

## **ADIO ДЛЯ КВАРТЕТА ДЕРЕВЯННЫХ ДУХОВЫХ ИНСТРУМЕНТОВ ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА, КАК ПРИМЕР ПОСТАВАНГАРДНОЙ КОМПОЗИЦИИ**

*ADIO PENTRU CVARTETUL INSTRUMENTELOR DE SUFLAT LUI VLADIMIR  
BELEAEV CA EXEMPLU AL COMPOZIȚIEI POST AVANGARDISTICE*

*ADIO (FAREWELL) FOR QUARTET OF WOOD WIND INSTRUMENTS BY VLADIMIR  
BELEAEV AS AN EXAMPLE OF POST AVANT-GARDE COMPOSITION*

**АНАСТАСИЯ ГУСАРОВА,**

докторант Академии музыки, театра и изобразительных искусств

*În articol se analizează compoziția Adio de Vladimir Beleaev — scrisă pentru cvartetul instrumentelor de suflat, una dintre cele mai reprezentative lucrări în creația componistică din Moldova, care reprezintă direcția tehnico-stilistică a post avangardismului. Autorul caracterizează trăsături tipice, cum ar fi programa latentă, procedeele aleatoricii controlate, sonoristica, puantilismul, precum și dificultățile de interpretare și de ansamblu.*

***Cuvinte-cheie:** muzică de cameră, flaut, analiză interpretativă, probleme metodice, aleatorica controlate, puantilism, melismatica.*

*The present article is devoted to the analysis of Vladimir Beleaev's composition "Adio" ("Farewell") for quartet of wood wind instruments which is one of the bright works in the composition activity from Moldova, written in the technical-stylistic post avant-garde direction. The author considers such characteristic features as hidden programming, devices of controlled aleatory, sonorism, pointillism as well as interpretative and ensemble difficulties.*

***Keywords:** chamber music, flute, performing musical analysis, methodical problems, controlled aleatory, pointillism, melisms.*

Пьеса В. Беляева *Adio* для квартета деревянных духовых (флейта, гобой, кларнет и фагот) была создана композитором в 1996 году, после визита к сестре, проживающей в Испании. «Чудесная страна... — говорит сам композитор, вспоминая об истории создания этого произведения. — Вначале возникло само слово *Adio*, аллюзия на прощание с чем-то хорошим, грусть»<sup>1</sup>. Таким образом, концепция, идея сочинения была навеяна образами далекой прекрасной страны. О связи музыкально-выразительных средств с образами пьесы В. Беляев говорит так: «импрессионизм, игра в унисон, глиссандо... все это можно сравнить с многокрасочностью Испании. В конце произведения остается звучать одна печальная флейта, как расставание с ней» Композитор жалеет о том, что *Adio* так мало исполняют, потому что «вообще получилось на одном дыхании... вдохновенно...».

Что касается выбора инструментального состава, здесь тоже, по признанию самого композитора, он ставил перед собой определенные задачи. Как подтверждает сам композитор, «это первый опыт написания квартета для деревянных духовых

---

<sup>1</sup> Здесь и далее приводятся выдержки из беседы автора статьи с В. Беляевым, которая состоялась 15 февраля 2011 года.

инструментов. На появление этого произведения значительно повлияло существование ансамбля *Ars Poetica*, который в то время был на «пике» своей формы. Многие композиторы тогда специально сочиняли произведения, рассчитанные на тогдашний состав *Ars Poetica*, поскольку в то время его участниками были высокопрофессиональные исполнители, влюбленные в современную музыку Ю. Гогу (флейта), В. Хэбэшеску (гобой), М. Корецкий (кларнет) и, по-моему, если я не ошибаюсь, Н. Савин (фагот). С этими музыкантами можно было спокойно экспериментировать, поскольку они владели всеми видами исполнительской техники, понимали современный музыкальный язык».

С точки зрения стилистики сочинения, композитор утверждает, что в основе *Adio* — «прием контролируемой алеаторики. По своей структуре это «свободная форма, а в середине — контролируемая алеаторика, по горизонтали и вертикали. Конечно, в процессе написания сочинения я мыслил горизонтально, но проверял и вертикаль, чтобы добиться в меру диссонантного звучания» В контексте сказанного можно заметить, что *Adio* — не единственное произведение В. Беляева, в котором композитор обращается к ресурсам сонористики и алеаторики. Так, по мнению молдавского музыковеда М. Белых, в другой своей пьесе *Axis* для 12 струнных инструментов, композитор также «органично вписался в это музыкально-стилевое направление» [1, с. 135].

Приступая к анализу произведения В. Беляева, в первую очередь обращает на себя внимание отсутствие цезур, текучесть музыкальной фактуры (не случайно композитор упоминал о горизонтальном, линейном мышлении в процессе создания этой партитуры). При этом все же прослеживается определенная композиционная структура, связанная с повторением однотипных или схожих тематических элементов. Так, к примеру, в пьесе использован музыкальный материал, который играет роль рефрена: он появляется трижды, в начале пьесы (в тактах 1–12), в середине (там этот раздел несколько сокращен, такты 32–35), и в завершении пьесы (в тактах 59–65).

С точки зрения тематического экспонирования, все эти разделы снабжены очень ярким, запоминающимся мелодическим материалом, основанным на приеме тремоло в диапазоне малой терции: *e-g, c-es, gis-h* в 1–10 тактах; *g-b, gis-h, f-as* в 32–35 тактах; и *fis-a, e-g* в 59–63 тактах произведения.

