

Самбриш Елена Юрьевна,
кандидат искусствоведения, доцент;
Академия музыки, театра и изобразительных искусств,
доцент департамента музыковедения, композиции и джаза
E-mail: sambrish@yandex.ru
Молдова, г. Кишинев

ПРОЯВЛЕНИЕ МЕЖКУЛЬТУРНОГО ДИАЛОГА В «ВОСТОЧНЫХ ПЕСНОПЕНИЯХ» ГЕННАДИЯ ЧОБАНУ

Аннотация. В статье рассматривается стиливая реконструкция турецкой традиционной музыки в произведении «Восточные песнопения: поклонение Дмитрию Кантемиру» современного композитора Республики Молдова Геннадия Чобану. Не вводя турецкий макам-лад и не используя сложную модальную ритмику, автор избирательно отражает ряд интонационных, ладовых, ритмических и композиционных особенностей прототипа. Адресуя сочинение современному слушателю, он приглашает к диалогу с ярким музыкальным феноменом прошлого.

Ключевые слова: стиливая реконструкция; макам; межкультурный диалог.

Elena Sambrish,
Candidate of Art History, Associate Professor;
Academy of Music, Theater and Fine Arts, Associate Professor of the Department of Musicology,
Composition and Jazz
E-mail: sambrish@yandex.ru
Moldova, Chişinău

MANIFESTATION OF INTERCULTURAL DIALOGUE IN «EASTERN CHANTS» BY GENNADY CIOBANU

Annotation. The article examines the stylistic reconstruction of Turkish traditional music in the work «Oriental chants: worship of Dmitry Cantemir» by the modern composer of the Republic of Moldova Gennady Ciobanu. Without introducing the Turkish maqam-mode and without using a complex modal rhythm, the author selectively reflects a number of intonation, modal, rhythmic and compositional features of the prototype. Addressing the composition to the contemporary listener, he invites to dialogue with a vivid musical phenomenon of the past.

Keywords: stylistic reconstruction; maqam; intercultural dialogue.

Геннадий Чобану (р. 1957) – один из ведущих современных композиторов Республики Молдова. Его перу принадлежит более сотни произведений в различных жанрах: сценические, симфонические, вокально-симфонические, концертные, камерные. Он также преподает, выступает как музыковед-исследователь и менеджер-организатор культурных проектов (например, ежегодного международного фестиваля «Дни новой музыки» в Кишиневе); много лет был председателем Союза композиторов и музыковедов Молдовы.

Г. Чобану – самобытный и оригинальный автор, в творчестве которого есть одно сочинение, на наш взгляд, единственное в своем роде – это «Cântări orientale: închinare lui Dimitrie Cantemir» («Восточные песнопения: поклонение Дмитрию Кантемиру») для симфонического оркестра. Оно создано в 2013 году и исполнено 26 октября того же года на концерте, посвященном 340-летию со дня рождения Дмитрия Кантемира – господаря Молдовы (1693, 1710–1711 гг.), крупного композитора и ученого своей эпохи. По словам Г. Чобану, «Восточные песнопения» представляют собой «музыкальное посвящение, дань уважения, приношение знаменитому ученому, музыкальному теоретику, выдающемуся композитору, виртуозному исполнителю»¹ [5]. Произведение демонстрирует тенденции ориентализма в молдавской музыке и воплощает идею межкультурного диалога, характерную для современного искусства.

Обращаясь к прошлому, композитор избирает в качестве модели турецкую классическую (традиционную) музыку – макам XVII века, выдающимся автором которого был Д. Кантемир. В частности, здесь воссоздается жанр *peşrev* (пешрэф), показательный для творчества Д. Кантемира, – это инструментальная пьеса, которая в многочастной циклической композиции турецкого макама выполняла функцию вступления (своего рода «прелюдия» в европейском понимании)².

«Восточные песнопения» Г. Чобану – небольшое произведение в слитноциклической форме из двух частей, соединяющихся по принципу медленно–быстро, что является типичным для фольклорных композиций многих народов. В данном случае темповый контраст между частями сглажен, образы близки друг другу по характеру: первая часть воплощает медленный танец, вторая – оживленный и грациозный, оба лиричны и изысканны. Подобно

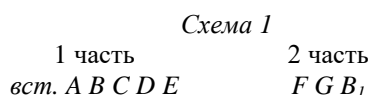
¹ Перевод с румынского Е. Самбриш.

