

**ФОРТЕПИАННЫЕ МИНИАТЮРЫ ВЛАДИМИРА БЕЛЯЕВА**

MINIATURILE PENTRU PIAN DE VLADIMIR BELEAEV

PIANO MINIATURES BY VLADIMIR BELEAEV

**ВИКТОРИЯ МАМАЛЫГА,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В статье анализируются фортепианные сочинения Владимира Беляева, созданные в ранний период его творчества. В центре внимания автора — композиционно-драматургические, жанровые и стилевые особенности данных произведений, а также специфика их музыкального языка. Заостряется проблема художественного содержания музыки, выявляются принципы циклического единства, рассматривается возможность использования пьес в учебном процессе.*

**Ключевые слова:** В. Беляев, миниатюра для фортепиано, музыкальный язык, форма, жанр, стиль.

*În articol sunt analizate lucrările pentru pian de Vladimir Beleaev compuse în perioada timpurie a creației sale. În centrul atenției autoarei sunt particularitățile compozițional-dramaturgice, cele de gen, de stil și de limbaj muzical ale acestor piese. Se accentuează problema conținutului artistic, se abordează principiile unității ciclului, se analizează posibilitatea utilizării pieselor în procesul de învățământ.*

**Cuvinte-cheie:** V. Beleaev, miniatură pentru pian, limbaj muzical, formă, gen, stil.

*The article analyzes the piano works by Vladimir Beleaev composed in the early period of his creation. The author focuses on the compositional-dramaturgic, genre and style features of these pieces, as well as on the specifics of their musical language. In this article the author reveals such aspects as the artistic content of music, cyclic principles of unity, the didactical usage of these pieces in the educational process.*

**Keywords:** V. Beleaev, piano miniature, musical language, form, genre, style.

Музыка для фортепиано и с участием рояля занимает видное место в творчестве Владимира Беляева. Еще в студенческие годы начинающий композитор пишет *Вариации для фортепиано*. Вслед за этим появляются его фортепианные пьесы *Фея снов (Zăna viselor)*, *Пэкалэ и Барбэ-кот (Păcală și Barbă-cot)*, *Рэзешаска (Răzășeasca)*, *Оstinато (Ostinato)*, *С незапамятных времен (Din strămoși)*, *Opus-J*. Для двух роялей В. Беляев сочиняет концертную пьесу *Dies irae*. Фортепиано выступает участником камерного ансамбля в сочинениях *In memoriam* (где, кроме

фортепиано, использованы флейта, кларнет, фагот, ударные, скрипка и виолончель) и *Duo* (для вибратона и фортепиано). В двух вокальных циклах (на стихи А. Пушкина и на тексты средневековых японских поэтов) рояль выступает в качестве аккомпанирующего инструмента.

Названные произведения различны по своему содержанию и форме. *In memoriam* (с подзаголовком *To the Friend's Memory — Памяти друга*) представляет собой одночастную композицию скорбного содержания, в которой череда трагических образов-воспоминаний подана с большим эмоциональным накалом и экспрессией неутраченной боли [3, с. 84]. Сочинение *Dies irae* примечательно стилизованными находками: В. Беляев использует цитаты из музыки И. С. Баха и знаменитой средневековой секвенции, давшей название произведению [2, с. 124]. Чисто фортепианные миниатюры, будучи предназначены для музыкальных школ, раскрывают образы, понятные детям. В них В. Беляев опирается на фольклорные истоки, а также продолжает традиции «детской» фортепианной музыки, созданной отечественными и зарубежными композиторами.

Именно данные пьесы являются предметом анализа настоящей статьи. Они написаны в период между 1993 и 2003 гг. Первой (1993) возникла акварельная зарисовка *Фея снов*, через год (1994) была сочинена музыкальная сценка *Пэкалэ и Барбэ-кот*. В 1996 и 1999 гг. появились *Рэзешаска* и *Остинато*. Наконец, в 2003 г. композитор создает миниатюру *С незапамятных времен*, завершая ею серию детских фортепианных опусов. Примечательно, что все эти пьесы сразу получили широкое распространение в педагогическом репертуаре детских музыкальных школ, о чем справедливо писала И. Хатипова: «Сочинения этого автора [Беляева — В. М.], в основном, пьесы малых форм, занимают все более значительное место в концертном и учебно-педагогическом репертуаре музыкантов Молдовы. Несмотря на то, что они, к сожалению, не изданы и распространяются в рукописном варианте, их играют на экзаменах и зачетах, в филармонических концертах, на республиканских и международных конкурсах молодых исполнителей, в рамках фестиваля современной музыки *Дни новой музыки*» [4, с. 146].

