

**КАНТАТА С НАМИ ЛЕНИН, С НАМИ СТАЛИН (БЕССАРАБЦЫ) ШТ. НЯГИ:
КОМПОЗИЦИОННЫЕ ОСОБЕННОСТИ**

CANTATA *LENIN ESTE CU NOI, STALIN ESTE CU NOI (BASARABENII)* DE ȘT. NEAGA:
PARTICULARITĂȚI COMPOZIȚIONALE

THE CANTATA *LENIN IS WITH US, STALIN IS WITH US (THE BASSARABIANS)* BY ST. NEAGA:
COMPOSITIONAL PECULIARITIES

НАДЕЖДА КАУЛЯ (ЯНКОВСКАЯ),

преподаватель,

Университет им. Т. Г. Шевченко, г. Тирасполь,

докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется кантата «С нами Ленин, с нами Сталин» (1947), переименованная позже в «Бессарабцы», написанная классиком молдавской музыки Штефаном Нягой на слова Л. Корняну. Произведение, входящее в триаду больших кантат послевоенного периода в творчестве композитора, вызвало противоречивые мнения в отечественном музыковедении. Автор исследует особенности строения пятичастного цикла кантаты — своеобразного музыкального документа той эпохи, изучает форму и тематизм каждой части, предлагает схемы их строения, детально рассматривает средства музыкальной выразительности.

Ключевые слова: кантата, композиторы Республики Молдова, Союз композиторов, цикл, оркестр, хор.

În articol este analizată cantata „Lenin este cu noi, Stalin este cu noi” (1947), re intitulată ulterior ca „Basarabeni”, semnată de clasicul muzicii moldovenești Ștefan Neaga pe versurile poetului L. Corneanu. Lucrarea care face parte din triada marilor cantate din perioada postbelică în creația compozitorului, a trezit opinii controversate în muzicologia națională. Autoarea explorează caracteristicile structurale ale ciclului pentapartit, studiază forma și tematismul fiecărei părți a cantatei — un document muzical specific al epocii sale, propune scheme ale structurii părților, investighează detaliat mijloace de expresie muzicală.

Cuvinte-cheie: cantata, Uniunea compozitorilor, compozitori din Republica Moldova, ciclul, orchestră, cor.

In this article the author analyzes the cantata "Lenin is with us, Stalin is with us" (1947), later renamed "The Bassarabians", written by Ștefan Neaga, the classic of Moldovan music, on poems by L. Corneanu. The work is a part of the triad of large cantatas of the postwar period in the composer's creation and it has aroused controversial opinions in national musicology. The author explores the structural characteristics of the five-part cycle, studies the form and thematism of each part of the cantata — a peculiar musical document of that era, proposes schemes of their structure and investigates in detail means of musical expression.

Keywords: cantata, Union of Composers, composers from the Republic of Moldova, cycle, orchestra, choir.

Кантата была написана в конце 1947 г. и была приурочена к предстоящему 30-летию Великого октября [1, с. 55]. Произведение представляет собой пятичастный цикл со вступлением для солистов, хора и оркестра, написанный на слова Л. Корняну. Объемное, монументальное произведение с широким диапазоном музыкально-выразительных средств является ярким примером сочинений послевоенного периода, выдержанных в духе традиций прославления вождей страны, ее идеологии. Кантата вызвала неоднозначные мнения коллег-композиторов и музыковедов уже с момента своего создания, испытав к тому же все превратности хода истории.

Сочинение было не только переработано, но и переименовано, по-видимому, в связи с изменением идеологического вектора после смерти Сталина.

Библиография сочинения датируется в основном второй половиной 50-х – первой половиной 60-х годов XX в. Под названием *С нами Ленин, с нами Сталин* она фигурирует в протоколах творческих собраний ССК МССР, в очерке А. Софронова о Шт. Няге из сборника *Композиторы Молдавской ССР* [2, с. 127], а также в статье И. Пэкурау *Cantata "Ștefan cel Mare" de Ștefan Neaga* [3, с. 119]. В монографиях о творчестве Шт. Няги конца 50-х и более позднего времени, написанных Н. Шехтманом [4], А. Софроновым [1], в статье *Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов* Б. Котлярова и Е. Богдановского [5, с. 179], в очерках о Шт. Няге Е. Абрамович [6, с. 118], Н. Илие [7, с. 36], Н. Шехтмана [8, с. 145], в статье В. Мунтян [9, с. 5] произведение связывается с названием *Бессарабцы*.

Краткий музыкально-драматургический анализ кантаты *Бессарабцы* (помимо ее упоминаний в общем обзоре послевоенного творчества Шт. Няги) дается А. Софроновым [1, с. 55–57]. Еще более бегло рассматривают ее Б. Котляров и Е. Богдановский [3, с. 179–180]. Авторы отмечают главным образом несоответствие музыкального языка замыслу кантаты. Исходя из библиографических источников, невозможно составить представление о том, какие музыкальные особенности ее остались не понятыми и не принятыми современниками. Преодолеть «фигуру умолчания» важно с точки зрения не только музыкального наследия Шт. Няги, но и эволюции жанра в целом в композиторском творчестве Республики Молдова.

Архивные документы отражают непростую историю этого опуса¹. В *Списке произведений молдавских композиторов, посвященных 25-летию МССР*, фигурирует кантата С. Т. Няги *Молдавия* на слова Л. Е. Корняну, обозначенная в примечании как «переработка старой кантаты *С нами Ленин, с нами Сталин*» [11]. В аналогичном *Списке произведений, написанных композиторами ССК МССР за 1948–1949 гг.*, в числе девяти произведений крупной формы, заслушанных на творческих собраниях в течение 1949 года, это же сочинение с первоначальным титлом упоминается как кантата «в новой редакции» [12]. Заметим, что смена названия произведения была довольно частым явлением в середине прошлого столетия².

Рукопись партитуры кантаты, обнаруженной в фонде библиотеки Академии музыки, театра и изобразительных искусств³, не является единой в плане почерка⁴. Ее особенностью является составной характер: пятая часть написана другим почерком, а в приложенных партитурных листах другого качества (более пожелтевших) карандашом написана римская цифра VI. Это может означать переработанный финал и дополнительную часть, появившуюся, по-видимому, как реакция на прозвучавшую критику.

Почти полное отсутствие словесного текста в рассматриваемой партитуре затрудняет ее анализ. Тем не менее, музыкальный язык ясно выражает характер и настрой сочинения патриотической направленности: отсутствие в большой степени мелодических интонаций лирического характера в оркестре, солирующих партиях и хоре; применение аккордового склада и маршеобразных ритмов; частое использование секвенций в восходящем движении, переходящих

¹ Об истории создания кантаты на основе архивных документов упоминается в статье автора: [10].

