

## ЗАБЫТЫЕ СТРАНИЦЫ ТВОРЧЕСТВА ИОНА МАКОВЕЯ

### PAGINI UITATE DIN CREAȚIA LUI ION MACOVEI

### FORGOTTEN PAGES FROM ION MACOVEI'S CREATION

**ГАЛИНА КОЧАРОВА,**

profesor universitar, doctor în studiul artelor,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Статья посвящена творчеству Иона Маковея и, конкретно, его Симфониетте Florile dalbe, в версии для струнного оркестра реализованной дирижером Думитру Гоя. Автор приводит в статье данные об истории сочинения, а также анализ шестичастного цикла Симфониетты, где каждая часть имеет свой заголовок на латинском языке. Характер этих миниатюр, тесно связанных с молдавским календарным фольклором, и, прежде всего, с жанром колядок, определил использование как архетипов монодийной мелодии и, в многоголосии, принципов ранней гетерофонии, так и ладовых систем, характерных для регионального музыкального фольклора. Анализируются также приемы оркестровки, использованные Думитру Гоей в партитуре Симфониетты.*

**Ключевые слова:** Ион Маковей, композитор Республики Молдова, Симфониетта, цикл сюитного типа, колядка, музыкальная миниатюра, струнный оркестр, латинские названия частей, дирижер Думитру Гоя, оркестровка, партитура, музыкальный фольклоризм, гетерофония, ладо-тональные системы

*Articolul de față este dedicat creației lui Ion Macovei și, mai concret, Simfonietai Florile dalbe, realizată de dirijorul Dumitru Goia în versiunea pentru orchestra de coarde. Autoarea prezintă date din istoria creației, precum și analiza ciclului Simfonietai, care constă din șase mișcări, fiecare cu denumirea sa latină. Caracterul acestor miniaturi, influențat de folclorul moldovenesc calendaristic, și anume de genul colindei, a determinat folosirea atât a arhetipurilor melodiei monodice și a principiilor de eterofonie timpurii (în multivocalitate), cât și a sistemelor modale specifice folclorului muzical regional. Sunt analizate și unele procedee de orchestrare folosite de D. Goia în partitura Simfonietai.*

**Cuvinte-cheie:** Ion Macovei, compozitor din Republica Moldova, Simfonieta, ciclul de tip suită, colindă, miniatură muzicală, orchestră de coarde, denumirile latine ale mișcărilor, dirijorul Dumitru Goia, orchestrare, partitură, folclorism muzical, eterofonie, sisteme modal-tonale

*This article is devoted to Ion Macovei's creation, namely, to his Symphonieta Florile dalbe (lily-white flowers) in the version for string orchestra, realized by conductor Dumitru Goia. The author presents some information about the history of this creation and analyses the six-part cycle of the Symphonieta, where every movement has its own title in Latin. The character of these miniatures which are closely connected with Moldova calendar folklore, and first of all, with the carol genre, determined the use of both archetypes of the monodic melody and of the early heterophony principles as well as the mode systems characteristic of regional musical folklore. There is also an analysis of the methods of orchestration used by Dumitru Goia in the score of the Symphonieta.*

**Keywords:** Ion Macovei, a composer from the Republic of Moldova, Symphonieta, suite type cycle, carol, musical miniature, string orchestra, Latin names of movements, conductor Dumitru Goia, orchestration, score, musical folklorism, heterophony, modal-tonal specifics

Судьба Иона Маковея (1947, 10 марта – 2011, 3 июня), талантливого молдавского композитора, выпускника Государственного института искусств им. Г. Музическу по классу В. Загорского, а затем аспирантуры Московской консерватории по классу С. Баласаняна, поначалу складывалась очень удачно, позже оказавшись трагичной и в жизни, и в музыке. Тому были вполне определенные причины. Тяжелое душевное заболевание помешало ему постоянно и продуктивно работать в области сочинения масштабных полотен, подобных его еще студенческой вокальной *Симфонии* (1973), отмеченной в 1978 году премией Министерства народного образования, или оратории *Миорица* (1974), за которую композитор получил в 1990 году Государственную премию. Не удавалось и планомерно создавать свой творческий портфель, и бережно сохранять собственные рукописи. Все это усугубилось как сложным материальным положением композитора, так и недостаточно активным продвижением и пропагандой его музыки (возможно, и в связи со снижением финансовых возможностей Союза композиторов Молдовы, начиная с 90-х гг. XX века).