Вскоре пьесы были опубликованы в авторском сборнике под редакцией И. Столяр [1], что способствовало еще большему их распространению среди музыкантов<sup>1</sup>. Показательно, что в сборнике пьесы расположены не в хронологическом порядке, а в соответствии с композиционной логикой сюитного цикла. Первой помещена миниатюра *Фея снов*, наделенная вступительной функцией; финалом является моторное *Остинато*. Между ними располагаются три контрастные пьесы, отражающие разные стороны молдавского народного быта, обычаев и традиций: в пьесе *Пэкалэ и Барбэ-кот* представлены яркие персонажи народных небылиц, *Рэзешаска* рисует картину крестьянского танца, миниатюра *С незапамятных времен* обращена к старинному эпосу.

Названные фортепианные пьесы В. Беляева характеризуются значительной мерой единства, обусловленного не только их предназначенностью для детской аудитории, но и использованием в них общих средств музыкального языка, принципов формообразования, наличием тематических связей. Продемонстрируем сказанное анализом названных пьес.

Пьеса *Фея снов* воссоздает атмосферу волшебной сказки. Произведение написано в простой трехчастной форме с контрастной серединой и сокращенной репризой ( $a - b - a_1$ ). Первая часть — *Lento cantabile. Ad libitum* — построена как период повторной структуры, в котором второе предложение является вариантом начального. Период открывается арпеджированным тоническим ундецимаккордом, своим фонизмом создающим эффект ожидания чего-то значительного. Невольно вспоминаются вступительные разделы из рассказа Баяна из I действия оперы М. Глинки *Руслан и Людмила*, а также из романса С. Рахманинова *Не пой, красавица, при мне*. На фоне этого аккорда, как отголосок, на *mp*, в верхнем регистре звучит распевный, лирический мотив. Он

<sup>1</sup> В сборник под редакцией И. Столяр не вошли две миниатюры В. Беляева, существующие до настоящего времени в рукописном варианте. Это *Opus-J* и *Бурлеска*.

проводится в тональности *a-moll* и строится как поступенное нисходящее движение, заполняющее начальный квинтовый скачок (назовем его мотивом *a*). Группетто на третьей четверти этого мелодического оборота напоминает украшения, применяемые народными музыкантами-лэутарами, а потому придает музыке фольклорный оттенок. Фермата на последней восьмой позволяет данному аккорду как будто остаться в невесомости, «раствориться» в воздухе. Во втором такте проводится следующий мотив (*b*). В его строении выделяются два интонационных элемента. Первый имеет гармоническую природу, представляя собой движение четвертями по звукам *S, D<sub>2</sub>, S, III<sub>9</sub>*. На фоне аккордов восьмыми проходит второй элемент, который «покачивающимися» интонациями напоминает мелодию колыбельной.

Следующий такт занят мотивом *c*, образованным при помощи повтора краткой трехзвучной попежки завершающего характера. Его интонационный смысл определяется полифункциональной гармонией, на фоне которой он изложен. В т. 4 звучит новый мотив — *d*. На фоне разложенного в басу тонического аккорда в свободном метре чередуются параллельные кварты на звуках *e* и *d*, создающие впечатление дуновения ветра. Следующий мотив (*e*) связан с предыдущим: в верхнем регистре появляются целотоновые фигурации, каждая из которых складывается в кластер, постепенно затихающий на *pp*<sup>2</sup>.

Второе предложение периода начинается с проведения мотива *a*, только уже в параллельном мажоре (*C-dur*). «Просветление» лада и смена тональности, а также усиление динамики как бы приближает слушателя к загадочному миру сказки<sup>3</sup>. Завершение периода аналогично серединной его зоне. «Загадочные» целотоновые фигурации, звучащие теперь в двух голосах фортепианной партии, даны в противодвижении и с охватом большого звуковысотного диапазона. Таким образом, начальный раздел формы анализируемой миниатюры погружает в атмосферу предвкушения волшебства и чудес.

Средний раздел формы имеет более воодушевленный характер. Здесь постепенно усиливается звучность и достигается мелодическая вершина. Однако сокращенная реприза (от т.18) вновь возвращает первоначальный музыкальный материал. Таким образом, пьеса В. Беляева *Фея снов* отличается яркой образностью, допускает простые и понятные толкования и оказывается благодатным материалом для интерпретации детьми в музыкальных школах. Важно еще и то, что, написанная современным языком, она не производит впечатления усложненности: включая в свой интонационный багаж национальный элемент (в ладотональной стороне произведения), данная пьеса легко воспринимается и вызывает живой интерес, как у слушателей, так и у исполнителей.