Здесь фактура напоминает отчасти пуантилизм, так как состоит из изолированных звуков-точек (малотерцовых тремоло), «рассыпанных» в разных регистрах. Для каждого из них композитором тщательно выписана динамика — с постепенным нарастанием звучности и затем затиханием. С другой стороны, соотношение отдельных планов фактуры говорит об акценте на диагональных соотношениях, на эффекте имитации

мотива разными инструментами. Особая роль отведена партии фагота: партия этого инструмента строится на коротких, как бы «ворчащих» мотивах, оформленных довольно острым, рельефным ритмическим рисунком.

Исполнительские проблемы данной пьесы состоят, в первую очередь, в стилистически и технически верном, точном исполнении разнообразных украшений, и, в первую очередь, трелей и форшлагов. Важно добиться, чтобы все ансамблисты на деревянных духовых инструментах исполняли украшения в единой манере, с равной скоростью колебания звуков, например, в трели, и с одинаковой манерой завершения трели. В качестве рекомендации можно посоветовать проконсультироваться с композитором, поскольку у него есть четкое представление, какая трактовка украшений больше соответствует авторскому замыслу, является более точной с колористической точки зрения. Известно, что в академической музыке трель «представляет собой быстрое чередование двух звуков: обозначенного нотой со знаком *tr* и его верхнего вспомогательного. Сумма входящих в трель звуков обычно составляет нечетное число. В зависимости от характера музыкального рисунка, трель может исполняться с заключением, состоящим из двойного форшлага» [2, с. 39]. В отличие от классической музыки, здесь автор может привнести некие иные нюансы в исполнение, и важно выслушать и учесть его рекомендации. Например, в тактах 43 и 48 необходимо избежать ритмического несовпадения, и в условиях моноритмической фактуры требуется синхронно брать звук в трели и снимать его.

Помимо трелей, партии инструментов изобилуют так называемыми короткими (или перечеркнутыми) форшлагами. Их особенность состоит в том, что они исполняются «как короткий затактовый звук. Время, необходимое для его исполнения, берется за счет предшествующего ему звука» [2, с. 37]. Особенность применения короткого форшлага в данной пьесе состоит в том, что данное украшение использовано в условиях очень медленного темпа, что сообщает данному приему иное звучание — более протяжное, немного не соответствующее классической или романтической музыке. Еще одна особенность состоит в том, что форшлаг построены на довольно широких интервалах септимы, октавы, ноны. Из анализа партитуры можно заключить, что эти форшлаг звучат скорее, как украшения в традиционной музыке Востока<sup>2</sup>. Следовательно, этот особый колорит необходимо подчеркнуть в процессе исполнения.

---

<sup>2</sup> Как известно, с VIII по XV вв. Пиренейский полуостров находился под арабским игом, тем самым оказавшись вовлеченным в область арабской культуры, которая была частично ассимилирована обществом Испании. Данное влияние можно было заметить в костюмах, орнаменте, танцах, музыке и архитектуре.

Нередко камерно-инструментальная фактура строится на диалогировании инструментов по парам: например, в тактах 46–47 партии флейты и гобоя, с одной стороны, и партии кларнета с фаготом, с другой. Диалог построен на идентичных ритмических рисунках, что требует от инструменталистов точности игры — как с интонационной, так и с метроритмической точки зрения. Другая исполнительская проблема — сложные ритмические структуры, синкопирование (как внукритактовое, так и междутактовое), переменный размер, и другие приемы.

Надеемся, что указанные методические пожелания окажут практическую пользу музыкантам–исполнителям и помогут активизировать концертную жизнь этого яркого произведения.

### Библиографические ссылки

1. BELĂN, M. Unele particularități ale compoziției sonore pe baza exemplului „Axis” de V. Beleaev. **In:** *Învățământul artistic — dimensiuni culturale: conf. de totalizare a activității șt.-didact. a profesorilor* (anul 2003), ed. a 3-a. Chișinău, 2003, p. 134–137.
2. ПЛАТОНОВ, Н. Методика обучения игре на флейте. **В:** *Методика обучения игре на духовых инструментах: Очерки*. Москва, 1966, вып. 2, с. 11–68

## **ISTORIOARE AMUZANTE (ȘASE CROCHIURI) PENTRU CVARTET DE COARDE ȘI CLARINET DE Z. TKACI SUB ASPECTUL INTERPRETATIV**

*FUNNY STORIES (SIX SKETCHES) FOR STRING QUARTET AND CLARINET BY  
Z. TKACI UNDER THE INTERPRETATION ASPECT*

**VICTOR TIHONEAC**

doctorand, lector,  
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

*Articolul de față reprezintă o analiză interpretativă a ciclului instrumental „Istorioare amuzante” semnate de Zlata Tkaci. Cercetarea s-a făcut în baza înregistrărilor audio realizate de Eugen Verbețchi, A. Kaftanat, B. Dubosarschi, N. Tatarinov ș.a. Autorul a încercat să delimiteze particularitățile stilului interpretativ al lui E. Verbețchi și specificul tratării textului componistic.*

**Cuvinte-cheie:** *muzică camerală, ciclul instrumental, Zlata Tkaci, clarinet, cvartet de coarde, creația componistică din Republica Moldova, interpretare, creații pentru copii.*

*This article presents an interpretative analysis of the instrumental cycle "Funny stories" written by Zlata Tkaci. The analysis was based on audio recordings made by Eugen Verbețchi, A. Kaftanat, B. Dubosarschi, N. Tatarinov and others. The author has attempted to define the particular style of E. Verbețchi's interpretation, the specific treatment of a composer's text.*

**Keywords:** *chamber music, instrumental cycle, Zlata Tkaci, clarinet, string quartet, composer's creation in the Republic of Moldova, interpretation, pieces for children.*