

III. Muzica simfonică

КАМЕРНАЯ СИМФОНИЯ *LEGENDA BUCIUMULUI* В. ЧОЛАКА В КОНТЕКСТЕ КОМПОЗИТОРСКОГО ФОЛЬКЛОРИЗМА В МОЛДОВЕ НА РУБЕЖЕ XX–XXI ВЕКОВ

SIMFONIA CAMERALĂ *LEGENDA BUCIUMULUI* DE V. CIOLAC ÎN CONTEXTUL
FOLCLORISMULUI COMONISTIC ÎN MOLDOVA LA CONFLUENȚA SECOLELOR XX–XXI

THE CHAMBER SYMPHONY *THE LEGEND OF THE BUCIUM* BY V. CIOLAC
IN THE CONTEXT OF COMPOSITION FOLKLORISM IN MOLDOVA
AT THE TURN OF THE 20TH AND 21ST CENTURIES

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,

конференциар (доцент),

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье рассматривается камерная симфония «Легенда бучума» В. Чолака как произведение, отразившее характерные черты рубежного периода в развитии симфонического творчества в Молдове. Она анализируется в плане эволюции направления, именуемого «композиторский фольклоризм». В связи с этим затрагиваются вопросы специфики древнейшего фольклорного пласта — музыки для бучума, классификации бучумных сигналов, авторского моделирования quasi-фольклорного тематизма в рамках модальной системы, а также жанровых особенностей сочинения.

Ключевые слова: камерная симфония, композиторский фольклоризм, Владимир Чолак, Галина Кочарова, Корнелиу Дан Джорджеску, бучумные сигналы, quasi-фольклорный тематизм, моделирование, модальность, лад

În articolul de față se examinează Simfonia camerală „Legenda Buciumului” de V. Ciolac ca o opera care reflectă particularitățile caracteristice ale perioadei de confluență în dezvoltarea creației simfonice din Republica Moldova. Simfonia este analizată în contextul evoluției „folclorismului componistic”, fiind abordate și unele probleme legate de specificul unor straturi străvechi de folclor din care face parte muzica pentru buciom precum clasificarea semnalelor de buciom, modelarea tematismului quasi-folcloric de către autor în cadrul sistemului modal, dar și trăsăturile caracteristice de gen ale simfoniei.

Cuvinte-cheie: simfonia camerală, folclorism componistic, Vladimir Ciolac, Galina Cocearova, Corneliu Dan Georgescu, semnale de buciom, tematism quasi-folcloric, modelare, sistemul modal, mod

In this article the chamber symphony “The Legend of the Bucium” by V. Ciolac is examined as a composition that reflects the specific features of the milestone period in the development of symphony creation in Moldova. It is analyzed in terms of the evolution of the current named “composition folklorism”. In connection with this there are considered the matters of the ancient folk layer specifics — music for buciom, classification of buciom signals, author's modelling of quasi-folklore thematism in the framework of the modal systems, as well as the genre specifics of the composition.

Keywords: chamber symphony, composer's folklorism, Vladimir Ciolac, Galina Cocearova, Corneliu Dan Georgescu, buciom signals, quasi-folk thematism, modelling, modal-system, mode

Окончание минувшего века в музыкальной культуре Молдовы отмечено весьма показательными явлениями. В. Аксенов, исследуя эволюцию развития молдавского симфонизма в этот период, приводит в своей статье характеристику композиторского феномена, данную румынским композитором А. Йоргулеску, который констатирует, во-первых, изменение эстетических установок, реабилитацию традиций, фундаментальных ценностей искусства, а также появление критического отношения к авангарду. Названное направление отмечено полной свободой выбора любых классических или современных методов и средств выражения. В. Аксенов, полностью солидаризируясь с ним, делает вывод: «Такое соотношение традиции и новаторства характерно как для симфонической, так и для

камерно-инструментальной музыки Республики Молдова»¹ [1, с. 11]. При этом молдавский ученый отмечает и другую тенденцию в композиторском процессе: отказ от использования массивных туттийных компонентов в палитре средств выражения, стремление к камерности и оригинальности инструментальных составов, а также влияние камерно-инструментальной и концертной музыки на симфонию [ibid.].