Пьеса *Пэкалэ и Барбэ-кот* может служить примером молдавской народной музыкальной сказки в фортепианном творчестве В. Беляева. Пэкалэ — комический герой социально-бытовых сказок и коротких юмористических рассказов, он олицетворяет остроумие неунывающего крестьянина-бедняка. Это лукавый притворщик-озорник, борющийся против социального зла оружием уничтожающего смеха. Стату-палмэ-Барбэ-кот (Мужичок с ноготок — Борода с локоток) — представитель злых сил. Все произведение В. Беляева выдержано на постоянном противопоставлении двух тем: темы маленького коварного Барбэ-кота и темы никогда не унывающего, смелого Пэкалэ.

<sup>2</sup>Вообще, целотоновые последовательности, а также другие симметричные ладовые структуры (тритоны, увеличенные трезвучия) у многих композиторов связаны с характеристикой сказочных персонажей. Назовем в качестве примера музыкальный образ Черномора из оперы *Руслан и Людмила* М. Глинки (целотоновая гамма), характеристику Лешего из оперы *Снегурочка* Н. Римского-Корсакова (тритон), воплощение фантастического персонажа Лебеди из оперы *Сказка о царе Салтане* того же автора (увеличенное трезвучие). В пьесе В. Беляева *Фея снов* такие фигурации «иллюстрируют» появление волшебных фей.

<sup>3</sup> Одновременно параллельная переменность служит приметой национальной почвенности музыки, поскольку данная ладовая структура часто используется в молдавском фольклоре.

Первая тема является музыкальным портретом Барбэ-кота. Она строится как однотоновый мотив, в выразительности которого основное значение принадлежит ритму. Четкая пульсация шестнадцатыми в быстром темпе дает возможность хорошо прочувствовать на гребне кратких мелодических волн синкопированные фигуры, из которых складывается скрытый мелодический мотив из нисходящего движения параллельными квартами. Метрическая акцентность в сочетании с синкопированными фигурами, повторность мотивов как основной принцип развития и, как результат, господство периодических структур, — все способствует созданию в музыке джазового колорита, а сама тема Барбэ-кота трактуется композитором как джазовый рифф<sup>4</sup>. Он звучит на протяжении пьесы многократно, при этом меняется его звуковысотное положение и протяженность, но неизменным остается мелодико-ритмическое оформление, позволяющее безошибочно идентифицировать образ злого и коварного карлика. Примечательно, что тема-рифф Барбэ-кота всегда проходит в низком регистре, который по своим темброво-звуковым характеристикам предрасположен к выражению негативной образной сферы<sup>5</sup>. Такие средства музыкальной выразительности напоминают аналогичные яркие образы из фортепианного цикла М. Мусоргского *Картинки с выставки*: пьесы *Гном* и *Баба-Яга*.

Вторая тема характеризует весельчака Пэкалэ. Она контрастирует первой и представляет собой цитату из мелодии молдавской народной песни *Zboară două pășărele*<sup>6</sup>. Заметим, что, если тема-рифф Барбэ-кота всегда звучит в низком регистре, то тема Пэкалэ на протяжении всего произведения находит выражение в верхнем отрезке диапазона. При этом главный акцент в системе ее средств ставится на песенной диатонической мелодии. Правда, она проходит на фоне остигатного синкопированного баса, и этот ритмический рисунок объединяет обе образные сферы произведения. Находясь в постоянном развитии, тематический элемент Пэкалэ обогащается дополнительными акцентами, хроматизмами, синкопами.

Чрезвычайно показательно, что названные образно-тематические сферы (Барбэ-кота и Пэкалэ), чередуясь, никогда не взаимодействуют между собой напрямую, каждая из них словно существует в собственном мире и по своим законам: Пэкалэ беспечно шагает по жизненному пути, Барбэ-кот шипит от ярости и злости и негодует от бессилия перед простым крестьянским парнем. Исходя из сказанного представляется оправданным использование композитором формы двойных вариаций ( $a - b - a_1 - b_1 - a_2 - b_2 - a_3 - b_3 - a_4 - b_4 - a_5 - b_5 - a_6$ ) в сочетании с кресцендирующе-димилирующим принципом, а предложенная трактовка формы является ясным и простым способом постижения содержания данной пьесы, как неподготовленным слушателем, так и музыкантом-исполнителем в работе над ее интерпретацией.