Архив И. Маковея, по сути дела, на протяжении многих лет был практически не доступен и для музыковедов, а сведения о его творчестве последних десятилетий обрывочны и не дают полного представления об оставшемся от него наследии. Так, в последнем библиографическом справочнике *Compozitori și muzicologi din Moldova* (*Композиторы и музыковеды Молдовы*), вышедшем еще в 1992 году [1], список его произведений невелик и ограничен 1991 годом<sup>1</sup>. В издании *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*, предпринятом И. Чобану-Сухомлин [2] и посвященном наследию молдавских композиторов последних двух десятилетий XX века, перечислены лишь пять названий, где в основном фигурируют пьесы малых форм, датированные 1980-1981 гг.

Этим во многом объясняется и малая исследованность творчества И. Маковея, в последние годы практически основательно позабытого. В то же время его первые достижения в области музыкального творчества были отмечены появлением статьи З. Столяра о его *Симфонии* [3] и небольшого монографического очерка *Ион Маковей* Г. Кузьминой [4]. И. Чобану-Сухомлин ссылается также на статью об И. Маковее, вышедшую во втором издании *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Cambridge, 2001) [2, p. 179-180]. В рукописи своей диссертационной работы, защищенной в свое время в Румынии и, к сожалению, в настоящее время недоступной для ознакомления, ораторию *Миорица* И. Маковея в ряду других музыкальных интерпретаций миоритической темы исследовала А. Рожновяну [5], первую же объемную статью об этом сочинении написала М. Белых [6]<sup>2</sup>.

В то же время мне не удалось найти никакой информации о том произведении И. Маковея, партитуру которого мне передала совсем недавно для ознакомления Прасковья Ротару, задавшаяся благородной целью издать книгу об И. Маковее и таким образом увековечить память об ушедшем из жизни композиторе.

В моих руках оказалась *Симфонietta*, которую можно оценить как своеобразную «симфонетту колядок», с подзаголовком *Florile dalbe*. Она сохранилась в версии для струнного оркестра, выполненной дирижером Думитру Гоя. Год ее создания, к сожалению, выяснить оказалось невозможным, однако некоторый свет на историю ее создания удалось пролить благодаря электронной переписке с Д. Гоя, ныне работающим в Бухаресте. В своем письме от 3 декабря 2014 года он пишет: «Приветствую Вас, Галя! Спасибо, что Вы занялись творчеством Иона Маковея. Я считаю его выдающимся композитором нашего времени. Насколько я помню, это сочинение было сделано автором для квартета струнных и первоначально не носило титулатуры Симфонietta. Это была моя

1 Здесь, кстати, неверно обозначена дата рождения композитора (01.03 вместо 10.03)

2 В ней я неожиданно нашла ссылку на забытую мной собственную аннотацию, в свое время ставшую первым печатным представлением оратории *Миорица* И. Маковея при ее исполнении и опубликованную в сборнике *Материалы VI съезда композиторов Молдавии* (Кишинев, 1984) [6, с. 118, прим.2].

инициатива - оркестровать для струн. оркестра и дать ей титул симфонии, поскольку сочинение действительно отвечает необходимым требованиям» [7]. И действительно, оно представляет собой цикл из шести миниатюр, выполненных в экономай фактуре, где каждая из пьес снабжена латинским заголовком: I – *Praeludium* (Прелюдия), II – *Preces* (Молитва), III – *Inventio* (Извенция), IV – *Interludium* (Интерлюдия), V – *Nocturno* (Ноктюрн), VI – *Postludium* (Постлюдия). Такой выбор названий при «фольклорном» общем подзаголовке свидетельствует о сложившемся в данном сочинении своеобразном «симбиозе» традиций региональной и общеевропейской культуры. Подобная жанровая «амбивалентность» одновременно выявляет ведущую роль сюитного принципа структуры цикла, поскольку в нем на первом месте стоит скорее разнообразие, контраст, чем тот тип единства, который основан на сквозном развитии, отличающемся симфоническое мышление. Отсылка же к сфере латинского языка, как будет видно в процессе анализа *Симфонии*, ориентирует и на использование соответствующих методов обработки интонационного материала, в том числе и согласно определенным нормам западноевропейской стилистики.

