

ritmicii, compozitorul adoptă vizavi de formele populare tradiționale abordări de o inspirație aparte.

Generalizând, putem afirma cu certitudine, că, prin culegerea sa, Miculi-compozitorul a adus un aport cert în devenirea componisticii naționale. „Personalitate cu spirit vizionar, Miculi surprinde și transpune în prelucrările sale caracteristicile funciare ale muzicii noastre tradiționale...” [4, p. 46–47], arată V. Ghilaș, — afirmație la care subscriu și autorii prezentului articol.

Fiind marcată de un dublu proces — pe de o parte, de suflul creator romantic, iar, pe de alta, de tendința de a încadra specificul fiecărei melodii în parte într-un discurs de natură academic-profesionistă, *această colecție este un model de tratare armonioasă, organică a melosului popular și poate fi considerată drept una din pietrele de temelie ce au stat la începuturile componisticii noastre naționale.*

Alăturăm la demersul nostru și afirmațiile lui O.L. Cosma, care sunt pe deplin actuale și astăzi: „Piesele lui Miculi, atât de elogiata la timpul său de Vasile Alecsandri, poartă valoarea unor creații autentice ca atare, fără nici o rețineră, ar trebui incluse în repertoriul pianiștilor, meritând din plin să figureze în programele emisiunilor de radio, deoarece potențele artistice nu și-au epuizat resursele.... Ascultând cântecele și jocurile românești transcrise de Carol Miculi, ai senzația unor imagini coerente, de mare plasticitate, în care rafinamentul se împletește cu inventivitatea” [5, p. 335].

Referințe bibliografice

1. VANCEA, Z. *Creația muzicală românească sec. XIX–XX*. București: Editura Muzicală, 1968.
2. MICULI, C. *Melodii populare moldovenești*. Chișinău: Literatura Artistică, 1987. Ed. cu grafie chirilică.
3. BUESCU, C. *Restituiri muzicale, Carol Miculi și Tudor Flondor*. București: Editura Muzicală, 1977.
4. GHILAȘ, V. Preocupări folclorice în Basarabia, Bucovina și Transnistria. **In:** *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău, 2009, p. 39–59.
5. COSMA, O.L. *Hronicul muzicii românești*. Vol. 3. București: Editura Muzicală, 1975.

КОМПОЗИЦИОННО-ДРАМАТУРГИЧЕСКИЕ ОСОБЕННОСТИ ПРОИЗВЕДЕНИЯ В. БЕЛЯЕВА *DIES IRAE* ДЛЯ ДВУХ ФОРТЕПИАНО

PARTICULARITĂȚILE COMPOZIȚIONAL-DRAMATURGICE ALE LUCRĂRII
DIES IRAE PENTRU DOUĂ PIANE DE VLADIMIR BELEAEV

DIES IRAE FOR TWO PIANOS BY VLADIMIR BELEAEV:
COMPOSITION AND DRAMATURGY FEATURES

МАРИНА МАМАЛЫГА,

мастерантка Академии музыки, театра и изобразительных искусств

СВЕТЛАНА ЦИРКУНОВА,

доктор (кандидат) искусствоведения, профессор,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В статье анализируется сочинение Владимира Беляева “Dies Irae” для двух фортепиано. В центре внимания авторов — композиционно-драматургические, жанровые и стилевые особенности данного произведения, а также специфика его музыкального языка. Специально

заостряется проблема художественного содержания музыки, выявляется соотношение эмоционального и рационального его компонентов.

Ключевые слова: *Dies Irae*, фортепианный дуэт, музыкальный язык, форма, жанр, стиль.

În articol este analizată lucrarea pentru două pianе „*Dies Irae*” de Vladimir Beleaev. În centrul atenției autoarelor sunt particularitățile compozițional-dramaturgice, cele de gen și de stil, precum și de limbaj muzical ale acestei creații. În special se accentuează problema conținutului artistic, se abordează raportul între componentele emoțională și rațională ale mesajului muzical.

Сувинте-чеие: *Dies Irae*, două pianе, limbaj muzical, formă, gen, stil.

The authors of the present article analyze the work „*Dies Irae*” for two pianos by Vladimir Beleaev, considering the composition and dramaturgy features of the genre, style and musical language. Special emphasis is laid on the artistic content of the music laying stress on the correlation between its emotional and rational components.