Следующая пьеса анализируемого цикла миниатюр называется *Рэзешаска*. Она имеет танцевальный характер и претворяет особенности соответствующего фольклорного жанра. *Рэзешаска*, написанная в простой трехчастной форме ( $a - b - a_1$ ), ярко и образно показывает развертывающееся танцевальное действие<sup>7</sup>. Первый раздел формы ( $a$ ) сочетает в себе вступительную и экспозиционную функции. С одной стороны, он отличается дробностью, что свойственно вступлениям, с другой, экспонирует материал, который получит развитие в дальнейшем. В основе здесь два тематических элемента — активно напористый ( $a$ ) и песенно

<sup>4</sup> Известно, что рифф — это прием мелодической техники джаза и рока, одна из форм остигато. Он представляет собой периодически повторяющуюся короткую мелодическую фразу.

<sup>5</sup> О данном свойстве низкого регистра подробнее см. в статье С. Циркуновой *Акустико-психологические предпосылки семантических возможностей музыкальных регистров* [5].

<sup>6</sup> Данная песня опубликована в сборнике Я. Мироненко *Și cînt codrului cu drag*[7].

<sup>7</sup> Функциональная многозначность трех разделов формы данной пьесы дает основание для неоднозначного ее общего толкования. Так, И. Хатинова, анализируя *Рэзешаску*, говорит о простой двухчастной форме с кодой. Не отрицая возможности подобной трактовки (действительно, III часть очень мала по размерам), мы более склонны наделять ее функцией не столько коды, сколько сокращенной репризы (с чертами коды).

лирический ( $b$ ), которые трижды сопоставляются друг с другом ( $a - b - a_1 - b_1 - a_2 - b_2$ ) по принципу тройной двухчастности.

Уже авторское обозначение темпа (*Allegro molto adirato* — быстро, гневно) настраивает исполнителя на соответствующий характер первого тематического элемента, определяющего своим тоном основное настроение произведения. Данный элемент краток, он длится лишь два такта. В низком регистре резко берется октава  $D_1 - D$ , от которой «отталкивается» стремительный пассаж, необычный ритмически. В размере 18/16 «вихрем» проносится ряд мотивов, сгруппированных как 3+3+3+4+3. На своем пути он акцентами выделяет звуки диссонирующего созвучия  $f, as, ces, c h$  и застывает на исходном интервале  $D - d$  (правда, уже октавой выше).

На его фоне проводится второй тематический элемент, для которого характерно снижение уровня динамики до *mp*, появление размера 4/4, смена темпового указателя (*Andante addolorato* — умеренно, скорбно). В аккордовой фактуре верхний голос очерчивает контуры диатонической мелодии — угадываются интонации песни *Zboară două pășărele*. После тонально неустойчивого первого элемента здесь примечательно использование натурального *d-moll*, в котором мелодическая линия разворачивается на фоне ч. 4  $a^1 - d^2$ . Волнообразная мелодия плавно поднимается от тоники к квинте лада и так же неспешно спускается к исходному уровню, останавливаясь на фермате. В ритмике обращают на себя внимание внутрислоевые синкопы.

Далее эти тематические элементы повторяются. Но если первый, стремительный, звучит практически без изменений (в нем лишь отсутствует начальная октава в низком регистре), то второй ( $b_1$ ) расширен до трех тактов и проводится на новом высотном уровне: во второй и третьей октавах (вместо первой и второй). Любопытно, что звуковысотное соотношение разделов  $b - b_1$  вызывает ассоциации с темой и тональным ответом в экспозиции фуги.

Третье проведение первого тематического элемента ( $a_2$ ) становится более развитым: оно начинается в высоком регистре, звучит пронзительно и грубовато, чему способствует дублировка мелодии с расстоянием в три октавы. Последний мотив вычленяется из общего пассажа и дважды повторяется, постепенно спускаясь в средний, а затем и в низкий регистр. Неожиданные остановки на тонических звуках  $d$ , подчеркнутые ферматой, «притормаживают» общий нисходящий мелодический поток к его конечной цели — к октаве  $D - d^1$ . Далее для более объемного звучания эту октаву наполняет длинное раскатистое арпеджио *d-moll* (без терции), которое на *stringento* и *crescendo* подводит к выразительному речитативу, основанному на нисходящем отрезке тематического элемента  $b$ . Этот речитатив, представленный сразу в двух мелодико-ритмических вариантах, проводится на фоне выдержанного трезвучия дорийской субдоминанты, разложенного от контроктавы до первой октавы. Первый вариант речитатива поручен партии левой руки, он ритмически однороден и наполнен акцентами и трелями, второй характеризуется более разнообразными ритмическими рисунками. Он проходит в правой руке и ассоциируется с молдавскими народными наигрышами, исполненными на скрипке или флуэре. Соотношение данных вариантов выявляет использование композитором принципа гетерофонии.