Впрочем, и сами эти названия частей принадлежат не композитору, а инициатору создания *Симфонии* и ее первому исполнителю – Д. Гоя. На самом деле же первоначальный вид цикла и его жанр был совсем иным, о чем сообщает сам дирижер. Приведу отрывок еще из одного письма в нашей переписке, от 5 декабря 2014 года, где Д. Гоя отвечает на мои вопросы последовательно, по пунктам: «В ответ на Ваше письмо могу сказать лишь:

- 1) Оркестровкой занимался я.
- 2) Определение цикла пьес как „Симфония“, так же, как латинские названия его частям, было дано тоже мною.
- 3) Первоначально это были просто пьесы ( в основном - 4-хголосные), которые могли исполняться на рояле или на любых других инструментах (что-то в роде баховского „Искусства фуги“). Так как они мне очень понравились, то я попросил автора позволить мне адаптировать их для струнных с перспективой исполнения в концертах за пределами Молдавии в качестве „обратного адреса“ (Die Ruckadresse) дирижера. Тогда я много ездил, и хотелось бы, чтобы публика услышала и немного НАШЕЙ музыки» [7].

Таким образом, Думитру Гоя не только преобразовал первоначальный замысел композитора, но и выполнил благородную функцию завершения и возвышения идеи своего друга. Помимо этого, он взял на себя миссию пропаганды сочинения, получившегося в результате их сотрудничества, о чем он пишет в том же письме далее: «С этой целью произведение было сыграно под моим руководством в Румынии, Турции и США. К сожалению, я не люблю записывать или запоминать, где, когда и что именно я играл. Я также не делаю и не коллекционирую записи своих концертов. И это – по той простой причине, что текст сочинений остаётся неизменным, а я, вот, меняюсь со временем» [7]. Исходя из названных обстоятельств, когда никаких данных об исполнении *Симфонии*, к сожалению, не сохранилось, автору этих строк в результате так и не удалось установить ни дату премьеры, ни время дальнейших ее представлений на публике (и, тем более, обнаружить какие-либо отклики на нее в прессе). Поэтому в настоящей статье придется руководствоваться непосредственно партитурой, где можно обнаружить многие существенные детали, необходимые для обнаружения как индивидуального композиторского стиля И. Маковея, так и степени вмешательства его невольного «соавтора» – Д. Гоя.

Бесспорно одно: сочинение это представляет, несмотря на «академические» названия частей, неофольклорную линию, характерную для И. Маковея. Он разрабатывает фольклорное направление в целом ряде своих произведений, начиная с первых шагов в творчестве. Не случайно Г. Кузьмина, начиная свою статью о молодом композиторе, имеет в виду именно этот качественный признак его стиля. Ее первое же наблюдение гласит: «Знакомство с сочинениями молодого композитора Иона Маковея открывает для слушателя новые интересные грани в области освоения и преломления молдавского фольклора в современном профессиональ-

ном творчестве. Опираясь на сложившиеся в Молдавии традиции работы с фольклорным материалом, Маковой стремится раскрыть наиболее глубокие и пока еще недостаточно хорошо изученные его пласты» [4, с. 53]. И в качестве главного источника автор статьи называет крестьянскую музыку. Добавим: в своей *Симфониетте* из всего арсенала крестьянской музыки композитор избирает ту, которая представляет собой наиболее ранние архетипы молдавской фольклорной интонационности, коренящиеся в календарных обрядовых песнях. Отсюда и название *Симфониетты* – *Florile dalbe*, данное ей, по утверждению Д. Гои, самим автором. В письме от 6 декабря 2014 года он указывает: «Название „Флориле далбе” было дано этому циклу самим автором ещё до того как он мне его показал» [7]. При этом в письме от 3 декабря он подчеркивает: «К сожалению, после последнего исполнения мною в Бухаресте 25 лет тому назад ни я, ни кто-нибудь другой не исполнял более этого замечательного сочинения. <...> Я не в силах сказать Вам, где находится сейчас первоначальный вариант, созданный Ионом, и сохранился ли он вообще», а 5 декабря 2014 года уточняет: «мне никогда не довелось услышать квартетное исполнение этих пьес, хотя м.б. оно и имело место где-нибудь...?» [7].