² К примеру, сочинение В. Загорского, известное сегодня как кантата *Под знаменем побед*, изначально была *Кантатой, посвященной Татарбунарскому восстанию* (см. *Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 г.* из Архива СК МССР [13]). В кратком отчете о работе Союза советских композиторов Молдавии за первое полугодие 1952 г. среди «наиболее значительных по замыслу произведений» значится кантата В. Загорского *Воссоединение* [14]. В то же время нет оснований полагать, что речь идет о совершенно ином произведении. Одобренное на творческом собрании ССК МССР от 28 мая 1954 г., вокально-симфоническое произведение *Наши зори* С. Лобеля первоначально планировалось и обсуждалось членами СК как *Юбилейная кантата*. Эти примеры являются не единственными случаями такого рода переименования произведений в процессе работы над ними.

³ В библиотеке симфонического оркестра Национальной филармонии им. С. Лункевича исследователь Л. Балабан обнаружила оркестровые голоса кантаты.

⁴ Неизвестно, является ли рукопись кантаты авторским оригиналом или копией. Обычной практикой для членов СК был заказ партитуры переписчику, труд которого оплачивался Музыкальным фондом.

тесситурные грани голосовых возможностей хоровых партий; преувеличенная динамика, доходящая до *fff* в заключительной части — с одной стороны, и нереальное *ppppp* в заключении III части — с другой; дополнительное бравурное окончание некоторых частей (при ускорении темпа и нарастании динамики).

Композиционный замысел кантаты как большого вокально-симфонического цикла героико-патриотического содержания во многом типичен для этой разновидности жанра. В русле переоценки музыкального наследия советского периода такие произведения нередко рассматриваются в неомифологическом ключе, как воплощение «фундаментальной мифологической схемы эпохи» с архетипическими прообразами в виде спасения мира, погрязшего во зле, путем революционного преображения. Сюжетная канва таких опусов, как правило, сводится к бетховенской схеме «от мрака — к свету, через борьбу — к победе». В современном музыковедении накопилось немало наблюдений о крупных жанрах академической музыки, реализующих эту идею, в частности, о ранних симфониях Д. Шостаковича. Как писала М. Сабина о программе его Второй симфонии (1927), «вначале — темный хаос, символизирующий беспросветное прошлое трудящихся, затем — пробуждение протеста, созревание революционной сознательности и, наконец, прославление победы Октября» [15, с. 59].

В кантате Шт. Няги есть и зло — рабство, и протест, и борцы с несправедливостью — гайдуки, и борьба, и «осуществленная светлая мечта». В этом смысле Шт. Няга является основоположником содержательной модели многих кантат, созданных композиторами Республики Молдова в более поздний период. Однако в данном произведении Шт. Няги трехэтапная схема усложнена введением дополнительных образов, ассоциируемых с мифологическими героями-спасителями, (пусть и умершими), которые заявлены в названии сочинения. Возможно, обогащение сюжетной программности затруднило задачу композитора в осуществлении замысла.

Поочередная смена темпов каждой части, как один из признаков контраста, указывает на абрисы усложненного симфонического цикла (детальную аргументацию см. далее): Вступление — *Andante*, I часть — *Allegretto con fuoco*, II ч. — *Moderato*, сменяющийся в самом конце на *Maestoso molto rit.* (протяженностью 4 такта), а затем в последних 5 тактах — на *Allegro*, III ч. — *Adagio assai—Allegro*, IV ч. — *Allegretto*, V ч. — *Allegro vivace*.

Особенностью кантаты является обращение композитора к разным оттенкам национального колорита: нередкое использование фригийского (вступление), миксолидийского и лидийского ладов, лидомиксолидийского (IV ч.), применение ритмических формул, напоминающих ритмы молдавской хоры и т.п.

Тональный план циклической формы не отличается особой сложностью: во вступлении и I части соответственно — *d-moll* (с признаками фригийского лада) и *D-dur*; во II и III частях доминирует *B-dur* с модуляцией в конце III части в *g-moll*; в IV части — *G-dur* (с элементами лидийского и миксолидийского ладов), в V части — *Es-dur*. Внутри каждой части композитор ограничивается использованием тональностей диатонического родства. Преобладание мажорного колорита, аккордового склада в хоровых партиях и динамического развития подтверждает одический, даже помпезный характер большей части сочинения.

Традиционная для произведений подобного характера динамика в диапазоне *mf* — *fff*, в основном удерживает свои позиции во всем сочинении (за исключением III части, где в связи с изменениями характера поэтического изложения используется контрастная динамическая шкала — от *p* — *pp* до *ppppp* в окончании). Кульминация цикла в конце V части, сохраняющая господствующий на протяжении финала уровень громкости (*f*), выделяется благодаря структурному расширению, обусловленному сменой размера (6/8) и темпа (*Maestoso*). Триумфальное завершение резко обрывается новой концовкой в темпе *Vivo*, где динамическое нарастание достигает *fff*.

Вступление *Andante* — *Рабство*⁵ (1–79 тт.). Начальная тема у виолончелей и контрабасов в низком регистре отличается особой напряженностью и экспрессивностью, что обусловлено импульсной природой тематизма — сцеплением нисходящих тритонов в характерном заостренном ритме, колебаниями динамики на небольшом расстоянии (5 тт.), сложным тональным развитием, неоднократным завершением нисходящим тетраордом с увеличенной секундой в тональности доминанты. Строение темы из коротких мотивов-импульсов сигнальной природы дает возможность для ее активной разработки в оркестре и различного ладового освещения ее отдельных сегментов. Так, в нисходящем хроматическом движении у виолончелей и контрабасов (ц. 2), опирающемся на звукоряд *f-moll* смешанного ладового строения, выделяется верхний тетраорд в натуральном миноре, а нижний — в дважды гармоническом мажоре (так называемая «цыганская гамма» с увеличенной секундой между III и II низкой⁶).

В следующем тематическом образовании (ц.2 + 4т.), звучащем в том же ладу *f*, но на органном пункте, вступившая первая флейта исполняет восходящий и нисходящий пассажи в объеме тритона в различных ладовых вариантах, которые завершаются хроматическим нисходящим движением крупными длительностями. Эти ладогармонические средства не только создают напряженную атмосферу, но и отличаются ярким национальным колоритом⁷. Вступившие в ц. 3 сопрано и тенор звучат на фоне начальных экспрессивных тритоновых интонаций. Музыкальный материал солирующих баса и альты, как и предыдущей пары солистов, сохраняет опору на характерные интервалы и ритмы, усиливая общую эмоционально-напряженную атмосферу.