Второй раздел пьесы, раскрывающий картину самого танца, начинается собственным вступлением. В низком регистре здесь дважды проводится однотоковая мелодико-ритмическая формула, которая впоследствии станет сопровождением к основной теме. Особое значение в ней принадлежит ритму и штрихам. Эффект синкопы в изложении гармонической фигурации усилен паузами между звуками и приемом *staccato*, что в целом создает имитацию звучания контрабаса *pizzicato*. Ладогармоническое строение указывает на молдавский народный колорит: в тональности *d-moll* использованы два варианта IV ступени (повышенная и натуральная), кроме того, II ступень дана во фригийском виде. Данная формула, как и тема Барбэ-кота из пьесы *Пэкалэ и Барбэ-кот*, своей остиной повторностью напоминает джазовый рифф. Иногда она подвергается варьированию, мелодизируется и становится более выровненной ритмически, но начальный

восходящий квинтовый ход и продолжительность, равная одному такту, делают ее узнаваемой. Более того: в процессе развития данная формула обнаруживает сходство с начальным элементом (a) из первого раздела пьесы.

На ее фоне развивается тема песни *Zboară două păsărele* (b), которая оформлена в структуру периода повторного строения из двух предложений. Мелодия дублирована аккордами, преимущественно секундово-квартовой структуры, что придает музыкальной ткани терпкий колорит. Ритмическая четкость и яркие акценты, несмотря на медленный темп (*Andante*), поддерживают ощущение безостановочного движения. Во втором предложении тема переносится на октаву выше, проводится на более звучной динамике, с добавлением акцентов на слабые доли и усилением драматического накала. С т. 24 движение шестнадцатыми в левой руке становится более развитым, наполненным «ползущими» по хроматизмам интонациями, что еще более нагнетает атмосферу и помогают мелодии в правой руке подняться к кульминации. После ее достижения наступает спад. Мелодия из второй октавы опускается в первую, а затем и малую октавы, угасает динамика. В т. 36 на фоне затухающего диссонансирующего аккорда в правой руке вновь появляется первоначальная формула аккомпанемента, постепенно она дробится на отдельные звуковые «осколки», которые замирают и растворяются на *pp*. Танец словно уходит в небытие.

Третий раздел, который совмещает функции репризы и коды, основан на материале начального тематического элемента пьесы (*Allegro molto adirato*). Мощные октавы на *ff* завершают произведение утверждением сильного волевого начала.

Пьеса *С незапамятных времен* является своеобразным лирическим центром сборника и обращает взгляд слушателя к образам прошлого, к импровизационным дойнам, музыкальный тематизм которых зачастую был связан с отражением того томящего и сладостно-мучительного состояния души, которое именуется словом *дор* и «...означает и грусть, и тоску, и любовь, и страстное, но не всегда достижимое желание» [6, с. 114].

Миниатюра написана в простой трехчастной форме с контрастной серединой и варьированной репризой ( $a - b - a_1$ ). Крайние разделы имеют распевный характер, они оттеняются танцевальной серединой. Первая часть (*Lento ad libitum*) построена как период из трех предложений повторного строения:  $a - a_1 - a_2$ . В начальном из них мелодия представлена в виде вариантного развития узкообъемных попевок. Ее сопровождают аккорды, которые построены из сочетания двух ч. 4. Во втором предложении напев приобретает более воодушевленный характер. В мелодии выделяются звуки  $c^2, f^1, es^1, d^1$ , вокруг которых она своеобразно «закручивается». В третьем предложении опеваются звуки  $g^1, es^1$ . В целом первый раздел воссоздает образ пастушеского наигрыша на чимпое или флуере со свойственным ему широким дыханием, ритмической свободой, сочетанием напевности и речитативности.

Вторая часть (*Allegro*) также решена в виде периода из трех предложений. В сущности, тематический материал середины состоит из чередования аккордовых скачков и гаммообразных нисходящих и восходящих пассажей. Упругий ритм, яркие акценты, звучная динамика способствуют воссозданию картины энергичных и волевых мужских плясок. Заметна связь со специфической фактурой и тембровым своеобразием народных оркестров (тарафов): слышатся то свистящие фиоритуры флуера, то контрабасовый и цимбальный аккомпанемент. Охватываются почти все регистры: звуковысотный диапазон второй части охватывает расстояние от  $F_1$  в начале раздела до  $c^3$  в кульминации (т. 26).

