

V. Muzica de cameră

IN MEMORIAM ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА: СТИЛЕВЫЕ И ЖАНРОВЫЕ ОСОБЕННОСТИ

IN MEMORIAM DE VLADIMIR BELEAEV: TRĂSĂTURILE STILISTICE ȘI DE GEN

IN MEMORIAM BY VLADIMIR BELEAEV: STYLE AND GENRE FEATURES

ЕЛЕНА МИРОНЕНКО,

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

В данной статье анализируется одно из камерно-инструментальных сочинений отечественных композиторов конца XX века — „In memoriam” Владимира Беляева. Статья нацелена на выявление стилевых и жанровых особенностей в анализируемой пьесе, которая рассматривается с точки зрения сочетания традиционной стилистики с композиторскими техниками поставангарда.

Ключевые слова: современная музыка, стиль, мемориальный жанр, сонористика, ограниченная алеаторика, фактура.

În prezentul articol este analizată una din cele mai reprezentative lucrări instrumentale de cameră ale compozitorilor autohtoni din ultimele decenii ale secolului XX — „In memoriam” de Vladimir Beleaev. Autoarea se axează în special pe relevarea particularităților stilistice și genuistice ale piesei analizate. Opera în cauză este examinată din punct de vedere al îmbinării stilisticii tradiționale cu tehnicile componistice post-avangardiste.

Cuvinte-cheie: muzică contemporană, stil, gen memorial, sonoristică, aleatorică limitată, factură.

In this article the author analyzes one of the chamber instrumental works of the native composers of the end of the 20th century — “In memoriam” by Vladimir Beleaev. The article is devoted to the identification of style and genre features of the analyzed work which are presented from the point of view of combining traditional stylistics with the composition techniques of post-avantgardism.

Keywords: modern music, style, memorial genre, sonoric, limited aleatory, texture.

Одно из лучших сочинений камерно-инструментальной музыки современной Молдовы, композиция В. Беляева¹ *In memoriam* сочинена в 1995 году по заказу ансамбля *Ars poetica*, в исполнении которого она впервые прозвучала на международном фестивале *Zilele muzicii noi* в 1996 году. По составу — это разнотембровый инструментальный ансамбль (септет), включающий флейту, кларнет, фагот, ударные, скрипку, виолончель и фортепиано. Замысел сочинения в процессе работы над ним претерпел значительную метаморфозу. По признанию самого композитора, вначале им владела «чисто музыкальная идея продемонстрировать свои способности в освоении различных техник современной композиции». Однако в этот период в его личной жизни произошло печальное событие — уход из жизни самого близкого и лучшего друга с

¹ Владимир Беляев родился в 1955 г. в селе Киперчень Орхейского района. В 1981 г. — выпускник Института искусств им. Г. Музическу по специальности *Музыковедение*, в 1992 г. — Государственной консерватории им. Г. Музическу по специальности *Композиция*. Автор симфонических, камерно-инструментальных и хоровых сочинений. Лауреат многих композиторских конкурсов за камерные сочинения. В 2000 г. получил звание *Maestru în Artă al Republicii Moldova*. С 1988 г. — член Союза композиторов и музыковедов Молдовы, в 1999–2002 гг. — заместитель председателя Союза композиторов и музыковедов Молдовы. В 2003–2010 гг. — заместитель директора Национального театра оперы и балета [1, с. 32]. С 2012 г. — председатель Союза композиторов и музыковедов Молдовы.

детских лет. Тогда ему пришла идея посвятить сочинение его памяти. Так возникло название *In memoriam* с подзаголовком *To the Friend's Memory* (*Памяти друга*).

По словам композитора, смена названия отразилась в первую очередь на изменении финального раздела. В результате появилось очень скорбное сочинение, в одночастной композиции которого представлена череда трагических образов-воспоминаний, поданных с большим накалом эмоциональной экспрессии, смысл которой — неутрачиваемая боль. Таким образом, концепция сочинения напрямую соприкасается с проблемой жизни и смерти.

Его архитектура логично воспроизводит динамическую волну, укладываясь в структуру сложной репризной трёхчастной формы с расширенной интродукцией. В интродукции и крайних частях формы композитор опирается на естественный для мемориального жанра медитативный тип драматургии. С его помощью в первом разделе *A* воссоздаётся картина тягостного ожидания конца с робкой надеждой на изменение ситуации к лучшему; в репризном разделе *A₁* — это переживание уже свершившегося трагического факта. В расширенном по масштабам среднем разделе *B* медитативный тип драматургии уступает место конфликтному: здесь память автора фиксирует жуткие моменты агонии дорогого существа. В центральном разделе *B* происходит собственный трёхфазный репризный круг развития *в с в'*. Представим схему архитектуры:

	Интродукция	A	B			A ₁
			в	с	в ₁	
тт.	1–21	22–59	60–81	82–89	90–114	115–153

Память мемориального жанра в первую очередь концентрируется в ритмоформуле траурного марша, в котором выделяется архетип пунктира и повторения басового звука, ассоциирующийся со скорбным шествием. Надо отметить, что басовый тон *b* каждый раз звучит с новым вариантом быстрых репетиций (двухзвучных или трёхзвучных предъёмов), усиливающих значительность происходящего события. Аллюзию траурного марша вызывает также тембровый архетип — фагот в низком регистре (в памяти встаёт тема траурного марша с солирующим фаготом из финала *Четвёртой симфонии* Шостаковича), медленный темп, метр 4/4.