Первая часть *Allegretto con fuoco*⁸ — *Борьба гайдуков* (80–259 тт.) разворачивается в совершенно иной регулярно-акцентной ритмике типа *giusto-silabic* и отличается квадратностью построений, ясной функциональной планировкой фактуры. Наблюдаются признаки сонатности: две контрастных темы — гайдуков и зла (рабства), — излагаются отдельно в тонико-доминантовых соотношениях, а развиваются совместно. Причем в процессе развития первая тема разрушается путем вычленения тритонового мотива, а вторая интонационно искажается, приобретая характерную тритоновую интонацию темы рабства. Тем не менее, для полноценной сонатной формы не достает полной репризы и тональной транспозиции тем. В то же время обрисовываются черты трехчастной формы с развивающей серединой.

Схема № 1. Ч. I *Allegretto con fuoco*

части	вступление	А	В		А ₁	кода
темп	<i>Andante</i>		<i>Allegretto con fuoco</i>			<i>Andante</i>
тематизм	(рабство)	<i>a</i> (гайдуки)	<i>b</i> (зло-рабство)	<i>a</i> <i>b</i>	<i>a</i>	<i>b</i>
цифры	1-7	7-10	11	ц.13+3 тт.	ц.16 + 3 тт.	
такты	1–79тт.	80–134	134–150	151–179	180–249	250–260
пропорции	79 тт.	46 т.	17 тт.	21 тт.	69 тт.	11 тт.
размер	4/4	2/4	4/4		2/4	4/4
тональный план	<i>d-moll</i>	<i>D-dur</i> (лидо-миксолидийский лад <i>D</i>)	<i>e-moll</i>	<i>A-dur</i>	<i>D-dur</i> (лидо-миксолидийский лад <i>D</i>)	<i>D-dur</i> – <i>B-dur</i>

Основная тема — *гайдуков* (*a*), которую можно обозначить как главную (раздел А) в обозначенной выше форме, поручена хору, звучащему в сопровождении аккомпанирующих струнных при участии ударных и эпизодически вступающих других инструментов. Активный

⁵ В своей монографии А. Софронов дает название каждой части [1].

⁶ Шт. Няга использует этот гемиольный (полуратонный) звукоряд как модализм, смешивая его с другими звукорядами.

⁷ А. Софронов дал следующую характеристику данному разделу: «... у флейты промелькнул наигрыш флуэра. Его мелодия связана с образом печальной дойны, что уже с первой страницы придает произведению национальный колорит» [1, с. 55].

⁸ У Софронова обозначено *Allegro con fuoco* [1, с. 55].

квартовый затакт обостряет решительный, волевой характер темы, а опора на звукоряд лидомиксолидийского лада, усложненного восходящей увеличенной секундой от первой ступени, придает ей яркий национальный колорит⁹.

В новом разделе **B** (ц. 11–15), контрастирующем с предшествующим и по характеру музыки, и в тембро-фактурном плане, у фаготов дуо появляется неустойчивая тема **b**, состоящая из цепи нисходящих интервалов. В оркестре, а затем и в хоре преобладает фактура аккордового склада, которая поначалу становится фоном для имитационного проведения двухтактной темы **b**, опирающейся на исходную интонацию части — нисходящий тритон. Она на протяжении ц. 11–12 становится пропойкой в свободном имитационном построении. Обращает на себя внимание акцентирование четвертой доли в практически каждом такте четырехдольного размера, обостряющееся с введением в ц. 13 ремарки *sf marcato*, а также учащение динамических контрастов (*p – f*).

Из темы **b**, выполняющей функцию побочной в quasi-сонатном *Allegro*, вычленяется ниспадающий тритоновый мотив (ц. 14 + 3 тт.), который на протяжении ц. 14 вступает в переключку с участием струнной группы и присоединившихся флейты и кларнета. Этот оркестровый контрапункт становится фоном для проведения основной темы гайдуков у хора в новой тональности *A-dur* с понижающей альтерацией II ступени, привносящей в звучание особую остроту. Оркестровая фактура постепенно уплотняется. К концу ц. 14 в переключку со струнной группой вступают деревянные духовые, затем, с ц. 15 — унисон виолончелей и контрабасов, с т. 7 ц. 15 дублированных в октаву тубой, исполняющих вначале нисходящие тритоновые ходы, а затем восходящие и нисходящие увеличенные секунды. Вслед за ними появляются тремолирующие литавры (т. 5 ц. 15).

В момент кульминации напряженного развития обе темы, сопоставляясь, предстают в искаженном виде: в хоровой теме гайдуков вместо восходящих устойчивых квинтовых скачков появляются нисходящие тритоновые интонации, исчезает бравурная акцентированная («галопная») фактура. Из второй, инструментальной темы вычленяются наиболее острые тритоновые интонации, контрапунктирующие хору. В целом эта драматическая разработка ассоциируется в воображении со сценой борьбы гайдуков, которая завершается в оптимистическом «ключе». Об этом свидетельствует звучание главной темы (**a**) в следующем разделе, выполняющем функцию динамической репризы I части (ц. 16 + 2 тт.).

Появляясь в основной тональности в размере 2/4, возвращается тема гайдуков, звучащая в фактурном облике, который мало чем отличается от первоначального изложения. Благодаря темброво-фактурному развитию и прогрессирующей громкостной динамике в диапазоне от *p – pp* до *f* тема гайдуков обретает силу и мощь (ц. 17–18). Этому же способствуют остигатные мелодико-ритмические формулы у хора и оркестра, постепенное обогащение новыми голосами, уплотнение оркестрового звучания за счет подключения инструментов других групп. Эффектное темброво-динамическое и регистровое *crescendo* завершает первую часть аккордовым *tutti* в *D-dur*.

Контрастный по всем параметрам раздел *Andante* (изменение размера, использование тембрового сопоставления фаготов, трех тромбонов с тубой вкупе с виолончелями и контрабасами и деревянных духовых в высочайшем регистре) выполняет одновременно функции оркестровой коды и драматургического обрамления.

По тематическому материалу *Andante* корреспондирует со Вступлением к кантате: нисходящий тритон из затакта, являющийся отголоском «тритоновой» темы рабства, а также буквально воспроизведенный фрагмент из тт. 9–13, создают интонационную арку, замыкающую цепь «событий» драматической фабулы. Кроме того, в данном разделе подготавливается гармонический переход ко II части, начинающейся *attacca* в *B-dur*.

⁹ Как характеризует ее А. Софронов, «подвижный ритм оркестровой партии имитирует топот копыт мчащихся всадников-гайдуков» [1, с. 55].