Последнее уточнение дает возможность понять, какие тембровые находки привнес в партитуру дирижер при переносе ансамблевого варианта в оркестровый контекст. Он, что называется, по максимуму использует возможности струнного оркестра, применяя разнообразные штрихи, тембровые и динамические контрасты, создаваемые с помощью флуктуации оркестровой плотности, вариантно комбинируя сочетания инструментов, включая в развитие сольные, тугтийные или групповые эпизоды. В *Симфониетте* немало приемов, ярко демонстрирующих изобретательность Д. Гои и его тонкое ощущение как оркестровой специфики, так и характера первоначального материала, с которым он имеет дело в этой *Симфониетте*. И что очень важно, на наш взгляд – то, что иногда привнесенные им детали касаются даже не самых активных обычно оркестровых инструментов.

Возьмем хотя бы такой пример: так, сразу же, в начале первой части – *Praeludium*, привлекает внимание партия контрабаса, который играет в той же октаве, в которой нотирован, и лишь потом – во второй части (*Preces*) – традиционно транспонирует свою партию октавой ниже. Контрабас этот, по замыслу дирижера-аранжировщика, особый – у него есть дополнительная, пятая струна  $C_1$ , хотя поначалу она не задействована, поскольку здесь звучит *pp* на флажете от *ля* первой октавы. Особое внимание уделяется роли басового слоя и далее – как, например, в третьей части – *Inventio*, где, при выделении из партии виолончелей одной в качестве солирующего, мелодического инструмента, остальные вступают в общий ансамбль с контрабасами, играя *pizzicato*. В четвертой части (*Interludium*) контрабасы вообще выключаются, оставляя на долю виолончелей высокие флажолетные фигуры и протянутые ноты в скрипичном ключе. При этом вся фактура построена таким образом, чтобы максимально рельефно выявить дуэт, возникающий в партиях двух первых скрипок и солирующего альты и временами дополняющийся за счет подключения к общему ансамблю остальных участников оркестра. Общую картину детализируют манипуляции с *divisi* и условными *tutti*, с одиночным либо групповым подключением дополнительных пультов и, наконец, со сходящим на нет *diminuendo*, которое приводит к высокому флажолетному звучанию у солирующих виолончели и второй скрипки. Высокие флажолеты задействованы у виолончелей и контрабасов и в пятой части, *Nocturno*, где контрабасы вновь записаны в реальном звучании и выполняют роль оркестровой педали в высоком регистре. В финале же (*Postludium*), где контрабасы *pizzicato* вообще подключаются не сразу, а появившись, поддерживают своим ритмизованным органическим пунктом общее более плотное звучание и яркую кульминацию, они вновь смещаются в конце в верхний регистр, образуя тихую флажолетную педальную звучность.

Подобный подход к инструментовке, думается, во многом обусловлен общим замыслом сочинения. Оно привлекает простотой и бесхитростностью самого интонационного матери-

ала, основанного на узкообъемных попевах старинных колядок (а точнее – традиционного их припева *Florile dalbe*). Определила же всю атмосферу этой музыки, скорее всего, монодийная природа старинных мелодий, которая явно навела автора на мысль использовать ранние формы гетерофонного письма для выстраивания многоголосной фактуры, причем достаточно скупой, но не лишенной «пряного» оттенка, привносимого появлением диссонантных «несовпадений» в звучании голосов, столь характерных для архаической гетерофонии. Красота и девственная нетронутость этих мелодий, с другой стороны, оттеняется порой и пустотными совершенными консонансами в сочетании линий голосов, то вариантно дублирующих начальную тему, то перекрещивающихся, то подключающихся друг к другу в унисон.

Общую картину и ощущение пребывания в сфере утонченной лирики, куда переносит И. Маковой игровые по сути, а порой ритуальные мотивы родного фольклора, дополняют ладовые средства, характеризующие единую по колориту и модальную по своей сути стилистику сочинения. Единство цикла композитором строго продумано и отвечает специфике национально-фольклорного ладового мышления. В этом смысле в структуре цикла объединяющим высотным стержнем становится тон *ре* – своеобразный *finalis* первой части, открывающейся тоном *фа*, с добавлением затем педали – вначале на *ля*, а затем – на квинте *ре-ля*. Как видим, здесь присутствует и натурально-диатоническая переменность, и в итоге бицентричность этой миниатюры, с мягким взаимным «трением» голосов, идущих в мерном ритме и очерчивающих узкий мелодический диапазон (с единичным выходом в интервалы квинты и сексты) или порой словно «топчущихся на месте», создает ощущение старинного – эолийского лада, представленного «дотерцовыми» созвучиями.

