

В. БЕЛЯЕВ. СТРУННЫЙ КВАРТЕТ №1: ВЫСОТНАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ И ЕЕ ВЛИЯНИЕ НА ДРАМАТУРГИЮ СОЧИНЕНИЯ

ORGANIZAREA SONORĂ ÎN CVARTETUL DE COARDE №1 DE V. BELEAEV
ȘI INFLUENȚA EI ASUPRA DRAMATURGIEI CREAȚIEI

V. BELEAEV. *STRING QUARTET No 1*: PITCH ORGANIZATION AND ITS INFLUENCE ON THE
DRAMATURGY OF THE COMPOZITION

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,
конференциар университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 785.74(478)

В данной статье освещается специфика тематизма произведения, основанного на исходном конструктивном созвучии из двух элементов: краткого репетиционного мотива-импульса и сопряжения квинт, сцепленных секундами, а также вертикалей кластерного типа, определивших динамику гармонического движения. В двухчастном Квартете исследуются новые фактурные формы, возникшие на пересечении гетерофонии, ненормативного дублирования и имитационности, композиционный ритм чередования активно действенных и «резонирующих» эпизодов и, кроме того, устанавливаются интонационные арки, подчеркивающие прочность и гармоничность общей конструкции. В заключении сформулирован вывод об убедительности воплощения в музыке основной композиционной идеи — отражения в первой части действительно-агрессивного начала и психологически углубленного его осмысления в завершении Квартета.

Ключевые слова: В. Беляев, основное конструктивное созвучие, кластер, гетерофония, имитация, полиостинато, композиционный ритм

În articol este analizat specificul tematismului creației date, bazat pe consonanța constructivă inițială formată din două elemente: motivul-impuls scurt, cu caracter repetitiv și conjugarea cvintelor legate prin secunde, cât și a, verticalelor de tip cluster, care au determinat dinamica mișcării armonice. Cvartetul, compus din două părți, conține forme noi ale facturii, apărute la confluența eterofoniei, a dublării nenormative, a imitației și a ritmului compozițional al alternării episoadelor active și "rezonante"; pe lângă aceasta, se stabilesc arcuri intonaționale, care subliniază caracterul durabil și armonios al întregii construcții. În încheierea articolului este formulată concluzia despre forța de convingere a întruchipării în muzică a ideii esențiale a compoziției — elementul activ-agresiv al primei părți și comprehensiunea psihologică profundă a acestuia la finele Cvartetului.

Cuvinte-cheie: V. Beleaev, sonoritate inițială constructivă, cluster, eterofonie, imitație, poliostinato, ritm compozițional

This article examines the specifics of the composition's thematism, which is based on the original constructive consonance composed of two elements: a concise repetitive motive-impuls and conjugation of the quints, conjoined by seconds, as well as verticals of the cluster type, which determined the dynamics of the harmonic movement. The two-part quartet explores new structural forms, arising at the intersection of the heterophony atypical duplication and imitation, the compositional rhythm of alternating active and «resonating» episodes. Additionally, intonation arches are established, which underline the stability and harmony of the overall construction. Finally, a conclusion is formulated regarding the persuasiveness of the embodiment in music of the basic compositional idea — reflection in the first part of an actively aggressive beginning and its psychological profound comprehension at the conclusion of the quartet.

Keywords: V. Beleaev, original constructive consonance, cluster, heterophony, imitation, polyostinato, compositional rhythm

Струнный квартет №1 был написан в первой половине 90-х годов прошлого века — период освоения новых для композитора средств музыкального языка. В определенной степени это произведение экспериментальное в силу того, что в нем четко заявлены и последовательно осуществлено несколько чисто конструктивных идей как в формировании и развитии

тематического комплекса, гармонической вертикали, организации фактуры с реализацией разных ее типов, так и в создании особого композиционного ритма в драматургии Квартета.

Сочинение состоит из двух контрастных по темпу и характеру частей, исполняемых *attacca*. Первая быстрая часть представляет собой крещендирующую форму, (1, с. 64) в которой каждый этап динамического нагнетания прерывается сонорными образованиями, выполняющими резонирующую функцию. Контрастирующие элементы, имеющие ту же интонационную основу, предельно лаконичны и появляются в процессе развития эпизодически. В фактуре преобладает гетерофонный принцип организации, а вертикаль базируется на кластерной гармонии. Вторая часть — рефлексия на первую, является примером сквозной формы, ряд фаз которой отражает нарастание лирической экспрессии, развивая тематический элемент, эпизодически появляющийся в первой части. Он разрабатывается средствами имитационной и контрастной полифонии при сохранении кластерной гармонической основы. Для второй части характерно появление интонационных арок, а также краткой репризы, замыкающей динамическую конструкцию Квартета.