² Творчество Д. Кантемира и, в частности, жанр *peşrev*, подробно рассмотрены в монографиях молдавского музыковеда В. Гилаша [6; 7].

завораживающему орнаменту арабеска, отражающему солнечный свет и игру легких бликов, музыка струится единым потоком, воплощая красоту, гармонию и уравновешенность, восходящую к истокам мироздания.

Преломляя традиционную восточную музыку через свободную реконструкцию стиля Д. Кантемира, композитор передает свое восхищение и ее поэтичностью, и уровнем мастерства великого предшественника. Он демонстрирует бережное и вдумчивое отношение к воссоздаваемому прототипу, отбирая определенные языковые лексемы, но не придерживаясь в их разработке строгой стилиевой герметичности. Композитор сказал: «Целью явилось не создание запыленного музейного экспоната, а рождение новой конструкции, нового здания из „кирпичей” старого собора ради того, чтобы приблизить эту музыку к современному слушателю и поделиться теми красками и звуками, которые дает нам Универсум. Эта музыка способна обогатить восприятие человека наших дней, дать ему другое, более широкое ощущение времени и пространства»³.

Своеобразна композиция и драматургия сочинения. В двух частях пьесы наблюдается членение на небольшие разделы: шесть в первой и три во второй – всего девять, однако границы между ними сглажены, за исключением перехода между первой и второй частями (см. схему 1).



В сочинении нет единой темы в классическом понимании, отсутствует репризность. Последний раздел отчасти напоминает коду-заключение, претворяющую в варьированном виде прозвучавший ранее материал из раздела В. Вместе со вступлением эта условная кода очерчивает границы произведения, добавляя некоторые штрихи, ассоциирующиеся с традиционным формообразованием. Однако в целом преобладают внеевропейские установки. Композиция «Восточных песнопений» выстраивается в единую линию свободного вариационно-вариантного развития, где функции экспонирования и развития совмещаются, и любое появление относительно нового тематического материала является продолженным развитием по отношению к предыдущему.

Тематизм опирается на определенный комплекс лексем, которые переплетаются и взаимодействуют, сменяя друг друга с едва заметным варьированием. Преобразование ладово-мелодических ячеек воплощает типичный для монодийных музыкальных культур принцип многообразия в единстве. Он присущ не только турецкому и арабскому макаму, но и всей традиции макамата (мугаму, макому, шашмакому), а также индийской раге, русскому знаменному распеву, средневековой григорианской гимнографии. С точки зрения классического музыкального искусства в подобных композициях отсутствует тема-инвариант развития, но с позиций законов модального мышления здесь соблюдаются строгие правила мелодико-ритмического развертывания, которые связаны с определенным этосом, обусловленным культурным канонами.

Находясь в другом культурно-историческом пространстве, Г. Чобану не ставит задачу реализовать всю систему целиком, то есть воссоздать модус как этос, как упорядоченный музыкальный Космос.⁴ Он воспроизводит часть наиболее характерных признаков, адресуя сочинение современному слушателю, близкому по типу мышления и культурному тезаурусу, и приглашая к диалогу с ярким и интересным ему музыкальным феноменом прошлого. Не вводя турецкий макам-лад и не используя во всем объеме сложную модальную ритмику макама, композитор избирательно отражает ряд мелодико-интонационных, ладо-гармонических, метроритмических, тембро-фактурных и композиционных особенностей прототипа.

Одна из них – попевочная структура тематизма и вариантность, реализуемая в интонационно-тематическом прорастании. Родство интонационных лексем приводит к моноинтонационности. По словам И. Пазычевой, это «родовой имманентный признак традиционного музыкального искусства, основной эстетический принцип организации и внутреннего становления монодии в мугамной форме. Здесь во многом сказались особенности образно-эмоционального склада: длительное развитие и многогранный показ одного преобладающего начала в различных оттенках с замедленным интонационным „действием”» [2].