Наряду с указанными тенденциями симптоматично и возрождение в первые два десятилетия текущего века композиторского фольклоризма. Это явление глубоко и обстоятельно исследуется в статьях Г. Кочаровой, связывающей его с концепцией национального стиля и оценивающей в русле проблем музыкальной этнологии в исторической перспективе. Опираясь на некоторые положения исторической концепции американского музыковеда Бруно Неттля, касающиеся воздействия традиционной музыки на европейскую музыкальную культуру, Г. Кочарова выделяет в процессе эволюции композиторского фольклоризма те типы, которые реализовались в музыке Молдовы («сохранение», «диверсификация», «консолидация»), а также распространенные у этномузыковедов формы культурных взаимодействий («синкретизация», «вестернизация» и «модернизация») [2, с. 67]. В 70–80-е годы параллельно с продолжением означенных тенденций она отмечает «стремление к идеализации и символизации молдавского музыкального фольклора», которое, с ее точки зрения, свидетельствовало о вызревании в среде молдавской интеллигенции национально-охранительных тенденций и национально-освободительных настроений, предвосхитивших борьбу за политическую независимость и государственное обособление [2, с. 70].

В этом плане Г. Кочаровой поднимается важная проблема создания концепции этномузыкальной культуры, опирающейся не на узко этнографическую ориентацию на фольклор как таковой, а охватывающей всю систему музыкальной культуры этноса. Таким образом, в ракурсе музыкальной этнологии фольклоризм рассматривается как одно из проявлений этногенеза культуры, а фольклорный элемент, репрезентируемый в композиторском творчестве, как «средство национальной музыкальной самоидентификации» [2, с. 71]. Правда, замечает музыковед, в конце 90-х годов фольклорно-центристское видение проблемы национальной репрезентативности стиля сдало свои позиции, однако уже во втором десятилетии текущего века оно с новой силой заявило о себе. Об этом свидетельствует появление развернутых хоровых циклов: *De la Tiras pân' la Tissa* Т. Кирияка и *Descântece* И. Якимчука, а также камерной симфонии *Legenda buciului* В. Чолака, которая и служит объектом анализа в данной статье.

Симфония В. Чолака для струнного оркестра и двух валторн впервые прозвучала в Кишиневе на фестивале *Zilele muzicii noi* в исполнении филармонического оркестра под управлением О. Калеи и была принята публикой с большим энтузиазмом. Яркий коммуникативный эффект был обусловлен национальным колоритом сочинения, его четкой жанровой направленностью на традиционный фольклор, а также включением в произведение музыкального материала сигнального характера, предназначенного для исполнения на древнейшем музыкальном инструменте — бучуме, распространенном в балканском регионе. В партитуре симфонии бучумы были представлены двумя валторнами. О подобной иллюзорной тембровой имитации фольклорного инструмента упоминает С. Пысларь [3, с. 49].

¹ Здесь и далее — перевод автора статьи.

Симфония состоит из четырех частей, каждая из которых имеет свое название: I – *Pe văile munților* (В горных долинах); II – *Dansul păstorilor* (Танец пастухов); III – *Durere* (Боль); IV – *Hora voinicilor* (Молодецкая хора). Все части предваряются вступительными импровизационными разделами (И), основанными на антифонных переключках двух валторн. Эти разделы достаточно обособлены от последующих основных частей симфонии, благодаря специфике музыкального материала сигнальной природы, его фактурному изложению и темпу. Это подтверждается сравнением темповых обозначений и указаниями скорости движения по метроному:

И ₁ <i>rubato</i> – I ч. <i>Andante con moto</i> [= 92];	И ₂ <i>ad libitum</i> – II ч. <i>Allegretto</i> [= 92];
И ₃ [= 144] – III ч. <i>Largamento rubato</i> [= 45];	И ₄ <i>Moderato. Rubato</i> – IV ч. <i>Allegretto mosso</i> [= 95].

Названия частей определяют и общий программный замысел симфонии, и ее жанровую фольклорную основу. Драматургия сочинения не имеет конфликтного, драматически-действенного начала, развитие в нем определяет картинность, красочная изобразительность. По признанию автора, он хотел создать музыку типа *Легкой симфонии* Бриттена а, возможно, отразить в ней, как бы с высоты птичьего полета, некие идеально-прекрасные образы родного края, исконно национальные, символические, воплотившие самую «соль земли», дух и характер молдавского народа. Привлечение сигнальной музыки для бучума, относящейся к древнейшему фольклорному слою, сообщает музыке и особую глубину, и историческую перспективу, раскрывая суть жизненного уклада и вековых традиций молдаван. Используя подобный материал в камерной симфонии, В. Чолак, по-видимому, стремился, прежде всего, воссоздать древнюю традицию, когда на любое значимое событие — свадьбу, похороны, сельский праздник, борьбу с врагом народ созывался трубами бучумов. Огромную роль их сигналы играли и в повседневной жизни пастухов, пасших стада овец в предгорьях и горных долинах.