Тематический комплекс, излагаемый в начале Квартета, состоит из трех мотивов (первый — репетиционное повторение звука шестнадцатыми, второй — восходящий взлет по квинтам, третий — резкий диссонирующий скачок на малую нону). В совокупности, разорванные паузами, дублированные в секунду, они воссоздают образ стремительного, хаотичного, агрессивного движения. Их соединение чрезвычайно мобильно в силу того, что квинтовые скачки сопрягаются по-разному: путем прямого движения вверх или вниз, наложения или посредством малосекундовых хроматических связей — «скрепов». Квинто-секундовые мотивы используются как в прямом, так и в обращенном виде, подвергаются интервальному растяжению до сексты, септимы, октавы, ноны, либо сжимаются до кварты, терции и даже секунды. Постоянная смена метра (4/4; 2/4; 3/4; 3/4; 3/4; 4/4; 2/4; 3/4), использование разнообразных синкопированных формул в мелодических линиях создают атмосферу возбужденного, напряженного течения музыкальной мысли. Благодаря постоянному двузвучному, либо четырехзвучному кластерному дублированию возникают плотные диссонантные ленты, в которые эпизодически инкрустируются микроимитации. К примеру, в т.6–7 заключение мелодической фразы у первой скрипки имитируется в прямом движении в партии второй, а альт, вступая одной шестнадцатой позже, проводит ключевую интонацию в нижнюю септиму в двойном увеличении.

Экспозиция тематического комплекса, состоящая из пяти кратких фаз (а) т.1–2; в) т. 3–4; с) т.5–7; d) т.8–9; е) т.10–11), по сути, является и первым этапом разработки. Контрастное тематическое образование у первой скрипки (т.14–15) — квинто-квартетный мотив со значительным ненормативным увеличением длительностей на фоне синкопированной пульсации диссонантной гармонии разорвано во времени разработкой первоначальных элементов и продолжено в т.22, где формируется рельефная ламентозная интонация в пятидольном метре *as-des-c-h*, ее малосекундовое завершение трансформируется в восходящую большую септиму. Краткость экспонирования интонации в какой-то мере компенсируется необычностью ее фактурного изложения: у второй скрипки мотив имитируется в обращении в нижнюю октаву. Причем, его начало, выделенное трелью, дано в двойном увеличении, в то время как продолжение — в значительном уменьшении. Во второй респосте у альты, вступающей в интервал малой секунды на расстоянии четверти, начало основного мотива в прямом движении также выделено увеличением длительности. У виолончели же, продлевающей далее музыкальную мысль, ламентозный мотив появляется в четверном уменьшении, дублируя в большую септиму окончание первой респосты.

Острота и плотность главного тематического элемента, устремленного к кульминационной точке с третьей октавы (т.23–24), подчеркнута и исполнением *staccato*, и кластерным дублированием, и динамикой *f*. Далее внезапно возникает динамический и фактурный слом: введение на *subito P* сонорного фрагмента, выполняющего резонирующую функцию. Его организация выполнена весьма оригинально. Композитор использует квинто-секундовые мотивы в

прямом и обращенном виде, нейтрализуя их характерность изложением однотипными шестнадцатыми длительностями. При этом повторяющиеся мотивы сгруппированы в секции с разным количеством звуков (у первой скрипки — 6 звуков; у второй — 4; у альты — 3; у виолончели — 5). В данном случае автор мастерски использовал в каждой мелодической линии принцип изоритмии. Возникающие в результате полиостинатного движения многочисленные акцентные перебои создают особый «шелестящий» звуковой флер, неожиданно останавливающий «бег» голосов.

Для второго этапа разработки (т.27–38) характерно ритмическое уплотнение и по горизонтали и по вертикали. По горизонтали происходит репетитивное повторение отдельных звуков и, в связи с этим, рельефное выделение скрытых хроматических попевок, имитируемых в близкой регистровой зоне либо в прямом, либо в обращенном виде. Возрастает амбигус мелодических фраз благодаря увеличению интервальных шагов, а также — интервальному растяжению между соседними мотивными звеньями. По вертикали постоянно выдерживаются кластерные дублировки, подчеркивающие диссонантность звучания. Кульминационный момент (т.32) отмечен появлением фрагмента из лирического тематизма (т.15), данного в двойном увеличении и изложенного в виде двухголосного кластерного пласта, имитированного в двухголосной респосте сначала в обращении, а потом в прямом виде. Подобно первому этапу здесь опять включается сонорный резонансный фрагмент *subito p*, а затем *pp ponticello* (т.33–38). Он представляет собой четырехголосное производное соединение предшествующего сонорного образования (т.24–25) в структурно-переменном контрапункте первого разряда, (2, с. 235), где секции из 6-ти и из 4-х звуков изложены в ракоходе, из 5-ти — в обращении, а из 3-х — в инверсии ракохода.