Ведущую роль в организации художественного текста играет ладовая система. Автор использует различные ладовые образования из области миксодиатоники, условной диатоники и гемиолики. Общей ладозвукорядной и тональной основой является *E-dur* в двух разновидностях – мелодический и дважды гармонический, оба с вариантными ступенями. Он не идентичен макам-ладу, хотя лады с увеличенной секундой показательны для турецкой музыки.⁵ Главное отличие заключается в том, что композитор не применяет микрохроматические интервалы, характерные для традиционной музыки Ближнего Востока.⁶

Звукоряд раскрывает свой потенциал постепенно, будучи представлен частями. Ладовые структуры складываются из отдельных ячеек – тетракордов, пентакордов и гексахордов, что типично для турецкой музыки.⁷ В качестве основы небольших мотивов и фраз выступают отрезки звукоряда, формирующие по отдельности неполнообъемные лады, в которых разные ступени легко приобретают значение временного устоя. Создается

³ Из личной беседы с Е. Самбриш 24.02.2021.

⁴ Как известно, макам представляет собой универсальный принцип развертывания музыкальной композиции, включающий ладозвукорядные, метроритмические и психоэмоциональные модусы.

⁵ Исследователь В. Седых пишет, что «в турецких ладах преобладают увеличенные секунды, чего не наблюдается в арабских макамах» [3, с. 207]

⁶ Строй турецкой классической музыки не совпадает с европейской темперированной системой. Тон делится на 9 пифагоровых комм, и макам-лад может содержать интервалы в одну, четыре, пять и восемь комм, отсюда возникают большие и малые полутоны, большие и малые целые тоны, отличающиеся на комму, и другие нетемперированные интервалы [подробнее см.: 6]. Подобную «центонизацию» (разделение на центы) считают одним из основных приемов техники композиции наряду с орнаментальным и ритмическим варьированием.

⁷ По словам В. Седых, турецкий макам опирается на шесть основных тетракордов и шесть пентакордов [3, с. 207].

ладовая переменность, которая способствует внутреннему обновлению и развитию темы, как будто раскрывающей грани единого узора под разными углами зрения.

Композитор с осторожностью включает средства, имеющиеся в западноевропейской культурной традиции. Здесь едва намечены тональные отношения, легкими штрихами подчеркнут гармонический колорит: вместо трезвучий вводятся интервалы, аккорды звучат редко, доминантовая гармония в развивающем построении (середина раздела F) представлена одним звуком VII ступени в басу (тт. 246–259).

Несмотря на то, что моделируется восточный прототип, европейскому слушателю достаточно небольших деталей, чтобы уловить гармоническое притяжение. Ладотональная драматургия произведения выстраивается как приближение или удаление от тоники *E-dur*. Так, во вступлении вводится *h* фригийский (условная, «ориентальная» доминанта), ненадолго затрагивается *E-dur* и вновь возвращается первоначальный звукоряд. В разделах А и В устанавливается *E-dur* в полном варианте с рядом пониженных ступеней, в разделе С – *h* фригийско-дорийский с вариантными ступенями (вновь условная доминанта). Гексахорд гармонического *A-dur* в разделе D воспринимается как субдоминанта основной тональности, а весь раздел Е построен на обыгрывании уменьшенного тетракорда от *cis* на выдержанном басу *e*, что воспринимается как доминантовый преддык к *A-dur* – тональности следующей части.

Вторая часть начинается в *A-dur*, завершается в *E-dur*, оба лада представлены как дважды гармонические, с вариантными II, III, IV, VI, VII ступенями. В разделе G возвращается тональный устой *E* (мелодический и дважды гармонический), затрагивается и дважды гармонический *A-dur* как условная субдоминантовая функция; завершается произведение утверждением гексахорда *E*. Помимо этого, как уже говорилось, возникают многочисленные скользкие устои, не успевающие достаточно утвердиться. В целом в сочинении господствует горизонтально-мелодическое развитие, определяющее и гармонические средства, и композицию в целом. Но и контурно прочерченное ладотональное движение придает форму определенную гармоническую перспективу: главная тональность *E-dur* в первой части, затем неустойчивая доминанта, субдоминанта, *A-dur* в начале второй части и последующее возвращение в главную тональность.