Вторая часть Moderato — *Надежда на Советскую Родину* (130 тт.) — свободная fuga, написанная в тональности *B-dur*, в размере 3/4 (экспозиция — с начала до ц. 23, разработочная часть — цц. 24–27, реприза — ц. 28).

В основе четырехголосной хоровой экспозиции с восходящей схемой вступления (В–Т–А–S) лежит тема в характере пластичной лирической молдавской хоры¹⁰. Ее ритмическая пульсация четко задана в партиях *C-bassi* и литавр. Связь с фольклорным прототипом подчеркивается и квадратностью (4+4) ее строения, и ладовой основой (лидомиксолидийский с характерной увеличенной секундой, возникающей в результате повышения II ступени). В модулирующей теме, состоящей из двух частей, вторая часть (*b*) является неточным зеркальным обращением первой (*a*). Именно в силу зеркальной симметрии звуковысотный контур темы приобретает «волновой», вопросо-ответный характер: первая половина темы отличается восходящим направлением, а вторая — нисходящим.

Высокая вторая и четвертая ступени, которые изменяют нижний тетракорд лада, формируют ув.2 от тоники. Так как тема модулирует в тональность минорной доминанты, полный звукоряд лада включает также седьмую пониженную ступень.

Полифонический прием четырехголосной хоровой имитации включает 4 проведения темы, начиная с баса, в *B-dur*. К теме имеются, по крайней мере, два удержанных противосложения, звучащие, однако, у струнных инструментов уже при первом проведении темы. Во втором и четвертом проведениях темы добавлено третье удержанное противосложение струнных в виде двузвучий на слабую долю такта. У хора нередки стретты, которые образуются между темой и ее свободными вариантами, звучащими у разных голосов при третьем и четвертом проведении. Данный раздел является экспозицией свободно трактованной fugи, в форме которой написана II часть кантаты.

Схема № 2. Ч. II *Moderato*

части	Экспозиция		Разработка	Реприза
темп	<i>Moderato</i>			<i>Meno mosso, Maestoso molto rit., Allegro</i>
тематизм	P (Т-а)+(Т-б) – 4 проведения	Т-а интермедия	в хоре - P (Т-б)+(Т-а)	Т-а ₁ + Т-б ₁
цифры	ц.20+31т.	ц.23+6тт.	ц.24	ц.28
такты	1–38	38–49	50–91	90–130(118)
размер				3/4
тональный план	<i>B-dur – F-dur</i>		<i>E-dur – Ces-dur – Ges-dur – F-dur – b-moll</i>	<i>B-dur</i>

Интермедия между экспозицией и разработочным разделом fugи построена на интонациях первой половины темы, излагаемой у хора, которому контрапунктируют интонации первого противосложения у струнных (ц. 23). В разработочном разделе (ц. 24), с момента вступления деревянных духовых, из обеих частей темы вычлняются начальные мотивы, которые нередко сопоставляются друг с другом. У хора эти две половины темы организованы в виде двухголосной стреттной имитации, где пропостой является вторая, нисходящая, половина темы, дублированная в октаву у альтов и басов, в то время как респостой оказывается первая, восходящая, половина темы, в свою очередь, дублированная в октаву у сопрано и теноров. В то же время имитация у хора является продолжением имитации, начатой кларнетами, исполняющими первую половину темы, но в ритмическом изменении. В ц. 25 имитация приобретает иную форму — одновременного звучания пропосты (сопрано) и респосты (тенора) с нулевым расстоянием во времени.

В ц. 28 (*Meno mosso*) начинается реприза fugи в тональности *B-dur*. Здесь с темой, дублированной в октаву, вступают флейта с гобоем и струнные, кроме контрабаса, 7 раз

¹⁰ Быстрая молдавская и румынская хора исполняется в размере 4/4. В размерах 3/4 или 3/8 чаще всего встречается еврейская хора (схожая с румынской), в которой акцентируются 1 и 3 доли [16].

повторяющего выровненный вариант второй половины темы из двух тактов в виде нисходящего тетра хорда с *ув.2* между первой и второй ступенями от *B*. Помимо контрабаса, также дублированного в октаву фаготом, двутактную оstinatную формулу получают и кларнеты, оstinато которых более протяженно и включает 12 повторений (до ц. 30). На фоне этого полиостинато, по окончании первого проведения восходящей части темы (*T-a*) стреттно вступает хор. Голоса не повторяют в точности первоначальный вариант темы, так как вторая, нисходящая половина ее (*T-b*) варьируется. Реприза сокращена и включает одно полное проведение темы, усложненное стреттой, и два неполных (только первая, восходящая половина темы). В коде гимнического характера звучат еще несколько усеченных проведений первой, волевой половины темы.

Реприза сокращена, включая лишь полное стреттное проведение темы и два неполных (только первая половина темы на базе восходящего тетра хорда — *T-a*). В коде гимнического характера звучат еще несколько подобных усеченных проведений волевой темы.

Следует отметить важную роль литавр с высотой *b, f, es, d*, которые появляются в партитуре периодически, задавая ритм хоры, изменяющийся к концу части на выровненное движение тремя четвертными в размере 3/4 (т. 112).

Использование таких музыкальных средств как темповые смены — *Allegro, Maestoso molto rit.* (т. 122, ц. 31), вскоре вновь переходящее в *Allegro* (т. 126), агогические изменения (*cresc. poco piu animato*), характерное ритмическое и тембровое оснащение, динамическое нарастание от *f* к *fff* (после отключения хора) способствует яркому окончанию всей части¹¹.

Третья часть — *Adagio assai* (170 тт.), озаглавленная *Весть о смерти В. И. Ленина*¹², представляет собой трехчастную композицию, словно иллюстрирующую картину масштабного траурного шествия.

Начало части отмечено звучанием ударных — там-тамов и литавр (на высоте *G*) в размере 4/4, в ритме медленного марша. Постепенно подключающиеся инструменты, начиная с контрафагота и контрабасов, подготавливают вступление хора. Тема вступления (*a*) обрисовывает заглавную интонацию всей части — нижний восходящий тетра хорд *g-moll* (с увеличенной секундой *b-cis* между III и IV повышенной ступенями), который в дальнейшем будет положен в основу первой инструментальной темы, песенной темы хора, а также темы средней части.

Музыкальная драматургия строится на сопоставлении двух тем: первая — маршеобразная — звучит у оркестра, персонифицированная темброво различными инструментами, вторая — песенная, кантиленная — у хора. Для инструментальной темы характерны: пунктирный ритм (восьмая с точкой – шестнадцатая), появляющийся сначала у литавр (тяжелые басы), затем в октавной дублировке в партии трубы, чуть далее — у валторн на ремарке *con sordino*, а также краткие ниспадающие мотивы-причитания на *senza sordino*, звучащие на фоне струнных, скрипки и альты из которых большей частью дублируют то соло фагота, то хор.