Третий этап, начинающийся *f, ordinario, staccato* (т.39–55), более дробный по структуре (т.39–40; т.41–42; т.43–45; т.46–50; т.51–55), воспроизводит краткие мотивные образования из предшествующего раздела, объединяемые сонорными *glissando* первой скрипки, а затем и противоположным по направлению *glissando* у виолончели. Глиссандирующие «волны» расцветивают в конце и пульсирующее кластерное созвучие с тритоном (*fis-g-gis-d*), а в момент кульминации охватывают диапазон звучания всех участников ансамбля.

Заключительный 4-й этап первой части Квартета 9т. 59–810 представляет собой динамичное нагнетание мощной агрессивной энергии, осуществляемое посредством репетиционного повторения отдельных звуков в неуклонном хроматическом восхождении линий скрытых голосов. Этот устремленный поток дважды (в т.67 и т.69) прерывается паузами и резким спадом динамики. В сонорных секциях в вариантных мотивных звеньях звуки комбинируются по принципу пермутации: 1-2-3-4; 2-4-3-1; 4-2-3-1. После достижения мощной ударной кульминации происходит резкая смена всех параметров музыкальной ткани и динамический слом. В сонорном фрагменте, завершающем первую часть Квартета, исполняемом *arco ponticello*, на краткий момент появляется реминисценция начала сочинения, а затем при постепенном замедлении темпа происходит рассеивание энергии.

Встречные диссонирующие *glissando* во всех партиях, на фоне которых, как эхо отзвучавших ранее событий, слышен их прихотливый ритмический пульс, открывают медленную часть Квартета, вводя слушателей в атмосферу размышлений, скорбных, печальных, порой приобретающих страстно-патетический характер. Именно здесь лирические ламентозные интонации получают глубокое и всестороннее развитие. Оно осуществляется в процессе развертывания трех имитационных фаз. Начало каждой из них отмечено показом ключевой интонации крупным планом в ненормативном увеличении длительностей.

Начало первой фазы (т.115–118) отличается рядом особенностей: нисходящая квинта подается аффектировано (половинная нота с двумя точками), продолжение мотива (нисходящая секунда) подается свободно, как бы вне метра. Первая респоста у второй скрипки акцентирует не начальный звук мотива, а именно нисходящий секундовый ход, но вводит его раньше, нежели он прозвучит в пропосте. Возникает переменность функций голосов: респоста становится пропостой

для альты, который, повторяя интонацию, ритмически обостряет ее, а виолончель завершает, включая ее в триольную фигуру баркаролльного типа (впервые появившуюся в т.46 первой части). Здесь возникает промежуточный склад между гетерофонией и имитационностью.

Подобное явление прослеживается и во втором имитационном построении (альт – первая скрипка, т.119–121), которое можно трактовать как конечный канон в приму на расстоянии одной восьмой, где голоса вначале находятся на грани дублирования и имитации, а далее вновь происходит обмен функций: в т.120 респоста начинает играть роль пропосты, при этом микроимитация мотива альты в партии первой скрипки дается в двойном увеличении (3, с. 165–167).

В третьем имитационном образовании (альт – первая скрипка, т.122–130) замыкающем первую фазу развития, в т.124 начальный мотив в ненормативном уменьшении в прямом движении совмещается с другим его ритмическим вариантом в обращении, звучащим у первой скрипки. Несколько далее (т.126) одновременно звучат те же мотивы: синкопированный в уменьшении у первой скрипки, а частично в увеличении и уменьшении у альты. В заключение блока (т.130) используется конечный микроканон в нижнюю септиму на расстоянии одной шестнадцатой, аналогичный описанному выше в первом блоке. Такое свободное обращение с интонационным материалом порой стирает грань между имитационной и контрастной фактурой.

Более сложный пример фактурного изложения наблюдается во второй имитационной фазе (т.131–139). Основное тематическое ядро в партии второй скрипки представлено в двух вариантах: сначала в увеличении (четвертями), а затем в уменьшении (восьмыми). Оно звучит одновременно с синкопированным вариантом мотива у виолончели. Это сочетание может быть трактовано двояко — и как имитационно-каноническое образование в нижнюю ноту и, далее, в малую септиму, и как гетерофонную дублировку, так как звуки виолончели либо смещены на одну восьмую, либо дублированы. В первой респосте у альты и второй у виолончели ключевой мотив имитируется в обращении, совмещаясь с его вариантами в обращении (у первой скрипки и альты), и в ракоходе, но в ритмическом уменьшении. Подобное имитационное четырехголосное образование может также служить образцом фактуры, промежуточной между имитационной и гетерофонной. По-видимому, такой тип фактуры привлекается композитором для выявления особой детализации, внутренней насыщенности и звуковой объемности интонации.