В целом здесь нет традиционных гармонических оборотов, но есть звуковысотные ячейки – пентахорды, гексахорды, гептахорды, напоминающие европейскую модальность. Стремясь к сходству мелодики с восточными прототипами, композитор не использует скачки (что является характерной чертой арабской музыки), широко включает морденты, трели, группетто, нахшлаг⁸.

Подражая турецким народным инструментальным ансамблям, Г. Чобану привлекает и соответствующие оркестровые средства. Ведущими группами выступают струнная и деревянно-духовая, которые на протяжении всей пьесы излагают тематический материал в унисон или одну-две октавы. Медные духовые, представленные трубой и четырьмя валторнами, задействованы в кульминационных зонах. Ударные включают бубен, турецкие тарелки, бонг и большой барабан, им поручаются остинатные ритмические формулы типа турецкой усуль, исполняемой на дойре (разновидность бубна), таким образом, ударная группа приобретает в сочинении важнейшее значение.

Ритмика отличается большой прихотливостью и свободой в сопоставлении разных рисунков, использовании переменных размеров. В музыке Д. Кантемира (в частности, в жанре *peşrev*) встречаются непривычные для нас размеры: 28/4, 32/8, 48/4, 60/8, 88/4 и др., формируемые протяженными ритмическими модусами. Однако в «Восточных песнопениях» композитор не использует сложные модальные формулы, опираясь на мелкие ячейки и воспроизводя их особенности с помощью переменного метра и определенных ритмических рисунков (пунктирный ритм, синкопы в сочетании с ровными восьмыми и шестнадцатыми, ритм *aksak*). Их комбинация рождает изменчивый и непредсказуемый ритмический узор.

Произведение открывается выразительной темой (пример 1), напоминающей суровый эпический зачин (*cantabile*, $\text{♩}=142$). Она складывается из небольших попевок, которые в своем развитии постепенно захватывают все больший диапазон, выстраивая профиль волны.

Пример 1



Тема излагается в унисон у струнных и деревянно-духовых, где струнные ассоциируются с турецким смычковым инструментом кеманчой, деревянные – с балабаном и зурной. Восточная окраска создается не только за счет тембра, но и особенностей мелодики, ритмики, лада. Развертывание мелодии демонстрирует орнаментальное колорирование, напоминающее арабеску; возникают аналогии с одним из распространенных типов турецкой народной музыки узун хава⁹.

Вступление ударных инструментов задает танцевальный ритм, отмечая начало раздела А. На фоне органного пункта у контрабасов звучат краткие мелодические реплики различных инструментов, среди которых выделяется трехзвучный оборот по типу мордента в ритмическом увеличении. Деревянно-духовая группа отзывается волнообразным пассажем с увеличенной секундой и нисходящей попевкой с нахшлагами в объеме уменьшенной кварты. Их сменяет затактовый мотив с двухголосным расходящимся движением. В конце раздела появляется

⁸ Нахшлаг (нем. Nachschlag) – проходящий форшлаг, слигованный с предыдущим звуком, является характерным элементом восточной мелодики.

⁹ Узун хава – «мелодии широкого диапазона, ритмически свободные» [4, с. 557].

элемент из распетых двух мордентов по краям и плавного оборота наподобие группетто в середине, а также мотив в сходящемся движении. Таким образом, здесь вводится множество кратких тематических лексем, выступающих в диалоге и получающих дальнейшее развитие.

В разделе В у струнных и деревянных духовых развиваются два прозвучавших элемента – мотив-мордент и нисходящая попевка с нахшлагами, а также появляется новый трелеобразный оборот, завершающийся нисходящей увеличенной секундой. Используются регистровые сопоставления: основной тематический материал звучит в среднем регистре, затем транспонируется на терцию вверх, немного просветляясь, и опускается в нижний регистр; вместе с тембровыми изменениями это дает регистрово-тембровое колорирование.

Основу следующего раздела составляет новая выразительная тема, изысканность звучания которой связана с обилием украшений, в частности трелей. Она излагается параллельными секстами у скрипок и флейт, которым отвечают альты, виолончели, кларнет, контрфагот. Создается *quasi*-диалогическая фактура с гетерофонными подголосками и элементами полифонии. Более плотная ткань и регистровые сопоставления-переключки, в том числе блестящие виртуозные пассажи у флейты и кларнета в высоком регистре, придают теме красочность и насыщенность. Меняется и ладовый модус, на время устанавливается «ориентальная доминанта» – *h* фригийско-дорийский.