Румынский исследователь музыки для бучума Корнелиу Дан Джорджеску классифицировал ее, исходя из названий пьес, определивших сферы ее использования. Он выделил по тематике шесть основных групп: утилитарную (собственно сигнальную); пастушескую (в большинстве случаев входящую в первую группу); ритуальную; группу, связанную с другими фольклорными жанрами и видами (танцем и песней); военную; эстетическую [4, р. 13]. В процессе изучения этого архаичного пласта фольклора он констатировал, что различия пьес, принадлежащих к разным тематическим сферам, минимальны и пришел к заключению, что чисто музыкальная типология материала является единственно убедительной. Разрабатывая ее, К. Д. Джорджеску основывался на том, что «мелодическая система музыки для бучума не может быть никакой другой, кроме как базирующейся на натуральных обертонах «акустической системой». Обертоны образуют «аккорд», являющийся первым элементом, который руководит всеми музыкальными отношениями» [4, р. 32]. Правда, румынский исследователь пояснил далее, что на бучуме в случае существования мундштука, помимо натуральных обертонов, возможно извлечение и других звуков — иными словами, некоторое расширение звукоряда. Исходя из порядка и количества обертонов, их комбинаций, он выстраивает девять категорий музыкальных лексем с соответствующим количеством подгрупп, включающих их разнообразные сочетания. Количество лексем исчисляется десятками, а с учетом их возможных сопряжений умножается и количество вариантов бучумных сигналов. Фольклорные образцы, основанные на сцеплении музыкальных лексем, формирующих сигналы, еще не образуют логически

выстроенных конструкций, но могут быть использованы в качестве вступительных фрагментов, создающих определенный эмоциональный фон.

Именно в таком аспекте представлен образец *Потеря овец (Pierderea oilor)* [4, p. 160], в котором В. Чолак, сохранив импровизационный характер изложения, сделал коррективы в области метроритма: внесение переменных метров (10/4, 4/4, 3/4, 5/4, 10/4, 9/4, 8/4) позволило упорядочить и упростить исполнение данного раздела инструментами симфонического оркестра (дуэтом валторн). Образно о начале симфонии написала Г. Кочарова: «Автор прибегает здесь к своеобразной форме культивирования, выдвижения на первый план идеи моделирования не только «бучумных зовов», но и самой атмосферы молдавского пасторального музыкального пейзажа средствами академических оркестровых инструментов<...>. Одновременно привлекается и пространственный эффект диалога-эхо: вместо одной трембиты звучат в переключке две валторны, разделяемые дистанционно, а также динамическим и тембровым контрастом (вторящая труба засурдинена)» [5, с. 195]. Материал сигнального характера композитор использовал по принципу постепенного усложнения лексем в плане состава обертонов и диапазона их звучания. В первой интродукции простейшие трезвучно-фигурационные сигналы основываются на 3-м, 4-м, 5-м, 6-м обертонах натурального звукоряда, относящихся, по классификации К. Д. Джорджеску, к третьей категории лексем. Здесь «зовы» бучумов-валторн словно воплощают образ первичной космической гармонии, неразрывно слитой с природой, ее первозданной красотой.

Во второй интродукции, наряду с трезвучными, задействованы группы мотивов на основе 3–6-го обертонов со звуком *b*, а в тт. 10–12 — мелодические формулы по звукам доминантсептаккорда, опирающиеся на обертоны в амбитусе от 6-го до 11-го и включающие в диапазон и звук *fis*. Особую роль играют ходы на октаву, сексту; восходящий скачок на нону в сочетании с нисходящей секундой ($g-a^1-a^1$), появившийся эпизодически в первой интермедии, репродуцируется на той же и на другой высоте ($d-e^1-d^1$). Обилие широких скачков, оживленных интонационных и тембровых переключек создает ощущение большого пространства, воздуха, подготавливая картину сельского праздника.