Реприза вносит лишь небольшие изменения в ритмический и интонационный план музыкального повествования. Отголосок зажигательного танца (из раздела *b*) представлен в виде однотоковой коды (*Allegro*: т. 49). Последний аккорд пьесы оставляет слушателя в глубокой задумчивости о давно ушедших временах.

Концертная пьеса В. Беляева *Остинато*, завершающая цикл, не случайно включалась в программы первого тура международного конкурса молодых исполнителей-пианистов им. Е. Коки (2003, 2005) как обязательное произведение. Средства ее музыкальной выразительности: стремительный темп и различные виды фортепианной техники (двойные ноты, октавы, ломаные октавы, кластеры), — позволяют пианисту проявить все свои виртуозные возможности. Уже название определяет содержание: вся пьеса подчинена регулярному непрерывному движению, а ритмическое постоянство, четкая пульсация и моторность вызывают ассоциацию с чем-то механистичным, напоминая токкаты для фортепиано А. Хачатуряна, С. Прокофьева, марш-токкату из *Пасифика* 231 А. Онегера.

Пьеса написана в простой трехчастной форме с чертами рондо<sup>8</sup>. Первая часть начинается двуктактным мотивом, выполняющим функцию мини-рефрена и основанным на репетиции звука  $g^1$ . В качестве мини-эпизодов выступают построения, разнообразные по интонационному решению и по фактуре: это и одноголосие, «раздваивающееся» на хроматизированные расходящиеся линии, и противоположное гаммообразное и пассажное движение, и своеобразная переключка между партиями левой и правой рук, и последовательность мартеллатных интервалов и аккордов.

В т. 24 на  $f$  пронзительно и резко начинается средняя часть. Здесь чередой разнохарактерных фрагментов объединена общим разработочным типом изложения. «Терцовый» эпизод (тт. 30–34) сменяется пассажами шестнадцатыми в обеих руках; яркий октавный фрагмент оттеняется очередным проведением репетиционного элемента и подготавливает кульминацию произведения (тт. 52–60). Ее особенность состоит в том, что кластерные комплексы извлекаются ладонью (иногда и предплечьем) и звучат очень громко.

После кульминации следует реприза (тт. 61–79), где в сокращенном виде проходят тематические элементы всех прозвучавших эпизодов и по-прежнему разделяются мартеллатным  $g^1$ . Заключительные семь тактов пьесы представляют собой коду. В итоге, пьеса *Остинато* оставляет очень яркое и эффектное впечатление.

Еще один вариант молдавской народной песни *Zboară două pășărele* представлен в миниатюре В. Беляева *Бурлеска*<sup>9</sup>. В ней В. Беляев опирается на традиции, сложившиеся в трактовке данного жанра: быстрый темп, упругий ритм, контрастная нюансировка с большими звуковыми нарастаниями. Для этого сочинения композитор избрал простую трехчастную форму ( $a - b - a_1$ ). Четырехтактовое вступление привлекает внимание резкими акцентированными аккордами, разделенными на два контрастных пласта: октавный бас — в низком регистре и созвучие квартовой структуры — в высоком. Их синкопированный ритмический рисунок напоминает характерные для молдавского танца типа бэтута притопывания и прыжки. Первая часть, написанная в форме периода из двух предложений, экспонирует бойкую, задорную тему, являющуюся скерцозным вариантом песни *Zboară două pășărele*. Ее характер создается острыми форшлагами, неожиданными акцентами на слабых долях тактов, остановками на длинных звуках, украшенных трелями, быстрой и контрастной сменой штрихов (*staccato, legato*).

Появляющаяся в тт.13–16 тема вступления готовит среднюю часть формы, которая не вносит яркого образного контраста, а лишь добавляет новые комические приемы. В партии правой руки появляются острые синкопированные фигуры на сильных и относительно сильных долях тактов, крупными длительностями акцентируются слабые доли. В аккомпанементе многократно повторяется

<sup>8</sup> В трактовке формы данной пьесы мы согласны с И. Хатиповой [4, с. 149].

<sup>9</sup> Можно отметить, что многие композиторы обращались к пьесам такого жанрового характера. Например, И.С. Бах претворил данные черты в пятом номере из третьей *a-moll* ной партиты; Р. Шуман озаглавил № 12 из фортепианного цикла *Листки из альбома* словом *Burle*; Б. Барток сочинил *Три бурлески* op. 8; среди сочинений молдавских композиторов назовем *Бурлеску* В. Загорского.