Keywords: *Dies Irae*, two pianos, musical language, form, genre, style, composition.

Камерная инструментальная музыка занимает ведущее место в творчестве композитора Владимира Беляева. Более того: можно даже утверждать, что именно камерная инструментальная музыка стала для В. Беляева той областью, в которой он наиболее убедительно реализует свой художественный потенциал. Это объясняется тем, что широкие возможности камерно-инструментальных жанров в наибольшей мере соответствуют стремлению В. Беляева оперировать различными тембровыми красками и позволяют ему смело экспериментировать, добиваясь весьма интересных результатов. Композитором созданы произведения для разных камерных составов. Преобладают в его творчестве сочинения для четырех, пяти и более инструментов, как, например, два струнных и один духовой (*Adio*) квартеты, три квинтета, септет *In memoriam* для фортепиано, скрипки, виолончели, флейты, кларнета, фагота и ударных; одночастная композиция *Axa* для двенадцати струнных и т.д. Однако сочиняет В. Беляев также произведения для инструментов соло: *Violino solo* для скрипки, *Scherzo-sarcastico* для трубы, *Три пьесы на одну народную тему* и *Ostinato* для фортепиано. Пишет он и для двух и трех инструментов: *Duo* для скрипки и вибратона, *Dies Irae* для двух роялей, *Пять миниатюр* для скрипки, флейты и вибратона.

Одним из показательных камерно-инструментальных опусов В. Беляева является произведение *Dies Irae*, написанное в 2002 г. для двух фортепиано¹. Сам факт обращения к фортепианному дуэту не часто встречается в творчестве композиторов Республики Молдова и потому заслуживает особого внимания.

Сочинения педагогического репертуара для двух роялей имеются в творчестве ряда отечественных композиторов. Так, уже первый сборник фортепианных произведений местных авторов (*Manual pentru școlile muzicale de copii*), увидевший свет в 1960 г., содержит переложения пьес для четырехручного ансамбля, выполненные Т. Войцеховской, А. Дайлисом и Н. Пономаренко. Ряд сочинений для двух фортепиано принадлежит перу В. Ротару. Например, в сборник *Piese, studii și ansambluri* для фортепиано включены такие его ансамбли как *Șapte pași*, *Horă*, *Briu*, *Cântec de jale*, *Joc țărănesc*.

¹ В. Беляев сочинил данное произведение в расчете на дуэт пианистов А. Лапикуса и Ю. Маховича. Однако первыми исполнителями стали И. Хатинова и Л. Соболева. Премьера состоялась 27.04.2006 в Органном зале Кишинева.

Произведения концертного плана, предназначенные для двух фортепиано, в арсенале молдавских композиторов являются редкостью. В качестве примера можно назвать лишь двухчастный цикл Г. Чобану *Посвящение кишиневской филармонической публике*, а также отдельные пьесы В. Бурли, Е. Мамота, Е. Фиштик, О. Негруцы.

Dies Irae В. Беляева представляет интерес как яркое концертное произведение для двух фортепиано, в котором современный композитор для решения идейно-образных задач обратился к семантике средневековой секвенции, в которой описываются ужасы судного дня: «*День гнева — день сей, день скорби и тесноты, день опустошения и разорения, день тьмы и мрака, день облака и мглы, день трубы и бранного крика против укрепленных городов и высоких башен*» [1, с. 909].

Секвенция *Dies Irae* прочно вошла в историю мировой музыкальной культуры. Считается, что ее текст появился в XIII веке и создан францисканским монахом Томазо ди Челано². Напев секвенции имеет народно-песенные корни и отличается строгостью. К нему нередко обращались разные композиторы как к трагическому музыкальному символу, воплощающему человеческие представления о смерти. Так, например, мелодия *Dies Irae* звучит в финале *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, в *Пляске смерти* для фортепиано с оркестром Ф. Листа, в Третьей симфонии и симфонической поэме *Пляска смерти* Ш.-К. Сен-Санса, в симфонии *Манфред* П. Чайковского, в сюите *Из средних веков* А. Глазунова, в *Равсодии на тему Паганини* и *Симфонических танцах* С. Рахманинова, во Второй симфонии А. Хачатуряна, в оратории *Пляска мертвецов* А. Онеггера и во многих других сочинениях.