В третьей интродукции автор музыки экспонирует фольклорный источник *Когда овцы выходят в горы (Când ies oile la munte)* [4, p. 249], правда, в транспозиции на квинту ниже. Его мелодическая линия развивается на основе гипоионийского лада, в котором выделяются устои *c* и *g*, а далее, помимо них, и опора *f*, на основе которой разворачивается звукоряд лидийского лада. В. Чолак вносит небольшие коррективы в фольклорный образец, организуя *quasi*-импровизационное изложение введением переменных размеров: 6/4, 9/4, 6/4, 4/4, 8/4, после которых метрическая сетка стабилизируется введением размера 4/4, что, по-видимому, обусловлено объемом дыхания, необходимого для исполнения отдельных мелодических сегментов. Кроме того, он укрепляет позиции устоя *f* — опоры лидийского лада, в котором опевание мотива в амбитусе увеличенной кварты концентрирует в себе интонационное напряжение. Господствует речитативный склад, многие фразы начинаются с вершины-источника и заканчиваются слабым «женским» окончанием. Ламентозная интонация «вздоха» (нисходящей секунды) многократно повторяется. Балансирование вводимых в конце фраз устоев, выделенных крупными длительностями и ферматами, ассоциируется с состоянием ожидания, размышления. Все это, в сочетании с диалогическим типом

изложения, является, по сути, подготовкой к *Durere*, третьей части, начало которой исполняют первые скрипки на фоне оркестрового аккомпанемента.

Вступление к IV части переключает внимание в другой образный план. Начальные октавно-квинтовые мотивы, а далее — пронзительно-резкие интонации из нисходящих октавных либо септимовых ходов в сочетании с квинтово-терцовыми словно имитируют звучание военных труб. Сигналы обеих валторн, переключаясь в разных регистрах в импровизационной манере (композитор использовал чередование переменных метров: 4/4, 5/4, 7/4, 2/4, 6/4, 2/4, 7/4, 2/4, 7/4, 4/4), создают яркий резонансный эффект и подготавливают четкую, мужественную поступь молодецкой хоры. Таким образом, интродуктивные разделы образуют самостоятельную дискретную линию развития бучумных сигналов, предопределяющих характер и настроение последующих музыкальных картин.

Особый интерес вызывает воздействие «сигнального» материала на формирование основного тематизма симфонии. В этом плане особенно показательна первая часть. Ее основная тема появляется не сразу, она постепенно кристаллизуется из «бучумных зовов» сначала в амбигусе квинты, а затем сексты. Ее интонационное ядро *fis-e-c-d* заимствовано из фольклорного источника *Când ies oile la munte*, использованного в третьей интермедии. В сопряжении его с кварто-квинтовыми «сигналами» образуется первый вариант основной темы у первых скрипок, где интонация *g-fis-e-c-d*, изложенная в импровизационном ритме в лидийском ладу, «пропеваётся» на фоне «органной» гармонической педали. Звучание отличается необычайно свежим, кристально-чистым колоритом.

При повторении в партии альтов этого построения октавой ниже звучит дублированный в терцию контрапункт у первых скрипок, базирующийся на уже знакомых по началу симфонии трезвучных «сигналах», которые, как эхо, воспроизводят в ненормативном ритмическом увеличении отдельные мотивы солирующей мелодии, являясь, по сути, ее имитационным отголоском. Этот фрагмент выполняет функцию подготовки основной темы всей части, которая появляется далее в партии первых скрипок [ц. 3]. Она структурно оформлена в виде периода повторного строения, второе предложение которого завершается в параллельном миноре. Эта песенная мелодия, начинающаяся с вершины-источника, сохраняет, в основном, тот же звуковой состав, но иначе ритмизована: интонационное ядро органично вплетается в музыкальные фразы. Поэтичность, изящество мелодической линии выделяется благодаря как сцеплению бинарных и тернарных мотивов, так и появлению мягких внутритактовых синкоп. Закрывающий ее восходящий октавный скачок в синкопированном ритме — пластичная оригинальная инкрустация «бучумного» сигнала в лирическую тему, которая создает иллюзию огромного воздушного пространства. Тема повторяется в рамках строфической композиции, но в разном оркестровом «наряде»: вначале у виолончелей в *G-dur – e-moll*, затем у вторых скрипок в *D-dur – h-moll* (ц. 5–6, тт. 54–63), а в заключительной строфе излагается в *A-dur*, наполовину сокращенной, последовательно проводимой четыре раза: у первых, вторых скрипок, альтов и виолончелей.