Здесь же, в интродукции, явно обозначены потенции авангардной техники письма, раскрывающие себя в полную силу в процессе последующего развития материала. К ним относится тотальная диссонантность монолога фюгата, звукоряд которого включает все двенадцать хроматических тонов с центром притяжения к звуку *b*, нагруженного тоникальностью. Нервно-пульсирующие «вздрагивания» передаются композитором в сонорных формах *россыпей* из мелкоритмических групп звуков с широкими интервальными скачками либо *точек-уколов*. Сонористически подана и мелодическая линия тягостного ожидания (тт. 13–16), построенная на свободном повторении и варьировании интонаций в узкообъёмном диапазоне уменьшённой кварты *cis-f*. Упомянем также сложные ритмические внутритактовые группировки, разнообразную и быструю смену способов звукоизвлечения: легато, лёгкие и тяжёлые «вдалбливающие» стаккато, акцентные протяжённые звуки, мультифонии в тт. 12 и 16.

Материал первого раздела *A* (тт. 22–59) вовлекает в атмосферу необычайно тревожного напряжения, рождённого ощущениями страха, отчаяния, горестного ожидания. В этой медленной сонорной медитации (четверть = 40) задействован весь тембровый состав септета, но в целом фактура прозрачна и дискретна. В основе процесса развития выделяются четыре звуковых параметра экспрессии:

- 1) Пуантилистические одиночные звуковые точки, разбросанные в разных регистрах духовых и струнных (тт. 22–26). При этом способы звукоизвлечения точек-уколов различны: в партии флейты, например, композитор применяет приём под названием *slap* (ноты, отмеченные сверху крестиком, исполняются сухим звуком, имитирующим постукивание

по корпусу инструмента). Кларнету и фаготу поручены острые и лёгкие стаккато; у скрипки и виолончели — приёмы пиццикато и портаменто.

- 2) Вибрирующие звучания, генетически связанные с репетициями-предъёмами одного звука в интродукции фагота, получают сквозное развитие в многочисленных тембро-ритмических, интонационных и регистровых вариантах. Так, в партиях литавр, бонго, цилиндрического барабана и фортепиано (в субконтроктаве) они сохраняют аллюзии на ритмоформулу траурного марша. Словно имитируя нервную дрожь, они трансформируются в многократные репетиции одного звука в высоком, звенящем регистре фортепиано, колокольчиков либо в репетиции и трели между терцовыми звуками в партии флейты (тт. 36, 40–41).
- 3) Протяжённые сонорные пятна-кластеры у фортепиано (т. 27) и вибратона (т. 34).
- 4) Вкрапление легатных мелодических фраз. Вначале они звучат в параллельном или противоположно направленном двухголосии флейты и кларнета, скрипки и виолончели, а в эпизоде на 6/16 (тт. 49–58) уплотняются в неточный пятиголосный канон деревянных духовых и струнных. Начавшись на *p*, данный полифонический блок постепенно достигает динамики *f*, вливаясь в алеаторически-сонорное *облако* в т. 59, выполняя функцию мощного предъикта к следующему разделу **B**.

Центральный раздел **B** резко контрастирует с предыдущим материалом. Здесь происходит острый образно-драматургический перепад от медитативности к конфликтности. В целом центральный раздел воспринимается как «тёмная фреска», в которой композитору удалось запечатлеть процесс агонии своего друга. Авторское воображение зафиксировало не только изобразительные моменты гаснущего физиологического состояния, но психологический конфликт — трагическую несовместимость жажды жизни до последних мгновений с неизбежностью смерти. Резко меняется темп (четверть = 80), динамический уровень (*ff*), усложняется пространственно-временная организация ансамблевого многоголосия.

С самого начала раздела **B** наряду с сонорными формами важную роль приобретают приёмы ограниченной алеаторики. Подобный сонорно-алеаторический пласт, открывающий раздел, сразу вводит в атмосферу накалённой экспрессии (тт. 60–66). Его составляют три разнотембровые фактурные линии:

- 1) акцентное *martellato* шестнадцатых в партии фортепиано, сформированное в алеаторическое двухголосное движение двух хроматических модусов;
- 2) «судорожные» репетиции шестнадцатых у барабана;
- 3) вибрирующий органнй пункт у виолончели на тоне *d* большой октавы (ремарка *senza vibrato*).