Хоровая тема — симметричного квадратного строения — контрастирует оркестровой и в жанровом, и в интонационно-ритмическом аспекте, и по типу фактурного изложения. Простота ритмического оформления (господство оstinатной формулы из половинной и двух четвертей) сочетается в ней с поступенным движением, включающим ту же *ув.2*, формирующим звено восходящей диатонической секвенции в первом предложении, с инкрустацией экспрессивного скачка на *м.7* и последующей нисходящей хроматической секвенцией с *ув.2* — во втором предложении.

Схема № 3. Ч. III *Adagio assai*

¹¹ О музыке данной части А. Софронов отзывался следующим образом: «В музыкальном отношении вторая часть оказалась неудачной. Она местами лишена рельефных мелодических очертаний. Встречающиеся надуманные аккордные нагромождения в партиях хора и оркестра без какой-либо логической функциональной связи написаны в отрыве от идейного замысла начального раздела части» [1, с. 55].

¹² По словам А. Софронова, «центральной образом третьей части является картина траурного шествия народных масс». Как пишет автор монографии, «в оркестре и хоре все тембровые средства призваны оттенить скорбное содержание. По своему эмоционально насыщенному драматизму — это сцена народного горя. Национальная по колориту музыка волнует глубиной содержания, мерной поступью скорбного шага» [1, с. 56].

части	вступ- ление	A					B			A ₁		
структура		<i>a a</i>	<i>b</i>	<i>a r</i> ¹³	<i>b</i>	<i>a r</i>	<i>c</i>	кульми- нация	связка <i>a</i>	<i>a</i>	<i>b b</i>	<i>a r</i>
темп		<i>Adagio assai</i>					<i>Poco piu mosso</i>	<i>Allegro ritenuto</i> (т.117)	<i>dim. poco a poco</i>			
тематизм (оркестр)		<i>a</i> (vle, vlc), <i>a</i> (ob)		<i>a</i> (fg I, vln, vle)		<i>a</i> (fg I, vln, vle)			<i>a</i> (vln), т.120– 122)	<i>a</i>	<i>b</i>	<i>a</i>
тематизм (хор)			<i>b</i>	<i>r</i> (тт. 43–46)	<i>b</i>	<i>r</i> (тт. 60–63)	<i>c</i>				<i>b</i>	<i>r</i>
цифры		32	34	35	35+5 т.	36	37	39	40+5т.	41	42	43
такты	1–12	13–29	30– 41	42–54	47– 58	59–63	64	94–116	120–131	129– 140	140– 152	153– 170
размер							4/4					
тональ- ный план	<i>g-moll</i>	<i>g-moll</i>	<i>B- dur</i>	<i>g-moll</i>	<i>B- dur</i>	<i>g-moll</i>			<i>es-moll</i>	<i>g- moll</i>	<i>B- dur</i>	<i>g-moll</i>

Если инструментальная маршеобразная тема (Т₁) проводится имитационно — вначале виолончелями и альтами в унисон, затем первым гобоем, то песенная (Т₂) изложена в аккордово-гармонической фактуре. Одновременно с хором вступают и кларнеты с фаготами, большей частью дублирующие хоровую партию (при выключении ранее звучащих инструментов, за исключением контрабасов на выдержанной педали). Равномерная пульсация ритмически выровненных аккордов в хоровой партии, скупая оркестровка передают размеренный характер траурного шествия.

Первые два проведения темы траурного шествия в *g-moll* (имитации различных инструментов — альты с виолончелями, первый гобой, первый фагот, дублированный в октаву скрипками и альтами) предваряют вступление хора, а два последующих звучат в сопровождении рефрена хора. Рефреном становится возвращение маршеобразных интонаций в оркестре и последующая речитация, сменяющаяся унисонными возгласами хора. В данной части автор кантаты не использует полный состав оркестра, прибегая в основном к чередованию разных оркестровых групп. Их антифонные переключки имитируют говор людской толпы. Таким образом, драматургия первой части строится на сопоставлении двух контрастных образов — траурного марша-шествия и эмоционального отклика масс.

Тонально неустойчивая средняя часть трехчастной формы начинается *poco piu mosso* (ц. 37). Аккордовая фактура у хора модифицируется: мелодическая активность крайних голосов свертывается, их ритм выравнивается, сводясь к использованию половинных длительностей, так как верхний и нижний голоса хора в унисон остигательно повторяют один и тот же звук (после начального октавного скачка). При этом в средних голосах нисходящее хроматическое движение и опора на восходящий тетраорд с *ув.2* создают напряжение, поддерживаемое и сопровождающими хор оркестровыми голосами. В оркестре секвентно проводится ритмически-выровненная тема вступления у гобоев и труб (с *ув.2*), усложняется формула пунктирного ритма у барабана-*tamburo* (вместо шестнадцатой — триоль тридцатьвторыми). Этот чеканный маршеобразный ритм, периодически дублируемый литаврами, далее подхватывается валторнами, а затем в октаву трубами, образующими с барабаном и литаврами активный ритмический пласт (восьмая+две шестнадцатые).

Развиваясь, тема хора перемещается на разные ступени. И оркестровые, и хоровые партии едины в тематическом плане: их объединяет поступенное движение восходящими тетраордами. У хора эти тематические мотивы звучат в ритмическом увеличении (на крупных длительностях — половинных). В оркестре те же тетраорды четвертными длительностями в объеме четырех

¹³ *r* — рефрен

тактов, изложенные вначале гобоями и трубами, повторяются от других ступеней контрабасами с виолончелями и фаготами, далее тромбонами. Их непрерывное восхождение с введением *cresc. poco a poco animato* (ц. 38), подхваченное скрипками и альтами, достигает ноты h^3 .

Со сменой темпа (*Allegro*, ц. 39) и появлением оркестрового *tutti* развитие вступает в кульминационную фазу. Продолжающееся восходящее движение тетра хордами с ув. 2 в хоре идет в четвертном ритмическом увеличении, по сравнению с аналогичным их проведением и длительностями у низких струнных и деревянных инструментов. В процессе достижения грани тесситурных возможностей высоких голосов (сопрано и теноров) — a^2 , партии хора дублируются в октаву кларнетами и гобоями. Высокие струнные присоединяются к чеканному пунктирному ритму барабанов. На ремарке *cresc. poco a poco* вступают флейты в крайнем регистре. Таким образом, в общем кульминационном нарастании участвует полный состав оркестра. Энергия звучания достигает кульминационной точки — оркестрово-хорового унисона *ff* на звуке a в диапазоне пяти октав ($A - a^3$). Этот момент отмечен появлением пунктирного ритма (4 т. до ц. 40), повторяющегося в виде нарастающей музыкально-ритмической прогрессии — от половинной с точкой – четверти до восьмой с точкой – шестнадцатой. В мелодических линиях высоких струнных, исполняющих нисходящие скачки на ум.7, также наблюдается прогрессирующее ритмическое уменьшение (от половинных с четвертями — к восьмым и шестнадцатым).