Секвенция *Dies Irae* привлекала внимание и композиторов Республики Молдова. Так, Г. Няга использовал интонации *Dies Irae* в побочной партии Третьей симфонии как «знак возмездия, неминуемой расплаты за бездумное, развязное веселье» [2, с. 125]³.

Обратился к музыкальному образу *Dies Irae* и В. Беляев, для которого вообще характерно «воплощение таких психологических состояний, которые обобщены категорией трагического» [3, с. 62]. Идейную концепцию его сочинения *Dies Irae* для двух фортепиано можно определить как противоборство жизни и смерти, вечных ценностей и беспощадного разрушения, роковой предначертанности и божественного просветления.

Музыкальным воплощением этого противопоставления выступают две контрастные образные сферы, тесно связанные между собой приемом сквозного развития и производного контраста. Секвенция *Dies Irae* — образ смерти — олицетворяет собой роковое, неизбежное, злое начало, сметающее на своем пути все живое. Она формируется, а потом и исчезает постепенно.

Секвенции *Dies Irae* противопоставлена музыкальная символика эпохи барокко, в частности, Й.-С. Баха. В. Беляев цитирует фрагмент прелюдии *c-moll* из первого тома *Хорошо темперированного клавира*, завершает сочинение гармоническими фигурациями прелюдии *C-dur* из того же полифонического цикла, использует интонационно-

² Секвенция *Dies Irae* — одна из пяти секвенций, узаконенных Тридентским собором в Риме (1545–1563), — открывает вторую часть *Реквиема*, заупокойной службы католической церкви. Впервые встречается в 1493 г. в венецианском издании заупокойной мессы. *Dies Irae* исполняется в заключение службы в день поминовения усопших (2 ноября) и в различных заупокойных богослужениях после градуала *Requiem aeternam*.

³ Третья симфония Г. Няги сочетает в себе признаки симфонии и поэмы: она одночастна, в своем формообразовании сочетает принципы монотематизма и вариационности.

ритмические обороты из фуги *c-moll*, органной токкаты *d-moll*, обращается к другим риторическим фигурам музыки Й.-С. Баха. Эта образная сфера олицетворяет живительную силу человеческого духа и божественного начала.

Переход от одной образной сферы к противоположной совершается плавно и естественно. Обобщенные интонационные обороты музыкальной речи эпохи барокко, которыми открывается сочинение, постепенно складываются в конкретную тему из музыки Й.-С. Баха, звучащую с большой внутренней напористостью; далее эта тема наполняется чертами агрессии и внезапно превращается в необоримую силу *Dies Irae*, становясь символом смерти. Истошив заложенную в ней разрушительную энергию, она трансформируется в неистовые кластерные созвучия и исчезает. Из внезапно наступившей тишины рождаются светлые хоральные звучания, символизирующие возвращение к вечным ценностям и истинам. Композитор словно утверждает в данном сочинении, что все возвращается на круги свои: «... что было, то и будет; и что делалось, то и будет делаться, и нет ничего нового под солнцем...» [4, с. 666].

Произведение написано в сложной трехчастной контрастной форме (*A–B–C*) крещендирующего типа с кодой. Раздел *A* (тт. 1–92) выполняет функцию развернутого вступления, в котором происходит формирование элементов первой драматургически весомой темы произведения — темы прелюдии *c-moll* из ХТК Й.-С. Баха. Раздел *B* (тт. 93–172) содержит экспонирование и развитие данной темы, полностью исчерпывающее ее интонационный потенциал. В разделе *C* (тт. 173–218), кульминационном по смыслу, вводится вторая, не менее важная в драматургическом отношении тема — тема *Dies Irae*. Завершается сочинение просветленной кодой на материале хорального склада (тт. 220–235). Если данную структуру выразить графически, на наш взгляд, она будет подобна динамической вилочке *crescendo*, которая обрывается *subito piano* по типу многоточия.

Динамическая устремленность формы обеспечивается не только интенсивными интонационно-тематическими процессами, но и выраженной тенденцией к постепенному сжатию каждого последующего ее раздела. Так, раздел *A* занимает 92 такта, раздел *B* — 80 тактов, кульминационная зона *C* — 47 тактов, кода — 15 тактов. Такое соотношение частей одночастной структуры обеспечивает форме целого качество единства и оптимальной пропорциональности. Продемонстрируем сказанное более детальным анализом.