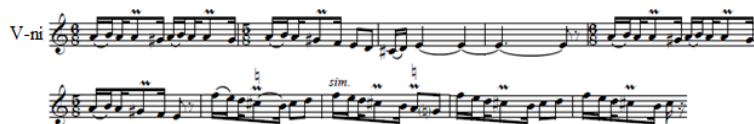
Роль кульминации первой части выполняет раздел D, в котором вступает медная духовая группа. Новая яркая тема охватывает гексахорд дважды гармонического мажора от *a* с опорой на увеличенную секунду – своего рода «ориентальная субдоминанта». После гетерофонии предыдущего раздела здесь господствует сочное унисонное трехоктавное изложение *tutti*. Нанизывание кратких попевок из трех-четырех звуков постепенно приводит к кульминационному звуку f^2 .

Светлая лирическая тема в изложении почти у всего оркестра звучит в разделе E, она отличается напевностью и покачивающимся ритмом. Здесь варьируются трехзвучные обороты в восходящем и нисходящем движении, трелеобразный мотив из раздела В. Тема расцветивается всплесками-украшениями у флейты и кларнета во второй октаве, обыгрывающих мелизматические мотивы по типу группетто и трели. Вновь устанавливается органнй пункт на *e* как доминантовая подготовка тональности следующего раздела. В целом танцевальные образы всей первой части характеризуются мягкостью и сдержанностью, оттеняются чертами песенности.

Во второй части звучит подвижный танец, темп ускоряется ($\text{♩}=180-182$), появляются протяженные размеры – 5/8 и 6/8 вместо 2/8 и 3/8 в первой части; продолжает вводиться новый тематизм, но имеются повторы. В качестве зачина выступает двутакт ударных, исполняющих остинатную ритмическую формулу вплоть до коды.

Раздел F является самым развернутым, содержит семь построений. Здесь намечается трехчастная структура благодаря введению неустойчивой развивающей середины и вариантному повтору второго построения. Грациозная и изящная тема звучит в смешанном тембре с синкопированным ритмом в аккомпанементе (пример 2).

Пример 2



Она складывается из трехзвучной восходящей попевки, играющей роль зачина, мотива с опеванием и нисходящего движения в объеме септимы; данные элементы варьируются, транспонируются и повторяются в разных комбинациях. В середине на фоне органного пункта *gis* (VII ступень лада) разворачивается инструментальный диалог, построенный на вычлененных элементах основной темы.

Фактурно-регистровое развитие приводит к разделу G, который образно и интонационно переключается с C. Здесь преобладают краткие виртуозные реплики инструментов, выступающих в диалогической фактуре, привлекаются интонации, встречавшиеся уже неоднократно на протяжении сочинения, используется множество трелей и мордентов. Возвращается основной ладотональный устой *E*, представленный в виде мелодического и дважды гармонического мажора, что образует тональную репризность. В заключительном построении тема из раздела В проводится в измененном виде. Она звучит полно и насыщенно в унисоне почти всего оркестра, завершаясь ярким аккордом-точкой.

Таким образом, в «Восточных песнопениях» Г. Чобану воссоздается ряд основных черт избранной модели.

1. Тематический материал разделов интонационно близок друг другу, но без превалирования одной темы над другой.

2. Воссоздается ладовый колорит, характерный для турецкой музыки (а также стран балканского региона): основными являются дважды гармонический мажор с увеличенными секундами и мелодический мажор, которые представлены с множеством вариантных ступеней.

3. Мелодическое развертывание складывается из небольших ячеек в объеме тетракордов и пентакордов, типичных для турецкого макама.

4. Музыкальная структура воспроизводит общую импровизационную природу прототипа.

5. Принципы развития опираются на варьирование и комбинаторику ладово-мелодических ячеек в синтезе с фактурным, регистровым, тембровым и ритмическим колорированием.

6. Подражание восточному интонированию проявляется в использовании многочисленных мелизмов – мордентов, группетто, трелей, форшлагов, в том числе их редкой разновидности – нахшлагов.