восходящая интонация, построенная на интервальном скачке, продолженном хроматическим движением. В ритмике сочетаются дуоли и триоли. В совокупности это создает впечатление вязкости и ритмической непредсказуемости. Затем на протяжении девяти тактов (тт. 22–30) развивается основная тема первой части, которая приобретает очень «задиристый» характер.

Последнее проведение темы вступления знаменует начало репризы, которая синтезирует тематические элементы первой и второй частей. Интонационно яркие фрагменты чередуются с пассажами, дублированными в октаву и основанными на сочетании двух восходящих квартовых ходов и секундового нисхождения. Квартовые скачки постепенно «отрываются» от своего поступенного продолжения и становятся главными интонационными «персонажами» завершающего раздела пьесы. Они с безудержной неистовостью, словно кувыркаясь, завоевывают весь фортепианный диапазон, развертываясь как в прямом движении, так и в обращении. Складываясь в аккордовую вертикаль, они же завершают пьесу двумя акцентированными аккордами.

Несколько особняком в фортепианном творчестве В. Беляева стоит произведение с интригующим названием *Opus-J*. Оно не имеет фольклорной основы, напротив, данная пьеса написана в джазовой манере, отсюда и расшифровка заглавия — *Opus-jazz*, отсюда и специфика музыкального языка и формы сочинения.

Трехтактовое вступление основано на терпком звучании малого мажорного септаккорда *Cis* с мажорной и минорной терциями, смещающегося по малым секундам вниз и вверх. Яркость этих созвучий, усиленная остро акцентированными синкопами, создает интригующую преамбулу к появлению основного интонационно-тематического образа. В формообразовании основных разделов определяющую роль играют вариационно-вариантные преобразования начальной темы, что приводит к формированию четырех построений, объединенных в более крупные двухчастные разделы:  $a - a_1 - a_2 - a_3$ . Первый из них выполняет функцию показа темы. Поначалу на ее роль претендует мелодия в низком регистре, имитирующая звучание контрабаса *pizzicato* и основывающаяся на развитии кварто-квинтового и секундового интервальных комплексов. Однако сразу же она приобретает значение сопровождения, на фоне которого возникает вторая мелодическая линия, в средне-верхнем регистре и с более развитым интонационным профилем. Примечательно ее начало: после восходящего октавного затактового скачка появляется ниспадающая терцовая попевка с остановкой на крупной длительности. Такие терцовые ходы (впоследствии и восходящие), возникающие из затакта, наподобие ядра темы фуги, станут оборотами, характерными для мелодического инципита верхнего голоса пьесы. Они, как своеобразные вехи, отмечают границы разделов формы. Так возникает двухголосная фактура гомофонно-полифонического характера.

Тема написана в форме неквадратного периода неповторного строения из двух предложений (тт. 5–21). Каждый из двух голосов индивидуализирован ритмически. В басовой линии преобладает ровное движение четвертями, это своего рода «метрическая сетка», на которую накладывается более развитая линия верхнего голоса. В ней сочетаются ритмические рисунки триолей, синкоп и ровных длительностей (четвертями и половинными). В кульминационном моменте (тт. 16–17) мелодия верхнего голоса дублируется диссонирующими аккордами (в сочетании с басом возникают нонаккорды и ундецимаккорды, зачастую с добавочными и заменными тонами). Показательно, что в целом данная тема имеет типичную свинговую пульсацию, основанную на постоянном отклонении ритма от опорных долей.<sup>10</sup>

Хотя ладовое строение темы (и всего произведения в целом) определяется использованием двенадцатитонового звукоряда и значительным усложнением аккордов, представляющих

<sup>10</sup>Известно, что свинг (англ. *swing* — покачивание) — джазовый ритмический рисунок, при котором первый из каждой пары играемых звуков продлевается, а второй сокращается.

основные ладовые функции, тем не менее, в пьесе отчетливо ощущается опора на *C-dur*. Интонационный профиль сочинения создается развитием трех интервальных комплексов: кварто-квинтового, секундово-септимового и терцового. Первые два отчетливо выражены в горизонтальной координате фактуры: мелодические линии обоих голосов базируются на чередовании широких ходов (квинты, кварты, септимы) и их заполнения секундовым движением. Семантика терцовости выражается, прежде всего, в вертикали: в соотношении терции (или ее обращения — сексты) находятся голоса в опорных точках каждого такта, помимо этого в ряде фрагментов голоса «откровенно» движутся параллельными децимами (преимущественно большими)<sup>11</sup>. В целом логика развития в рамках периода выражается в выстраивании динамической волны: *crescendo – diminuendo*.