Начальный раздел *A* представляет собой простую двухчастную форму ($a - a_1$), в которой первое построение (тт. 1–49) имеет имитационную конструкцию, наподобие экспозиции четырехголосной фуги, а второе (тт. 50–92) реализует принципы контрастной полифонии.

Сочинение открывается резким ходом на м. 9 в басу, дублированным в октаву и решенным ритмически как форшлаг. Он появляется сначала у второго рояля от звука *C*, а затем подхватывается первым роялем на б. 2 выше. Этот ход своей краткостью и императивностью напоминает начало органной токкаты Й.-С. Баха *d-moll* и настраивает на соответствующий характер музыки. Далее у первого рояля звучит одnogолосная тема, изложенная в очень высоком регистре на фоне легкого глиссандирования по струнам инструментов: у первого рояля — в большой октаве, у второго — в третьей (тт. 3–10). Интонационно-ритмический контур инципита этой темы напоминает начальные обороты темы фуги *c-moll* Й.-С. Баха. В мелодическом контуре просматриваются также очертания

риторических фигур *passus duriusculus* и *anabasis*. Правда, из-за обилия ходов на широкие интервалы (уменьшенной нисходящей и увеличенной восходящей октавы, нисходящей малой септимы) связь с музыкой Баха на слух не обнаруживается, она выявляется лишь в процессе анализа. Однако одноголосное изложение придает музыке черты темы фуги и словно предполагает дальнейшее полифоническое развитие.

Действительно, после начальных восьми тактов в низком регистре у второго рояля появляется *quasi*-ответ (тт. 10–21). Интонационная структура ответа, по сравнению с темой, является вариантной; одинаковы лишь первые секундовые шаги, в дальнейшем же ответ уступчато и неспешно «двигается» вверх. Противосложение в партии первого рояля ритмически комплементарно. Огромный регистровый разрыв между голосами здесь создает ощущение напряжения и, в то же время, холодной пустоты пространства, чего-то вневременного и безличностного.

До окончания раздела *a* имеется еще два проведения темы (тт. 22–29, 45–49) и один ответ (тт. 29–45). Спокойное полифоническое развертывание дважды прерывается резкими секундовыми созвучиями-кластерами (тт. 27–29, 40–42), которые воспринимаются как тревожные сигналы-предостережения.

В дальнейшем (*a*₁: тт. 50–92) фактура уплотняется. Музыкальная ткань строится как полифония трех, а затем четырех свободно развивающихся голосов, равномерно распределенных между основными регистрами обоих роялей. Увеличение числа голосов приводит к формированию вязкой музыкальной ткани, в структуре которой встречаются моменты разнообразных имитационных переключек, контрастных и гетерофонных сочетаний. Общая линия развертывания направлена в сторону постепенного учащения ритмической пульсации, накопления диссонантности звучания и усиления громкостной динамики.

Итогом данного движения становится появление (в т. 93) цитаты из прелюдии *c-moll* Баха, звучащей напористо и энергично. Она открывает собой вторую часть (*B*) музыкальной композиции, которая по форме двухчастна: *b* – *b*₁. В построении *b* (тт. 93–123) тема баховской прелюдии проводится в партии первого рояля. Диатоническая чистота баховской гармонии, выдерживаемой здесь, нарушается кластерными созвучиями второго рояля. Далее в кластерные звучания вклиниваются интонационные обороты, сходные по ритмическому рисунку с токкатной темой цитаты из музыки Баха. Они возникают фрагментарно, прерывисто, пока, наконец, не сливаются с партией первого рояля в одно целостное и непрерывное движение (т. 112). В это время тема самой цитаты растворяется в едином звуковом потоке, неизменной остается только ее ритмическая структура и четкая пульсация. Гармоническая вертикаль политональна и диссонантна.