Третья масштабная фаза второй части (т.140–166) связана с предельной интенсификацией интонационного развития, увеличением ритмической плотности мелодических линий и возрастанием роли противодвижения в фактуре. При сохранении стержневого интонационного каркаса происходит своего рода вокализация инструментальных голосов за счет хроматических опеваний опорных звуков. Можно наблюдать увеличение амбитуса мелодических фраз в результате сцепления нескольких квинтовых и квинто-секундовых звеньев и разрастания предыктовых построений к ним. Благодаря привлечению различных приемов орнаментики (форшлагов, непосредственно примыкающих к нотам, либо взятых в другой октаве, а также трелей) использования разнообразной штриховой техники игры интонационный рисунок тематических элементов приобретает черты декламационности, страстной патетики.

В качестве локальных кульминаций выступают интонационные арки, корреспондирующие с первой частью Квартета. Так, в т.154 у первой скрипки появляется выразительный синкопированный вариант лирического мотива, впервые прозвучавшего в т.22. Более высокий кульминационный пик в т.163 связан с реминисценцией еще одного мотива из т.15, звучащего с огромной патетической силой в свободном увеличении в партии первой скрипки и предваряющего финальную динамическую кульминацию в репризе-коде (т.167–171) Квартета. Здесь автор музыки использовал ранее найденную фактурную модель: четырехголосный микроканон в нижнюю большую септиму, в котором имитируется ламентозная интонация в прямом движении на расстоянии одной восьмой, мощно утвердив основной музыкальный тезис в высочайшем регистре и в четырехголосной секундово-септимовой дублировке.

На основании проведенного анализа можно сформулировать следующие выводы:

1. *Струнный квартет №1* В. Беляева — произведение, примыкающее к авангардному направлению в творчестве молдавских композиторов.

2. Все произведение строится на основе единого тематического комплекса. Используя приемы микротематической работы, характерные для серийной музыки (обращение, ракоход, инверсию ракохода) в сочетании с оригинальными ритмическими модификациями, композитор добивается и естественного пластичного развертывания музыкальных линий, и постоянного обновления тематических элементов.

3. Гармонической базой вертикали служит основное конструктивное созвучие из пяти квинт (*d-a-e-h-fis-cis*), которое предстает в различных комбинациях. Стабильной единицей гармонической вертикали является двузвучный и четырехзвучный кластер.

4. Контрастный лирический компонент, базирующийся на втором элементе тематического комплекса, выделяется в фактуре, благодаря приемам свободного ритмического увеличения длительностей, рельефного подчеркивания семантически значимых интонаций. Он же появляется в начале крупных фаз разработочного развития, а также является значимым в организации кульминационных зон.

5. Фактурное изложение является важным вектором развития. В первой части Квартета доминирует гетерофонный диссонантный склад, значительно усиливающий силовую энергетику мелодических линий. При этом нередко возникают типы фактуры, промежуточные между гетерофонией, имитационностью и контрастным многоголосием. Оригинально использована техника изоритмии в сонорных полиостинатных фрагментах. Во второй части преобладает контрастно-полифоническая фактура с инкрустациями микроимитаций.

6. Драматургический профиль сочинения определяется принципом крещендирующей формы. Своеобразие ее проявления в первой части обусловлено тем, что «волны» активного наступательного движения внезапно обрываются контрастными по динамике и внутреннему устройству сонорными фрагментами, выполняющими резонирующую функцию. Это способствует образованию особого композиционного ритма указанных построений, выявляющего внутреннюю потенциальную динамику драматургического процесса. Во второй части принцип неуклонного нагнетания напряжения проявляется в лирико-драматической сфере. В ней особую роль выполняют интонационные арки, осуществляющие корреспондирование вариантно-трансформированных фрагментов обеих частей Квартета.

7. *Струнный квартет №1* — произведение сложное и неординарное. По признанию самого композитора, он работал над этим сочинением долго и с увлечением. Произведение после его создания в 1994 году исполнялось редко, и для слушателей оно остается *terra incognita*. Но совершенно очевидно, что оно явилось своего рода «пробой пера» перед написанием таких фундаментальных сочинений как *Пассион XXI* для органа с оркестром (2012) и цикла *Концерт для композитора* (2015).

Библиографические ссылки

1. ХОЛОПОВА, В. Типология музыкальных форм второй половины XX века. В: *Проблемы музыкальной формы в теоретических курсах вуза*: Сб. трудов. Вып. 132. Москва, 1994, с.46–69.
2. ЮЖАК, К. Некоторые вопросы современной теории сложного контрапункта. В: *Вопросы теории и эстетики музыки*. Вып. 4. Москва-Ленинград: Музыка, 1965, с. 227–259.
3. ФРАНТОВА, Т. *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*. Ростов-на Дону: СКНЦ ВШ АПСН, 2004.