7. Имитируется тембровый колорит за счет подражания турецким национальным инструментам, особенно ударным.

Очевидно, что метод моделирования предполагает разную степень уподобления прототипу. Композитор рассчитывает на современного слушателя, близкого по культурным установкам. Если реципиент дешифрует культурные коды, то цель автора достигнута. В итоге произведение представляет собой творческую реконструкцию музыки Д. Кантемира: автор применяет модальные структуры и ритмические последовательности, характерные для сочинений великого предшественника, но разбивает их на небольшие элементы-ячейки, свободно комбинируемые и варьируемые. В целом воссоздается общее художественное пространство турецкого макама, связанное с импровизационностью, рафинированностью музыкальной ткани, богатством орнаментики и ритмики.

Имеются и структурные аналогии, хотя грамматические нормы ближе европейским, чем восточным. Обычно композиция макама строится как постепенное восхождение к кульминации за счет ладоинтонационной разработки с последовательными сменами регистровых и динамических уровней и ритмическим развитием, с обязательным возвратом в конце к основному тону. В «Восточных песнопениях» Г. Чобану регистрово-фактурно-тембровое варьирование (где добавление и выключение инструментов нацелено не на получение новых тембровых микстов, а на создание разных уровней динамики) становится основой драматургии сочинения.

Искусное мелодическое развертывание со сменой устоев включает переносы построений на другую высоту, что образует регистровые сопоставления. Мелодия проводится в унисон, в октаву, в две октавы, она то разворачивается за счет дублировок, то сжимается. Некоторые разделы (С, Е, G) насыщаются яркими репликами-всплесками деревянных духовых с переключками в разных регистрах. Все это напоминает восточный орнамент, который превращается в буйное и красочное цветение интонационных побегов. Произведение демонстрирует типичную для современной музыки неомодальность с расширением географических горизонтов, но в общем она близка тональности, поскольку главным для композитора является создание эмоциональной ауры.

В целом направление ориентализма, подобное русской классической школе, мало свойственно молдавской музыке, однако многие композиторы Республики Молдова откликнулись на юбилейную дату Д. Кантемира. Олег Пальмский, Влад Бурля, Владимир Беляев, Анастасия Лазаренку создали несколько аранжировок его пьес «Reşrev» в различных ладах турецкого макама, а также написали ряд симфонических фантазий на темы его сочинений. Оркестровые вариации «Господарь Молдовы» на темы Д. Кантемира появились в творчестве Снежаны Пысларь, а пьеса «Восточные песнопения: поклонения Дмитрию Кантемиру» Геннадия Чобану явилась оригинальным переосмыслением его творчества, демонстрацией межкультурного диалога¹⁰.

Уникальная личность Д. Кантемира формировалась на перекрестке истории, во взаимодействии между Востоком и Западом (поскольку он долго жил в Турции, потом в России), и эта связь оказалась востребованной и актуальной в наши дни. Сочинение Г. Чобану вписывается в современное пространство культуры, представляя экстраевропейские течения, находящие отклик в творчестве многих композиторов XX века – О. Мессиаан, К. Штокхаузен, Дж. Кейдж и др. Исследователь композиторского творчества Республики Молдова Е. Мироненко верно пишет: «Практика показывает, что единственным возможным способом взаимодействия культур в современном мире становится *диалог*. (...) Процесс глобализации вовлек композиторов в ситуацию, когда каждый, в зависимости от своих личностных качеств, волен избрать свой вариант решения проблемы национального в академических жанрах, включая и симфоническое творчество: либо герметически замкнуться в своем национальном «доме», т.е. стать моностилевым фольклорным (неофольклорным) композитором, либо утратить национальную почвенность совсем, либо вступить на путь диалога культур – единственно плодотворный» [1, с. 103].

В творчестве Г. Чобану межкультурный диалог явился основой целого ряда произведений: «Codul Enescu» («Код Энеску») для камерного оркестра – обращение к румынскому композитору Дж. Энеску, «Moment bacovian» для фортепиано и симфонического оркестра – к румынскому поэту Дж. Баковия, сюита «Riturile primaverii» («Весенние ритуалы») – к сочинениям И. Стравинского, Б. Бартока, Дж. Энеску. Эту же тенденцию отражают «Восточные песнопения», где творческая реконструкция стиля ведется с намерением приблизить турецкую классическую музыку к нашему времени, предложив ее собственное прочтение и понимание. Композитор воссоздал модель, воплотив ее главный принцип ладово-мелодического развития.