Переменность создается и переходом во второй части в сферу лидийского *До*, централизованного двойным квинтовым органном пунктом (вот где работает пятая струна контрабаса), сохраняемым и на завершающем этапе развития. Ладовое колорирование за счет чередования на расстоянии вариантов четвертой ступени (лидийской и ионийской) рождает типичную для молдавского мелоса интонацию, также с обнаруживаемой здесь исконно присущей ему тенденцией альтерационной подвижности ступеней миксодиатонического звукоряда. Выбор тона *До* в качестве центрального для этой части объясним с точки зрения все того же модального принципа организации общего тонального плана всего цикла, объединяемого «бело-клавишным» родством его опорных тонов.

Тон *ре* в этом ряду становится и *финалисом* всего цикла, реализуя таким образом идею тонального круга. Диатонизм заключительной части, однако, преломляется сквозь призму дорийского *ре*, более сурового по колориту и тяготеющего к переменности в сочетании с *ля* эолийским и *До* ионийским. Здесь, правда, в меньшей степени выявляется колорит старинной музыки, что, возможно, объясняется большей подвижностью ритмического пульса, появлением шестнадцатых и подключением мелизмов, характерных для более позднего молдавского песенного мелоса, а также центральной идеей – разрастания фактуры, начиная с исходного монодийного изложения, с постепенным присоединением голосов – вплоть до массивного унисонного звучания в кульминации на фоне органного пункта, в динамике *ff*, а затем постепенным «угасанием», отдалением (или вознесением, «уходом в небо»?).

Высотный центр *ре* открывает развитие и относительно долго главенствует и в строго диатонической третьей части, с ее миксолидийской окраской, хотя в конце и приводит к смещению в *ми* эолийский. Это, думается, обусловлено уже самой начальной интонацией, имитационно проводимой в восходящем порядке у альтов, вторых, а потом первых скрипок. Уже в ней исходный мотив, начатый тоном *ре*, затем ходом на секунду вверх «упирается» в звук *ми*, словно утверждая новую, завоеванную высоту. Интонация эта выливается затем в своем развитии в тему более развернутую, повествовательного характера, выдержанную в духе эпических песен. Однако *ми* соперничает с *ре* и здесь, в первой же каденции, после которой начинается

октавно-унисонное проведение начальной интонации, знаменующее рождение нового варианта темы, где внимание еще более концентрируется на повторе исходной интонации. Есть в этой части и третья вариация, также по-новому развивающая тот же исходный мотив, на фоне *pizzicato* басов, в итоге чего общая композиционная конструкция части создает аналогии с куплетно-вариантной формой песенного характера, что подчеркивает центральную идею всей *Симфониетты*, основанной на жанровом трансфере – инструментализации вокального по своей природе тематизма.

Переменность, приводящая к бицентричности тонального плана, обнаруживается и в четвертой части – подвижной, очень прозрачной по колориту и обогащающей оркестровую палитру *quasi*-флейтовыми звучностями и изящными мелизмами – форшлагами и мордентами. И здесь вначале господствует Ре миксолидийский, мутирующий в первой же каденции (у первых скрипок в тон *ля*, у альты соло – то в *ми*, то в *Соль*), в заключение же, что вполне согласуется с функцией этой части-интерлюдии, опорой становится звук *ми*, подготавливающий центральный тон части следующей – Ноктюрна, выдержанного в *ми* дорийском, с переменностью в лидийский *Соль*. Танцевальность, присущая этой миниатюре, позволяет по-новому оценить ее жанровое название. По сути дела, в ней воплощен своеобразный жанровый гибрид, основанный на симбиозе приемов фольклорного и академического музицирования: она удивительным образом сочетает в себе черты и западно-европейских старинных танцев в размере  $\frac{3}{4}$ , с галантными затактовыми тридцатьвторыми и изящными форшлагами, и молдавских песен, нередко обладающих оттенком танцевальной моторики. В пользу влияния фольклорного песенного жанра говорит все то же монодийное начало, определяющее природу темы, разворачивающейся на фоне прозрачной, свистящей флажолетной педали в высоком регистре. Играют роль и синкопы, а также характерный повтор каденционного оборота, нарушающего квадратную структуру. Присутствует здесь и куплетность, когда танцевальная тема вступает во взаимодействие с темами другими, ближе стоящими к песенности – вначале образуя двухголосный контрапунктический пласт, затем трехголосный и, наконец, четырехголосный.