В ц. 40 звучание всех партий оркестра и хора резко обрывается. После небольшой паузы, на *rit.*, как эхо мощной кульминации, следует дублированное в октаву нисходящее поступенное движение на *cresc.* низких по тембровому звучанию инструментов — *clarinet basso, fagot, trombone, violoncello, contrabass*, приводящее к *sf*. Педаль контрабасов на угасающей динамике (*p* – *pp*) завершает этот кульминационный раздел. Небольшая, камерная по звучанию оркестровая связка на материале развиваемой ранее темы у скрипок в тональности *es-moll* подводит к репризе.

В сокращенной репризе (ц. 41) обе темы — инструментальная и хоровая, — звучат в основной тональности, сохраняя свой первоначальный склад: первая изложена в контрапунктической фактуре, а вторая — в аккордово-гармонической. Из-за краткости, разреженности фактуры, а также обилия органнх пунктов, эта раздел может быть назван репризой-кодой, завершающейся тоническим органнм пунктом на *ppppp*.

В заключение отметим, что опираясь на определяющие признаки жанровой модели траурного марша — ритмическую формулу, характерный набор интонаций, размер, минорную тональность, трехчастную форму, сопоставление контрастных образов — Шт. Няга создал музыкальными средствами зримую картину грандиозного шествия народа, отразив глубину, величественность и трагизм события. Выразительный тематизм, избранный жанр, арсенал использованных музыкальных средств, драматургическое решение, отличающееся большим динамическим нарастанием и яркой кульминацией трагического характера, в основном подтверждают характеристику этой части, данную А. Софроновым.

Четвертая часть *Allegretto (Tempo di Marsia)*, 64 т., размер 4/4 *alla breve* — Москва с нами. Ее форма может быть обозначена как сложная трехчастная с развивающей тонально-неустойчивой серединой.

Схема № 4. Ч.IV *Allegretto (Tempo di Marsia)*

части	A (solo S,T)		A ₁ (хор+ solo S,T)	A ₂ (хор)	
темп	<i>Allegretto (Tempo di Marsia)</i>				
тематизм	a		$b c a_1$	a_2	
цифры	ц.43.		ц.44	1 т. до ц.46	
такты	3–10	11–24	26–43	44–49	50–64
размер	4/4 <i>alla breve</i>				
тональный план	G–h		D	G–h	H=D5 ₃ /E

Исполнение данной части поручено смешанному хору и солирующим сопрано и тенору, которые и открывают ее в унисон с гобоями и фаготами. В инструментальных партиях звучит тема крупными длительностями, а голоса, более оживленные в ритмическом отношении, «расцветивают» их. Этот небольшой по объему сольный раздел А (23 тт.), предваряемый двутактовым вступлением, построен в форме двухголосного канона в октаву, звучащего на фоне аккомпанемента струнных¹⁴. Его тема, открывающаяся унисонными восходящими фанфарными интонациями сигнальной природы и маршевым ритмом и метром (*Tempo di Marsia*), в параллельно-переменном ладу *G – h*, с элементами лидомиксolidийского и гармонического мажора, отличается жизнерадостным характером. Помимо метра, размера и ритмической формулы, наблюдаются и другие жанровые признаки марша: квадратное строение (4+4), простой аккомпанемент струнных, отбивающих каждую долю. Известно, что опора на бытовой (или фольклорный) жанр как одно из средств "типизированного содержания" в музыке (термин В. А. Цуккермана) привлекается композиторами для воплощения закрепленного за этими жанрами эмоционально-выразительного смысла. В кантате Шт. Няги после траурного марша-шествия в III части звучит энергичный, бодрый, мажорный марш в IV части. Однако его тема быстро, уже во втором предложении отклоняется в параллельный минор, фанфарность растворяется в поступенном движении, нарушается квадратность, появляется *ув.2* гармонического минора.

Раздел А₁ (ц. 44), который исполняется хоровым *tutti*, восстанавливает мажорное звучание (*D-dur*) и фанфарность. Проведения вступающих в т. 26 хоровых партий строятся по принципу бесконечного канона 1 разряда в приму — унисон между мужским и женским группами, с паузами во втором отделе. За ним следует еще один канон в приму, на этот раз – вначале в двукратном, а затем в свободном ритмическом увеличении, основанный на новом варианте фанфарной темы. Причем второй отдел канона у мужских голосов хора многократно повторяется до тех пор, пока у женских голосов не закончится пропоста в увеличении. Партии хора, как правило, дублируются деревянными духовыми. Каноны сменяются кульминационным интонированием варианта темы *a₁* в двукратном ритмическом уменьшении (лидомиксolidийский *D*) в октавной дублировке всего хора, на фоне оркестрового *tutti*.

Тональный план части неустойчив. Со вступлением хора начальная тональность *G-dur* переходит в *D-dur – h-moll*, однако, без окончательного закрепления. Мелодические ходы на *ув.2*, возникающие в рамках гармонического минора, подчеркивают колорит молдавской музыки.

В репризе А₂ (1 т. до ц. 46) возвращается тема в первоначальном ритмическом облике, в исходной тональности *G–h*, восстанавливается и более прозрачная фактура I части. Тема, сохраняющая свое каноническое изложение, на этот раз звучит в исполнении всего хора, в терцовой дублировке обоих голосов. Однако, нисходящий порядок вступления двухголосного канона сменяется на восходящий. В сравнении с начальным разделом добавлен пунктирный ритм малого барабана на затухающей динамике *mf – pppp*.

Финальная **пятая часть** *Allegro vivace* — *Осуществленная мечта* (335 тт., ц. 47) — написана в сонатной форме без разработки с неконфликтным соотношением тем в танцевальных жанрах.

