul Onbe  
Gostari Snejane Ste

Ф.	
Фир.	
Иив.	44-1

Транскрипсе де (нуме де фамилие, прецуме, н. д. гатэ)  
 Расшифровано (фамилия, имя, отчество)

*Andante*

Un-de sa ne-cat mi-rea-se  
 unde so ne-cat mi-rea-se, Tinerica, vai de ea.

Mu sa ne-cat nu-mai ea  
 Toata nunta dupa ea, toata nunta dupa ea. Tinerica vai de ea

Mamai mire-le-a scapat  
 si cu doi flacai din sat, si cu doi flacai din sat. Tinerica vai de ea.

Si acasa a a-ber-gat  
 satul, satulita mea, mi so ne-cat mi-rea-se. Tinerica, vai de ea.

Satul, satulita mea, mi sa ne-cat mi-rea-se. Tinerica, vai de ea

Mire, mi te su-pa-ta,  
 ca'nainte de nun-ta Cu nti dai ne sona ta? Tinerica, vai de ea.

ВАРИАНТЕ

Дата 28/11.93

Семнатура  
 Подпись



### 3. ПЕСНЯ *SUB UMBRA UNUI STEJAR*

#### а) ПОЭТИЧЕСКИЙ ТЕКСТ С ПЕРЕВОДОМ НА РУССКИЙ ЯЗЫК

<i>Sub umbra unui stejar</i>	<i>В тени дуба</i>
1 <i>Sub umbra unui stejar (2 ori)</i> <i>Frumos dorme-un militar, of, of, of (2 ori)</i>	1 <i>В тени дуба (2 раза)</i> <i>Сладко спит солдат, оф, оф. (2 раза)</i>
2 <i>Obosit de drumuri grele (2 ori)</i> <i>Tot încins cu trei curele, of, of, of (2 ori)</i>	2 <i>Уставший от тяжелого пути, (2 раза)</i> <i>Опоясан тремя ремнями, оф. (2 раза)</i>
3 <i>Și-o fetiță mi-ar zăzea (2 ori)</i> <i>Către maica șa zicea, of, of, of (2 ori)</i>	3 <i>Увидела его девушка (2 раза)</i> <i>И говорит своей маме, оф, оф. (2 раза)</i>
4 <i>Mă duc maica s'ăl mîngîi (2 ori)</i> <i>C'o lămîie și c'o gutîie, of, of, of (2 ori)</i>	4 <i>Иду, мама, утешу его (2 раза)</i> <i>Лимоном и айвой, оф, оф, оф. (2 раза)</i>
5 <i>Dragă mamei, nu te du, (2 ori)</i> <i>Militaru-i gura dulce, of, of, of (2 ori)</i>	5 <i>Дорогая мамина, не ходи, (2 раза)</i> <i>У солдата сладки уста, оф, оф. (2 раза)</i>
6 <i>Ti sarută și se du, (2 ori)</i> <i>Militaru-i soarta rea of, of, of</i>	6 <i>Поцелует и уйдет, (2 раза)</i> <i>Солдат – злая судьба, оф, оф, оф.</i>
7 <i>Cît el trece granița, of, of, of</i> <i>Că te-a trece granița (2 ori)</i> <i>Că tu rămîi tot așa.</i>	7 <i>Перейдет через границу, оф, оф, оф,</i> <i>Перейдет через границу (2 раза)</i> <i>Ты останешься одна.</i>

б) КОПИЯ РАСШИФРОВКИ С. ПЫСЛАРЬ ТЕКСТА И МУЗЫКИ

МИНИСТЕРУЛ КУЛТУРИЙ ДИН РСМ  
КОНСЕРВАТОРУЛ МОЛДОВЕНЕСК ДЕ СТАТ  
КАТЕДРА ДЕ ФОЛКЛОР

Ф.	_____
Фнр.	_____
Инв.	44-5

Т Е К С Т

скрис де (нумеле де фамилие, пронумеле, н. д. татэ) Pytlari Snejana Nic  
ифровано (фамилия, имя, отчество)  
мира Sub umbra unui stejar. (int. Botnaru Andrei Savva  
вне S. Dîșcova, c. Ocnei)

1. Sub umbra unui stejar 32ori  
Frumos dorme-un militar, of, of, of 32ori
  2. Obosit de drumuri grele 32ori  
Tot tncins cu trei curele, of, of, of 32ori
  3. Și-o fetiță mi-ar zărea 32ori  
Către maica șa zicea, of, of, of 32ori  
Mă duc, maica, s'al mîngîi 32ori  
C'o lămîie și c'o gutrie, of, of, of 32ori  
Dragul mamei, nu te du 32ori  
Militaru-i gura dulce, of, of, of 32ori
- Ți sarută și se du 32ori  
Sui li țaru-i soarta rea of, of, of 32ori  
Că te-o trece granița, of, of, of  
Că tu rămăi tot așa, of, of, of

а

Семнэтура  
Подпись

МИНИСТЕРУЛ КУЛТУРЫЙ ДИН РССМ  
 ИНСТИТУТУЛ ДЕ СТАГ АЛ АРТЕЛОР «Г. МУЗИЧЕСКУ» ДИН МОЛДОВА  
 КАТЕДРА ДЕ ФОЛКЛОР

Денумэрия Sub umbra unei stejar  
 Название Int. Вотны Андрей Савва, с. Дысцова, г. н. Одеси  
 Транскрипс де (пуне де фамилие, преNUME, н. д. татэ)  
 Расшифровано (фамилия, имя, отчество)

Ф	
Фир.	
Ивв.	14-5

Sub umbra u-nui stejar Frumos dorme-meu militar, of, of, of

O bo-sit de dru-mari gre-te o-bo-sit de dru-mari gre-te Tot nincins cu trei cu-rele, of, of, of

Si-o fe-ti-ta miaz za-rea si-o fe-ti-ta Cal-re ma-ica sa zi-cea, of, of, of

Ma-duc ma-ica, s'al man-gai no-duc ma-ica s'al man-gai Co-lamie, si-co-gu-ti-e, of, of, of

Tra-pul ma-mei, nu-te du-ce D-ra-pul ma-mei nu-te du-ce Ad-li-ta - rui-gura du-ta, of, of, of

Si sa-ru-ta si se du-ce ti sa-ru-ta si se du-ce Ad-li-ta - rui-soar-ta rea, of, of, of

Cot el tiece qua-ni ta si tu ra-mai tot asa

Семнатура  
 Подпись

Дата 28/10-93

ВАРНАНТЕ

## **ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ**

Нижеподписавшийся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае, буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Кабаков Дмитрий

Подпись

Дата

## **DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII**

Subsemnatul, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Cabacov Dmitrii

Semnătura

Data