Второй период значительно короче. Его начальная интонация расположена на м. 2 ниже исходного уровня, звучание отличается сдержанным характером, это, своего рода, «реакция» на достигнутую кульминацию, дополнение к ней. Музыкальная ткань насыщается хроматическими трехзвучными форшлагами, напоминающими *glissandi*.

После этого возвращение к вступительным септаккордам воспринимается как начало нового витка музыкального развития. Действительно, в третьем периоде гораздо быстрее достигается кульминация, перекрывающая предыдущую по своему уровню и продлевающая ее во времени. Здесь оба голоса фактуры приобретают диссонантное качество. Последний раздел формы содержит генеральную кульминацию произведения, после чего в глубоких басах проводится выразительный ход из серии ч. 4, который подводит к последним тактам пьесы. Акцентированной синкопой на слабой доле звучит нонаккорд VI низкой ступени и заключительные звуки *C – C<sub>1</sub>*, напоминающие контрабасовые *pizzicati*, завершают произведение. Следовательно, пьеса В. Беляева *Opus-1* является оригинальной имитацией джазовой импровизации, поэтому задача пианиста, исполняющего ее, должна состоять именно в воссоздании атмосферы свободной игры фантазии, созидающей на ходу музыкальную форму.

Подытоживая сказанное, суммируем наши наблюдения.

Со слов В. Беляева известно, что пьесы *Фея снов*, *Пэкалэ и Барбэ-кот*, *Рэзешаска*, *С незапамятных времен* и *Бурлеска* являются переработкой юношеского произведения *Вариации для фортепиано*, в котором В. Беляевым была использована тема молдавской народной песни *Zboară două pășărele*. Отсюда — общее интонационно-тематическое строение названных миниатюр, основанных именно на указанной мелодии. Так, в пьесе *Фея снов* она служит зачином; в миниатюре *Пэкалэ и Барбэ-кот* развивается в виде иллюстрации сказочных образов; в *Рэзешаске* эта же тема предстает в танцевальном виде, задумчивым размышлением раскрывается в пьесе *С незапамятных времен*. Наконец, ярким эмоциональным всплеском фольклорная мелодия оборачивается в *Бурлеске*.

Фортепианные миниатюры В. Беляева отличаются образной яркостью, тематической рельефностью, простотой средств музыкальной выразительности, а потому — доступностью для восприятия и исполнения. Они являются важной составной частью фортепианного концертно-педагогического репертуара Республики Молдова. Данные сочинения развивают образное мышление учащихся, приобщают их к современной музыке, формируют глубокое ощущение национального стилевого компонента в музыкальном искусстве.

---

<sup>11</sup> Помимо этого, как уже было сказано, интервал терции является своеобразным инципитом мелодии верхнего голоса.

---

**Библиографические ссылки**

1. BELEAEV, V. *Zâna viselor* [Фея снов]. Chișinău: Pontos, 2009. ISBN 978-9975-51-073-8. ISMN 970-0-3480-0073-2.
2. МАМАЛЫГА, М., ЦИРКУНОВА, С. Композиционно-драматургические особенности произведения В. Беляева «Dies Irae» для двух фортепиано. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2012. Chișinău, 2013, nr. 4 (17), pp. 122–128. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9886-4-3.
3. МИРОНЕНКО, Е. In Меморіам Владимира Беляева: стилевые и жанровые особенности. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013. Chișinău, 2013, nr. 3 (20), pp. 83–86. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9886-6-7.
4. ХАТИПОВА, И. *Фортепианные произведения композиторов Республики Молдова в учебном процессе музыкальных вузов*. Кишинев: Grafema Libris, 2010. ISMN 979-0-3480-0106-7. ISBN 978-9975-52-095-9.
5. ЦИРКУНОВА, С. Акустико-психологические предпосылки семантических возможностей музыкальных регистров. In: ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE. *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011. Chișinău, 2011, pp. 78–85. ISSN 1857-2251. ISBN 978-9975-9501-3-8.
6. ЧЕБАН, И. *Молдавская народная лирическая поэзия*. Кишинев: Штиинца, 1973.
7. Zboară două păsărele. In: *Și cînt codrului cu drag*. Alcăt. Mironenco, Ia. Chișinău, 1987, pp. 21–22. Ed. cu caractere chirilice.