Схема № 5. Ч.V *Allegro vivace*

части	Экспозиция					Реприза					Кода	
	Г.П.		С.П.	П.П.		Г.П.		П.П.				Г.П.
темпы	<i>Allegro vivace</i>					<i>Meno mosso</i>					<i>Maestoso</i>	<i>Vivo</i>
тематизм (оркестр)	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>b</i>	<i>a₂</i>		<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>a₁</i>	<i>b</i>	<i>a₁</i>	

¹⁴ Как пишет А. Софронов в вышеуказанном источнике: «Поэтическое содержание текста передается светлой радостной мелодией, исполняемой женским хором и теноровой группой. Оркестровое сопровождение здесь построено на простом маршеобразном аккомпанементе. Интересным моментом следует признать канон, построенный на жизнеутверждающей теме, проводимой в партиях сопрано и теноров» [1, с. 56]. Тема в форме канона, по словам Б. Котлярова и Е. Богдановского, передает «радостные чувства освобожденного молдавского народа» [5, с. 180].

части	Экспозиция						Реприза				Кода
тематизм (хор)						<i>b₁</i>		<i>xop</i>		<i>b₁</i>	<i>a₁</i>
цифры	47+12тт.	50+1т.	52	54	55+5 тт.	57	61	63	67	68	71
такты	6	41	77	99	118	137	168	186	256	269	311
размер	3/8			6/8		4/4	3/8			6/8	
тональный план	<i>Es-dur</i>			<i>B-dur</i>		<i>Ges-dur</i>	<i>E-dur/Es-dur</i>			<i>Es-dur</i>	

Объемный раздел (98 т.) главной партии в быстром темпе и размере 3/8 построен на теме танцевального (вальсообразного) характера с регулярной, но несимметричной ритмической пульсацией, изложенной в типичной для прикладного танца фактуре «бас-аккорд». Тема отличается политональным характером: на басу *Es* звучит мелодия гобоев в *g-moll*, в то время как аккомпанемент в тональности *Es-dur* поручен группе струнных инструментов. Красочность мелодического движения обусловлена обилием вариантов ступеней: высоких IV и II, низкой VII в рамках лидомиксолидийского лада *Es* с *ув.2* на I ступени, возникшей в результате повышения II ступени. Подобное ладообразование для создания национального колорита в музыке Шт. Няга уже применял и в других частях цикла. Красочная гармония опирается на широкое использование септаккордов и нонаккордов, неаккордовые звуки, задержания.

Разнообразие в процесс изложения темы вносит поочередность вступлений оркестровых групп инструментов. Первый период квадратного строения главной партии (8 + 8) исполняется изначально гобоями, затем он повторяется в сокращенном варианте (8 + 7) фаготом и струнными (скрипки и виолончели) в унисон. При этом второе предложение метрически сдвинуто, создавая впечатление стретты, развивающей кадансовую интонацию первого предложения в инверсии. Аккомпанемент темы неоднократно передается от валторн к струнным.

Небольшой раздел, где в октавном удвоении секвенцируются тетракордные отрезки в виде восходящих гаммаобразных пассажей шестнадцатыми в духе своеобразного *perpetuum mobile*, выполняет двойную функцию. Завершая тему, этот восьмитакт выступает в функции «припева», и в то же время подготавливает возвращение начальной темы (т. 41). Последующее развитие тематизма (*a₁*) ограничено лишь секвентным повторением от разных ступеней его первоначального трехдольного мотива по типу анапеста (восьмая+четверть+восьмая из-за такта на 3/8).

Остинатное ритмическое движение у струнных вновь сменяется потоком непрерывно звучащих шестнадцатых в партиях кларнетов (*Cl+ Cl-Bassi*) (в октавном удвоении) и ксилофона (ц. 51). Это своего рода *perpetuum mobile* — кружение (на протяжении 8 тактов) шестнадцатыми вокруг звука *соль* — перерастает в имитационную переключку между духовыми и струнными, на этот раз в нисходящем направлении.

Следующее возвращение интонаций темы главной партии (раздел *a₂*) связано с изменением ритмической пульсации на базе того же размера 3/8 (восьмая+четверть – четверть+восьмая). Вариантное развитие образует звуковысотный профиль волны с вершиной на звуке *e³*. Обращает на себя внимание ритмическая пульсация ударных, а затем и аккордов медных духовых, выступающая в роли стержневого каркаса оркестровой фактуры.

Начало побочной партии (ц. 54) отмечено сменой темпа (*Allegro vivace* на *Meno mosso*) и размера (3/8 — на 6/8). Ее тема (*b*) вначале появляется в партии гобоя, основное внимание здесь уделяется оркестру. Повторное проведение темы в партии хора (*b₁*, ц. 57 + 3 тт.) связано со сменой тональности (*Ges-dur*), она переосмысливается в фактурно-ритмическом и тональном отношении. Танцевальная инструментальная тема в трехдольном размере постепенно приобретает облик

хорового четырехдольного гимна-апофеоза. Благодаря образно-тематической трансформации танцевальная тема становится решительной, маршеобразной¹⁵.

В репризе (ц. 61) главная партия возвращается к своему первоначальному фактурному облику, но начинается в тональности малой секундой выше ниже, лишь во втором предложении возвращаясь к первоначальному уровню. В кадансовой области второго предложения теперь повторяется мотив в прямом движении вместо его инверсии, значительное расширение его связано со вступлением хора (ц. 62+7 тт.), партия которого включает длительно выдерживаемые звуки в высоком регистре. Хор звучит на протяжении второго развивающего раздела главной партии (a_1), до появления второго *perpetuum mobile* у ксилофона, дублированного скрипками в октавном изложении (ц. 64). Место связующей партии в репризе занимает еще один вариант a_1 (ц. 67), в котором выстраиваются аккордовые вертикали на основе начальной интонации темы главной партии у оркестра *tutti* в сопровождении хора, подводящие к кульминационному *Maestoso* (ц. 68). Здесь на *f* у хора, поддержанного поочередно медными и деревянными духовыми звучит тема побочной партии в *Es-dur* в характере гимна-апофеоза, на фоне тремолирующих фигураций скрипок, виртуозных пассажей низких струнных с низкими деревянными духовыми. Звучание, охватывающее полный оркестровый объем, достигает большой плотности, внезапно прерываясь малосекундовым сдвигом. Кода *Vivo* (ц. 71) на материале темы главной партии у оркестра и интонаций, близких теме побочной партии у хора, триумфально на *fff* завершает кантату, утверждая основную тональность *Es-dur*.

В имеющейся рукописной партитуре после окончания пятой части (на завершение произведения указывает ряд признаков, ярко демонстрирующих финал композиции) следует еще одна, помеченная карандашом как VI часть. Судя по масштабам, а также по музыкальному материалу, это альтернативный вариант раздела *Vivo*. Однако здесь не используется прерванная каденция, наоборот, продлевается зона *Es-dur*, переоркестровано большинство голосов (например, партия хора и деревянных духовых со скрипками поменялись местами), *divisi* хора используется на 8 тт. ранее (в полной партитуре — начиная с ц. 72). Этот факт предположительно свидетельствует о переработке либо доработке кантаты, потребовавшейся, вероятно, в результате прослушивания и обсуждения в СК Молдавии. В адрес композитора и его кантат¹⁶ прозвучала резкая критика Д. Г. Гершфельда, Б. С. Милютина, Л. Гурова, А. Софронова¹⁷. Прделанный анализ сочинения позволил обнаружить основную причину высказанных претензий — бóльшую творческую свободу, чем допускали каноны жанра, стоящего на передовых рубежах советской идеологии, при всем стремлении композитора им следовать.