В построении *b*₁ (тт. 124–172) тема прелюдии *c-moll* Баха, проводится вторым роялем. На нее, в свою очередь, накладывается политональный мелодико-тематический комплекс в партии первого рояля, который не просто нарушает ясность диатонической гармонии баховской цитаты, но, становясь полноправной частью фактуры, как бы конкурирует с ней и в конечном итоге побеждает: тема цитаты «не выдерживает поединка» и просто поглощается звуковым хаосом, царящим вокруг нее. Неожиданно неизменная токкатная фактура в партии первого рояля прерывается (ц. 139), ее сменяют кластерные созвучия, «разбросанные» по разным регистрам. Угрожающее нарастание звучания говорит о подходе к кульминации всего произведения.

Начало кульминационной зоны сочинения (раздел С) ознаменовано появлением зловещей темы *Dies Irae* (т. 180). Здесь все подчинено идее регулярного моторного движения, в котором ровный ритмический пульс шестнадцатыми является фоном для возникновения на нем ярких звуковых точек. Дублированные в пять октав, они поочередно вспыхивают в партии то одного, то другого рояля, и из них постепенно складывается мелодия секвенции. Звуковысотный объем музыкальной ткани здесь грандиозен, громкостная динамика достигает предельно максимальных значений, ритмическая активность поражает напористостью. При прослушивании временами возникают ассоциации с чем-то механистичным, звучание своим токкатным характером напоминает пьесы типа злого скерцо или *perpetuum mobile*. Непрерывный поток кластерных созвучий, не имеющих уже определенно выраженной высоты⁴ словно символизирует мощную разрушительную стихию, которая приводит к гибели всего сущего.

В кульминационной зоне произведения выделяются два этапа. Первый (тт. 180–194) — это непосредственное проведение секвенции *Dies Irae* на фоне четырехдольного движения шестнадцатых (такого же, как и в предыдущем разделе). Второй (тт. 195–218) ознаменован появлением жестких аккордовых созвучий, бешеный и яростный темпоритм которых говорит сам за себя — близится страшный финал, развязка и, как следствие этого, конец всему.

Кода, постлюдия, воспринимается одновременно как просветление, очищение и опустошение. Силы зла одержали победу, но мрак рассеялся, и после него не осталось ничего. Словно из пустоты появляется серия мажорных аккордов (*F, E, F, Fis, G, As, H, B* и т.д.), которые звучат на фоне прозрачного глиссандирования по струнам роялей (как в начальном разделе формы), а затем воцаряется ясное трезвучие *C-dur*, изложенное в гармонической фигурации по типу соответствующей прелюдии Баха. Это можно сопоставить с эффектом постепенного растворения, застывания звучания, как будто овеванного холодным дыханием вечности. Когда в тишине растворяются последние звуки сочинения, создается впечатление, что молчание реальной жизни продолжает входить в художественный мир произведения, а произведение «втягивает в себя» реальность....

Анализ сочинения *Dies Irae* для двух фортепиано позволяет сделать вывод, что Владимира Беляева привлекают темы глубокого философского звучания, к которым он стремится привлечь внимание широкой аудитории. Композитор пользуется яркими музыкальными средствами, оказывающими сильное художественное воздействие на слушателей. Музыка Баха, секвенция *Dies Irae*, жесткие сонористические кластеры трактуются В. Беляевым как понятные и доступные символы определенного семантического наполнения. Оригинальный синтез традиционного и нового, обновление привычных средств помещением их в неожиданный контекст придает произведению *Dies Irae* качество доходчивости и демократичности, современности и исторической конкретности.

Характеризуя значение сочинения В. Беляева *Dies Irae* в развитии жанров фортепианной музыки Республики Молдова, можно с определенностью утверждать, что

⁴ Здесь композитор использует специальную форму нотной записи для отображения кластеров, извлекаемых ударом ладони по клавишам.

это неординарный пример виртуозной концертной пьесы для двух фортепиано с выраженными признаками симфонизации и монументализации жанра.

Библиографические ссылки

1. Книга пророка Софонии. **В: Библия.** Книги Священного Писания Ветхого Завета и Нового Завета. Chicago, 1990, с 909–911.
2. АКСЕНОВ, В. *Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века)*. Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998.
3. ТРОЕРИНА, Е. *Камерная инструментальная музыка В.А. Беляева: композиционно-драматургические решения, черты стиля: диплом. работа*. Кишинев: ГУИ, 2001.
4. Книга Екклесиаста, или проповедника. **В: Библия.** Книги Священного Писания Ветхого Завета и Нового Завета. Chicago, 1990, с. 666–674.