Принцип парного контраста (интродукция – основная часть) в *Legenda buciumului* отчетливо выявляет жанровые черты сюитности. Однако анализ партитуры обнаруживает значительную роль «сигнальных» мотивов и в становлении тематизма частей в рамках модальной системы, и в фактурной организации сочинения. Это отчетливо прослеживается на примере первой части *Pe văile munților*.

Тематическим источником *Dansul păstorilor* послужила лирическая любовная песня *Mândruță, când oi pleca*⁶. В оригинале она записана в размере 6/8. В авторском варианте она подверглась переметризации. Композитор использовал сложные нечетные размеры: в начале фраз — 5/8 с внутритактовым делением 2/8 + 3/8, затем 3/8 + 2/8, а в завершении — 7/8, сочетающий простые размеры 3/8 + 4/8. Прихотливая игра акцентов совершенно изменила характер народной мелодии. Она превратилась в изящный оживленный танец. Автор музыки внес небольшие интонационные изменения в мелодическую линию, в результате которых несколько усложнилась ладовая структура мелодии: в параллельно-переменном *G-dur – e-moll* обозначилась и секундово-квинтовая переменность (*g-a* и *a-e*).

Задорный тон мелодии задается и начальным восходящим трезвучным мотивом, и резким акцентированием на *f* восходящей секундовой интонации в семидольных мелодических кадансах (тт. 16, 24), контрастирующей по артикуляции и динамике нисходящей секунде в пятидольном размере (тт. 17, 21). Именно эти мотивы ярко выделялись и в предшествующем диалоге валторн (тт. 1, 2, 4, 6, 9, 10, 11, 12). Кроме того, мелодия танца содержит трихордные интонации (*g-fis-d-e*), непосредственно корреспондирующие с основной темой первой части, что выявляет и внутреннюю взаимосвязь частей, и программный подтекст. Думается, что В. Чолак не случайно выбрал эту песню, содержание которой — выражение любовной тоски, обращенный к любимой страстный призыв парня выйти на свидание. Несмотря на авторское вариантное моделирование фольклорного источника, изменившее его жанр, и его перенос в инструментальную сферу, подразумеваемая вербальная составляющая выполняет определенную роль в более глубоком психологическом понимании этой музыки.

Тематический материал третьей части *Durere* — авторский, драматически-экспрессивный. что соответствует жанровой природе дойны. По красоте музыки, богатству эмоционального спектра и обнаженности трагического чувства ее можно причислить к высочайшим каноническим образцам этого жанра. «Когда говорят дойна, — писал Д. Брязул, — подразумевают испытания, глубокие внутренние волнения, или только тени печали, потом ласковое утешение, радостное возбуждение, улыбка сквозь слезы ... в огненной поэзии дойны скрыта наша душа» [цитировано по: 7, р. 319].

Композитор дал этой части название *Боль*, символически обозначив психологическую доминанту душевного переживания, отраженного в музыке. Интонационным истоком и ядром тематического процесса (ибо о законченной теме в данном случае вряд ли целесообразно говорить) является ламентозная интонация «вздоха», звучащая в высочайшем регистре у первых скрипок на предельном накале, словно рыдание, рвущееся из груди. Автору удалось мастерски передать трагический пафос и все нюансы спонтанно изливаемого из души горестного чувства. Начальный речитатив открывается кульминационным провозглашением «ключевого» мотива *cis-d-e-d* с аффектированным выделением интонации нисходящей секунды посредством пунктирного ритма, мордентов. После троекратного повторения с той же силой и на той же высоте она далее постепенно никнет в процессе мелодического спада. Это напряженное *quasi*-импровизационное построение из шести тактов звучит в дорийском ладу, усложненное высокой четвертой ступенью, на фоне выдержанного тонического органного пункта, и получает резонансный отклик в виде имитации у виолончели.

Характеризуя исходный комплекс выразительных средств, обратим внимание на замечание В. Киселицэ в фундаментальной статье о дойне. Исследователь, касаясь описания древнего пласта дойны, упоминает о существовании определенных архитектурных и ритмических структур, очерчивании синтаксических единиц-частей, превалировании минорных интонаций, связанных с бочетом. В разделе о современной дойне он пишет о выделении интонационных формул со специфическими логическими функциями: первоначального изложения, развития и заключения, о роли мелизматики и орнаментики в развитии мелодических структур [7, p. 323]. В *Durere* указанное выше начальное построение, являясь подобной синтаксической единицей-частью, выполняет функцию структурно-тематической модели, которая становится основой дальнейшего вариантного развития за счет постепенного расширения диапазона попевок, перманентного обновления ритма, активного привлечения мелизматики и орнаментальных распевов, а также стилистически обусловленного использования полифонических приемов.