Таким образом, общий замысел *Симфониетты*, изначально заложенный композитором и отраженный в создании некоей звуковой среды, напоминающей и о древнем происхождении фольклорных песнопений, и о современном характере мышления ее автора, реализует, на наш взгляд, еще и идею воссоздать некий идеал народной по своему духу музыки – не даром же И. Маковой назвал ее столь возвышенно и поэтично – *Florile dalbe*. В предлагаемой статье, в силу небольшого ее объема, удалось затронуть лишь некоторые аспекты, связанные с этим замыслом. Для более подробного музыковедческого анализа, безусловно, были бы необходимы и конкретные нотные примеры, которые, если бы была возможность их ввести в наш текст, позволили бы отразить все разнообразие техники голосоведения, оценить очарование возникающих при этом в вертикали звукокомплексов результативного характера. К сожалению, за кадром остается и вопрос об аутентичности тематизма, репрезентирующего использованный материал колядок – тем более, что уточнить его происхождение у самого композитора не представляется возможным, а поиск каких бы то ни было аналогий среди примеров, приводимых в сборниках фольклористов, результата не дал. Можно только сослаться на замечание Прасковьи Ротару, отметившей, что Ион Маковой сам целенаправленно собирал и записывал фольклор, хотя иногда и просто улавливал со слуха то, что звучало в быту вокруг него – такого рода впечатления тоже во многом питали, видимо, его воображение – так, собственно, как улавливает ребенок звуки родной речи; в дальнейшем это входило, что называется, в его плоть и кровь, позволяя рождать новые идеи и по-своему переинтонировать фольклор в своих сочинениях.

И в заключение хочу вновь сослаться на мнение Д. Гои, который, по сути, стал «соавтором» получившегося произведения. Оно может служить не просто оценкой того вклада, который внес И. Маковой в историю отечественной музыкальной культуры, но и своего рода при-

зывает к сохранению всего самого ценного в ее фонде. Считая своего друга и коллегу одним из наиболее выдающихся композиторов Молдовы, Д. Гоя объясняет свою утверждающую позицию в отношении к его музыке в письме от 6 декабря 2014 года: «Спасибо <...> за положительную оценку моих усилий по пропаганде творчества И. Маковея! Дело в том, что я тщательно отбираю сочинения, которые намерен включить в свой репертуар. Это всегда - довольно длинный и нелёгкий процесс. Но, если уж я нашёл что-то ценное в музыке какого-нибудь современного автора, то стараюсь относиться к этой музыке так, как будто она принадлежит Моцарту, т.е. с максимальной ответственностью» [7]. Такую высокую оценку он подкрепляет и высказыванием о *Симфониетте* И. Маковея в письме от 5 декабря 2014 года, делая естественный вывод: «на мой взгляд, стоит приложить все усилия к тому, чтобы это изумительное по красоте, чистоте и мастерству произведение нашего соотечественника стало известно широкой публике и, в равной степени, исследователям» [7]. Этот же вывод, думается, позволяет подтвердить и наш (хотя и беглый) ее анализ, проведенный пока еще в первом приближении в данной статье и имеющий целью привлечь внимание к незаслуженно забытым исполнителями страницам из наследия И. Маковея.

### Библиографические ссылки

1. *Compozitori și muzicologi din Moldova (Композиторы и музыковеды Молдовы)*. Chișinău: Universitas, 1992, p. 54-56.
2. СЮВАНУ-СУНОМЛИН, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006, p. 179-180.
3. СТОЛЯР, З. Симфония Иона Маковея. В: СТОЛЯР, З. *Страницы молдавской музыки*. Кишинев: Литература артистикэ, 1983, с. 40-54.
4. КУЗЬМИНА, Г. Ион Маковей. В: *Молодые композиторы Советской Молдавии*. Кишинев: Литература артистикэ, 1982, с.53-66.
5. ROJNOVEANU, A. *Balada „Miorița” în creația compositivă*. Cluj-Napoca, 1995 (manuscris).
6. БЕЛЫХ, М. Композиционно-драматургические особенности оратории «Миорица» И. Маковея. В: *Музыкальное творчество в Советской Молдавии (вопросы истории и теории)*. Кишинев: Штиинца, 1988, с. 107-123.
7. Электронная переписка по Интернету (Д. Гоя – Г. Кочарова).