Кантата *С нами Ленин, с нами Сталин* Шт. Няги является знаковым произведением в творчестве самого композитора, а также в истории молдавской музыки первых послевоенных лет. С одной стороны, она стала первым образцом кантаты на случай в творческом портфеле Шт. Няги. С другой, данная кантата явилась первым опытом совмещения исторической и современной тематики. Эта образно-тематическая модель на многие годы предопределила содержание кантат в

¹⁵ А. Софронов отмечал: «Это песнь торжества победы и радости, осуществленной мечты молдавского народа. Музыка почти всей части построена на интонациях молдавского танца «Оляндра». Представляет интерес хоровая партия, в которой унисонное пение переплетается с аккордовым. Но при этом нелогично воспринимаются в отдельных местах необоснованные, острые диссонансы. В целом музыка этой части не соответствует воплощению содержания. Лишь к концу произведения она приобретает торжественный, апофеозный характер. При жизни сам композитор не успел устранить имеющиеся отдельные недостатки в этом произведении» [1, с. 57].

¹⁶ На совещании членов и кандидатов ССК Молдавии обсуждались обе кантаты Шт. Няги: *С нами Ленин, с нами Сталин* и *Штефан Великий*.

¹⁷ А. Софронов, в свою очередь, сделал замечание по поводу образно-драматургического развития кантаты: «... отсутствует характеристика образа в кантате, было это до победы или это победа. Музыка не доходит до слушателя. Здесь Няга в связи с трактовкой этой темы не смог в музыкальном отношении развить музыкальный материал, отражающий идейное содержание кантаты. Например, 3-я часть. Дается смерть Ленина, и эта часть отражается траурной музыкой. Есть изобразительный момент — Ленина хоронят, и на этом кончается мир. Мы знаем, что когда умирают вожди, мы никогда не заканчиваем, у нас есть лозунг «Ленин умер, а дело его живо» [17, с. 110–111].

творчестве композиторов Республики Молдова. В этой связи уместно вспомнить о следующих кантатах: *Песнь о Днестре* З. Ткач, *Наши зори* С. Лобеля, *Под знаменем побед* В. Загорского и др. С третьей, данным произведением Шт. Няга впервые попытался ответить на идеологические запросы времени, обратившись к советской тематике. Так, например, обращение композитора к «строго детерминированным» (О. Соколов) фольклорным и бытовым жанрам — маршу, танцу, песне, — следует расценивать как один существенных признаков эпохи, находившей в них важнейшую опору в создании реалистического музыкального искусства.

В целом, кантата *С нами Ленин, с нами Сталин* может быть оценена как своего рода творческий эксперимент с определенными достижениями, и в то же время не лишенный некоторых недостатков. К достижениям можно причислить овладение крупной многочастной формой, яркий тематизм, темброво-тематическую персонификацию, ладовое богатство. К недостаткам целесообразно было бы отнести некоторую жесткость музыкального языка, использование в хоровых партиях тесситуры, выходящей за пределы голосовых возможностей, отдельные композиционные и драматургические просчеты, идеологическую обусловленность содержания и выбора музыкально-выразительных средств.

Библиографические ссылки

1. СОФРОНОВ, А. *Штефан Няга*. Кишинев: Карта молдовеняскэ, 1959.
2. СОФРОНОВ, А. Штефан Няга. В: *Композиторы Молдавской ССР*: краткие очерки жизни и творчества. Ред. З.Л. Столяр. Кишинев, 1956, с. 119–131.
3. PĂCURARU, I. Cantata "Ștefan cel Mare" de Ștefan Neaga. In: *ARTA '95*. Chisinau, 1995, pp.119–122.
4. ШЕХТМАН, Н. *Штефан Няга*. Москва: Сов. композитор, 1959.
5. КОТЛЯРОВ, Б., БОГДАНОВСКИЙ, Е. Кантатно-ораториальный жанр в творчестве молдавских композиторов. В: *Музыкальная культура Советской Молдавии*. Москва, 1965, с. 175–213.
6. Штефан Няга. В: *Композиторы Советской Молдавии*: краткий биограф. справ. Сост. М. Мануйлов. Кишинев, 1967, с. 115–122.
7. ILIE, N. *Ștefan Neaga: viața și opera*. Chișinău: Cartea moldovenească, 1966. Ed. cu caractere chirilice.
8. ШЕХТМАН, Н. Шт. Т. Няга. В: *Композиторы Молдавской ССР*. Ред.-сост. А. Скоблионок. Москва, 1960, с. 137–149.
9. МУНТЯН, В. Ленинская тема в песнях и хоровых произведениях композиторов Советской Молдавии. В: *Музыкальное искусство Советской Молдавии*. Кишинев, 1984, с. 4–16.
10. КАУЛЯ, Н. Кантаты 40-х годов XX в. в творчестве композиторов Республики Молдова: история и интраистория. В: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17), pp. 203–212.
11. Список произведений молдавских композиторов, посвященных 25-летию МССР. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 45.
12. Список произведений, написанных композиторами ССК МССР за 1948–1949 гг. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 42.
13. Список произведений молдавских композиторов, написанных в 1951 году. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 98.
14. Краткий отчет о работе Союза советских композиторов Молдавии за первое полугодие 1952 года. Архив общественно-политических организаций, Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 126.
15. САБИНИНА, М. *Шостакович-симфонист: Драматургия. Эстетика. Стиль*. Москва: Музыка, 1976.
16. Хора. В: Википедия: свободная энциклопедия [online]. [citată 05 apr. 2013]. Disponibil: [http://ru.wikipedia.org/wiki/Хора_\(танец\)](http://ru.wikipedia.org/wiki/Хора_(танец)).
17. Подборка материалов о деятельности композитора Степана Тимофеевича Няги за 1948–50 годы: из стеногр. Сопещения чл. и канд. Союза Советских композиторов Молдавии с участием общественности по вопросу обсуждения пост. ЦК ВКП/б/ об опере «Великая дружба» Мурадели 19–20 и 21 февр. 1948 г. Архив общественно-политических организаций. Ф. Р-2941. Оп. 1. Ед. хр. 23. 48 л.