Для следующей обширной фазы развития (тт. 66–81) характерно значительное уплотнение фактуры звукового пространства благодаря введению нового пласта из трёх мелодических линий у фортепиано, кларнета и фагота. Собственно мелодический рисунок представляет собой круговращение шестнадцатых в узком диапазоне уменьшённой кварты. В объединении трёх линий композитор обратился к современной форме полифонического письма, а именно к сращиванию канонической техники и «вариантно-гетерофонного сложения» (определение Т. Франтовой) [2, с. 122]. Параллельное развитие первого фактурного пласта — оstinatного вибрата виолончели и двухголосного движения у фортепиано — приводит к полипластовой полифонии. В этой фазе обращает на себя внимание также трансформация материала фортепианной партии: алеаторический тип движения сменился на изоритмический, основу которого составляет модус из четырёх звуков в объёме увеличенной кварты. Помимо континуальных пластов, сильный эффект приобретает дискретный пласт, составленный из чередования коротких интонационных формул (от двух до пяти звуков), словно имитирующих вскрики, всхлипы, вздрагивания. Их разнообразие подчёркивается контрастами тембров, ритмических формул, способов звукоизвлечения, а общность — акцентированием динамики *f* на фоне *p* в других голосах и *ff* на фоне *mp*. Например, в т. 69 — это

инкрустация мультифоник у скрипки с ремаркой *con tutta forza*; в т. 70 — стук бонго; в т. 71 — мультифоники виолончели, в т. 77 — ритмический всплеск вибратона, и почти в каждом такте — изломанные акцентные «выкрики» деревянных духовых.

Разрежённость и прозрачность фактуры на протяжении тактов 81–89 дают основание считать этот материал средним эпизодом в трёхчастной структуре центрального раздела **B** (**b** – **c** – **b₁**). В нём отсутствует континуальный фактурный пласт в партиях фортепиано и виолончели. Однако, состояние агонии не только не прекращается, но даже динамизируется, поскольку на первое место выходит дискретный пласт: акцентные врезки звуковых россыпей и пучков учащаются, выстраиваясь в диагональные переключки всех тембров, включая фортепиано.

С т. 90 вступает реприза раздела **B**. Её начало (тт. 90–92) обозначено точным повторением материала, которым открывался раздел (тт. 60–65). Имеется в виду сонорно-алеаторическая полоса у фортепиано, барабана и виолончели. На её фоне разворачиваются звуковые «события», воплощающие последний этап агонии. Дискретный пласт из предыдущих частей **b** и **c**, означавший отдельные приметы конца — сонорные формы коротких звуковых точек, уколов, репетиций, россыпей, пучков, вздрагиваний, — получает необратимое развитие. Композитор нашёл для крещендирования процесса изобретательные фактурно-полифонические приёмы. Поначалу переключки коротких интонаций-пучков распространялись веерно или диагонально, затем начался активный процесс их контрапунктических наложений, который привёл к кульминации в тт. 102–103. В её основе лежит приём так называемой *мнимой полифонии*, «когда контрапунктическая техника письма не предусматривает слышимого полифонического результата» [2, с. 71]. Зона кульминации представляет собой густой конденсат из семи контрастных линий, асинхронных не только ритмически, но и метрически: в партиях деревянных духовых, виолончели и фортепиано указан размер 4/4, у скрипки и бонго — 3/4. Таким образом возникает эффект сгущённого сонорного *облака*, который характерен обычно для оркестровой микрополифонии.

Посткульминационная зона (тт. 104–114) с точки зрения техники письма — это мастерское растворение сонорного облака на отдельные прерывистые точки-линии, которые путём увеличения и продления паузирования угасают окончательно. В образном плане они воспринимаются как последние искорки жизни, прекратившиеся с последним вздохом. Момент ухода из жизни (т. 114) запечатлён в протяжном звучании на **p** высокого флажолета виолончели, оканчивающегося вместе со всхлипом шестнадцатых у вибратона.

В разделе **A'**, синтезирующем репризу с кодой, возвращается аллюзия на траурное шествие. Основные его признаки такие же, как в интродукции и разделе **A**: медленный темп (четверть = 60), характерные ритмоформулы в партиях фортепиано, барабана, литавр и, конечно, семантически траурный тембр фагота. Никакого катарсиса, а только ноющая боль, которая слышится в непрерывном диссонирующем двухголосном шелесте шестнадцатых на **pp** в партиях скрипки и виолончели.

Подводя итоги анализа, подчеркнём, что это пронзительное по силе экспрессии сочинение выделяется своими жанрово-стилевыми особенностями, среди которых:

1. Обращение к мемориальному жанру со скрытой программностью, созданному в русле камерно-инструментальных композиций (септет).
2. Сочетание поставангардной техники письма (приёмы ограниченной алеаторики, сонористики, сложные ладовые, ритмические и полифонические комплексы) с традиционными лексемами траурного марша, позволяющее отнести композицию *In memoriam* В. Беляева к смешанному стилю.

Библиографические ссылки

1. CIOBANU-SUHOMLIN, I. *Repertoriul general al creației muzicale din Republica Moldova (ultimele două decenii ale secolului XX)*. Chișinău: Cartea Moldovei, 2006.
2. ФРАНТОВА, Т. *Полифония А. Шнитке и новые тенденции в музыке второй половины XX века*. Ростов-на-Дону: Изд-во СКНЦ ВШ АПСН, 2004.