Е. Мироненко справедливо подчеркивает, что «сочинения, в музыкальном материале которых осуществляется межкультурный диалог, будут открыты и для внешнего диалога культур, т. е. будут востребованы и за пределами своих национальных и культурных границ, пленяя своей этнической специфичностью и одновременно универсальностью. Лишь такие сочинения способны выступить посильной оппозицией процессу глобализации, не дать ей стереть, задавить, поглотить дух национального в музыке и, таким образом, не дать *особенное* принести в жертву *общему*» [1, с. 105].

Литература:

1. Мироненко, Е.С. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр) / Е.С. Мироненко. – Кишинев : Primex Com, 2014. – 440 с. – Текст : непосредственный.

2. Пазычева, И.В. Проблема вариантности в теоретическом музыкознании / И.В. Пазычева. – Текст : электронный // Harmony : электронный журнал. – URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txid=680> (дата обращения: 01.02.2021).

¹⁰ Названные произведения записаны на компакт-диск в 2014 году; Г. Чобану выступил инициатором проекта, осуществленного при поддержке «Телерадио-Молдова» и Азербайджанского конгресса в Молдове.

3. Седых, В.А. Турецкий макам: к проблеме национального своеобразия / В.А. Седых. – Текст : непосредственный // Музыкальная культура народов мира, 2011. – № 1 (8). – С. 205–209.
4. Турции музыка : музыкальный энциклопедический словарь / ред. Г.В. Келдыш. – Текст : непосредственный. – Москва : Советская энциклопедия, 1990. – С. 557–558.
5. Чобану, Г.А. Аннотация к «Cântări orientale» [видеозапись] / Г.А. Чобану. – Изображение. Музыка. Текст : электронные. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wc7jZEfn1Ao> (дата обращения: 01.02.2021).
6. Ghilaş V. Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale / V. Ghilaş. – Chişinău: Epigraf, 2004. – 280 p. – Текст : непосредственный.
7. Ghilaş V. Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale / V. Ghilaş. – Chişinău : Grafema Libris, 2015. – 496 p. – Текст : непосредственный.

References:

1. Mironenko, E.S. Kompozitorskoe tvorchestvo v Respublike Moldova na rubezhe XX–XXI vekov (instrumental'nye zhanry, muzykal'nyy teatr) / E.S. Mironenko. – Kishinev : Primex Com, 2014. – 440 s. – Текст : непосредственный.
2. Pazycheva, I.V. Problema variantnosti v teoreticheskom muzykoznanii / I.V. Pazycheva. – Текст : электронный // Harmony : электронный журнал. – URL: <http://harmony.musigi-dunya.az/rus/archivereader.asp?s=1&txtid=680> (дата обращения: 01.02.2021).
3. Sedykh, V.A. Turetskiy makam: k probleme natsional'nogo svoeobraziya / V.A. Sedykh. – Текст : непосредственный // Muzykal'naya kul'tura narodov mira, 2011. – № 1 (8). – С. 205–209.
4. Turtsii muzyka : muzykal'nyy entsiklopedicheskiy slovar' / red. G.V. Keldysh. – Текст : непосредственный. – Москва : Sovetskaya entsiklopediya, 1990. – С. 557–558.
5. Chobanu, G.A. Annotatsiya k «Cântări orientale» [videozapis'] / G.A. Chobanu. – Izobrazhenie. Muzyka. Tekst : elektronnye. – URL: <https://www.youtube.com/watch?v=wc7jZEfn1Ao> (дата обращения: 01.02.2021).
6. Ghilaş V. Dimitrie Cantemir în istoria culturii muzicale / V. Ghilaş. – Chişinău: Epigraf, 2004. – 280 p. – Текст : непосредственный.
7. Ghilaş V. Dimitrie Cantemir – muzicianul în contextul culturii universale / V. Ghilaş. – Chişinău : Grafema Libris, 2015. – 496 p. – Текст : непосредственный.