Главная тема *Hora voinicească* также оригинальна, она написана в характере хоры-бэтуты. Основные черты фольклорного танца этого типа описаны у В. Киселицэ в разделе *Muzica tradițională de dans* [7, pp. 351–352]: бинарный ритм, использование размера 2/4, акцентов в затакте, связанных с реализацией хореографических импульсов, иногда ускорение темпа. Он подчеркивает, что это исключительно мужской танец, обладающий большой виртуозностью, кинетической сложностью, интенсивностью моторики, он включает «притоптывающие» шаги, синкопы и скачки. Большинство вышеперечисленных черт присутствует в оригинальном танце финала симфонии (пожалуй, за исключением синкоп). Сильный энергетический заряд заложен уже в самом фактурном тематизме, в ритмической плотности мелодических линий, в обилии и разнообразии графики мелодических рисунков. Обращает внимание усиление метрической акцентности и в мотивных структурах, и в крупных мелодических блоках, и в «резонирующих» интерлюдиях-отыгрышах, построенных на кварто-квинтовых «сигнальных» интонациях. Все это призвано отразить в музыке образ волевой, мужественной силы, максимально концентрируемой к концу *Legenda buciumpului*.

Предпринятый анализ камерной симфонии В. Чолака полностью подтверждает точность наблюдений В. Аксенова о состоянии молдавского симфонического творчества рубежного периода. Это сказывается, прежде всего, в предпочтении тематики, не связанной с отражением масштабных драматических конфликтов, остро-трагедийных ситуаций, и, как результат, в камернизации жанра симфонии, а также в выборе оригинального типа камерного ансамбля.

Legenda buciumpului — произведение, отражающее приметы нового этапа в развитии композиторского фольклоризма, связанного с возрождением интереса к «чистому» фольклору, относящемуся к древнему пласту народного творчества — музыке для бучума. В этом смысле оно таит в себе и перспективы дальнейшего исследования. Например, введение рудиментарного контрастного фольклорного материала в партитуру симфонии привело к усилению черт сюиты и возникновению нового жанрового микста. Перспективно и исследование музыки для бучума в ее соотношении с авторским *quasi*-фольклорным материалом, которое приводит нас к выводу о значительной ее роли в становлении основного тематического материала симфонии и том, что, стремясь к единству «стилистического поля» своего сочинения, В. Чолак использовал различные приемы жанрового моделирования *quasi*-фольклорного тематизма.

В данной статье сделан основной акцент на соотношении подлинного фольклорного и *quasi*-фольклорного авторского материала. Проблема его развития и методы композиторской работы с ним должны составить предмет отдельного исследования.

Библиографические ссылки

1. AXIONOV, V. Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău: Valinex, 2011, nr. 1/2 (12/13), pp. 10–16.
2. КОЧАРОВА, Г. Композиторский фольклоризм и концепция национального стиля: проблемы музыкальной этнологии (на материале молдавской музыки). В: *Музично-историчні концепції у минулому та сучасності*. Львів: Сполом, 1997, с. 65–73.
3. ПЫСЛАРЬ, С. О некоторых особенностях передачи оркестровыми средствами звучания народного инструментария в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău: Valinex, 2012, nr. 4 (17), pp. 44–52.
4. GEORGESCU, C.D. *Repertoriul pastoral. Semnale de buciim*. București: Editura Muzicală, 1987.
5. КОЧАРОВА, Г. Проблема «Композитор и фольклор» в аспекте интертекстуальности. In: *Folclor și postfolclor in contemporaneitate: materialele conf. intern.*, 11–12 dec. 2014. Chișinău: Grafema Libris, 2014, pp. 190–196.
6. *Cîntece de pe Olt*. Vîlcea, 1973.
7. CHISELIȚĂ, V. Cântecul liric non-ritual. Doina și cântecul propriu-zis. Muzica tradițională de dans. In: *Arta muzicală din Republica Moldova*. Chișinău: Grafema Libris, 2009, pp. 308–332, 339–366.