

Юлия Дмитриюкова
jdstudio@mail.ru



Последние такты виолончельного переложения сонаты Франка... Аплодисменты малочисленной, но благодарной публики... Исполнители кланяются и уходят... Какая-то странная возня за кулисами, потом слышны крики "Уходите отсюда! Ваше время вышло!.." Выходит растерянная ведущая и объявляет концерт оконченным. Публика, удивленно переговариваясь, направляется к выходу...

Такой концерт действительно был во Дворце культуры МГУ, и на сцене были Максим Золотаренко (виолончель) и Валерий Белунцов. Максим тогда что-то напутал со временем, и сцена действительно понадобилась какому-то местному самодеятельному хору... Но шок от прерванного концерта, от наглого и оглушительного вторжения не забывается до сих пор...

Смерть Валеры походила на окончание того концерта, неожиданно и бесцеремонно вырвав его из жизни в 36 лет...

На том концерте остались неисполненными несколько прелюдий для виолончели и фортепиано В. Белунцова. По мистическому совпадению, "доиграны" они были лишь в день похорон Валеры в Союзе композиторов...

“КОМПОЗИТОР

И НЕ ТОЛЬКО”

Невероятно трудно писать о близком человеке, “объективируя” то, к чему привыкаешь за много лет... С чего бы стоило начать? Может быть, с того, что он был исключительно разносторонним человеком – писал музыку почти во всех жанрах, стихи и песни на шести языках, был автором более двух десятков книг по компьютерным технологиям, а в последние годы стал еще и популярным радиоведущим... Отлично владел фортепиано, понемногу играл на органе и клавишине, а также блокфлейте, гитаре, тромбоне, аккордеоне, терменвоксе... На досуге играл в шахматы, программировал и создавал интернет-сайты... Увлекался техническими новшествами, среди знакомых слыл “недосягаемым мудрецом” в области настройки и реанимации компьютерной техники...

У него был определенно научный склад ума. Интерес к “исследованиям”, к точным и естественным наукам, пожалуй, превышал интерес к наукам гуманитарным (при высшем гуманитарном обра-



зовании). Но это странным образом сочеталось со сверхэмоциями внутренней жизни, свободной от рамок рационального. Гиперболизация, конфликтность, вечная попытка “художественного психоанализа” самого себя – в этом роман-

тически-экспрессивном ключе он и писал музыку. Будоражающую сознание не привыкшего к “прямой речи” современного слушателя...

И это парадоксальное сочетание заметнее всего в электронных опусах.

**Кандидат
в центральные музыканты**

Валера вспоминал, что сознательная биография началась, скорее, с “исследований”, которые сами собой произросли из “просто игр”. В пятилетнем возрасте, научившись писать ноты, он написал тридцать пьес, используя в них от одного до тридцати голосов. Его очень интересовало в тот момент, можно ли написать музыку для всех “составов” – от одногоголосного до 30-голосного? А как это будет звучать? Через год он “открыл” септаккорды и попытался гармони-



Валера с мамой, пианисткой Ириной Анатольевной Котюк

нием решал многочисленные этюды. Руководил кружком чемпион страны по шахматной композиции Э.Л. Погосянц. Получив в одиннадцать лет III разряд по шахматам, Валера начинает посещать еще один кружок – математический и всерьез собирается переходить из ЦССМШ в математическую спецшколу.

Но увлечение композицией “перетянуло”. До 12 лет Валера занимался с композитором Е.А. Геллером. В 1981 году в ЦССМШ появился класс композиции консерваторского преподавателя Т.А. Чудовой. В нем Валера и

della solitudine” и “Угасающий свет” для терменвокса и фортепиано. Позже он использовал и более экзотические сочетания: терменвокс с виолончелью, с органом, с гитарой и ударными; есть сочинения и с электронной фонограммой. Неплохо знал инструмент для того, чтобы трактовать его разнообразно: и в традиционно-кантиленном духе, и в ультра-современном шумовом...

С тринадцати лет он начинает писать стихи: записывает их прямо на обложках школьных тетрадей, рядом с нагромождением каких-нибудь формул... Традиционная юношеская лирика сочеталась с “абстрактными опытами”:

*РЭ БА ТИСТО ЭББИ ШКИЗО МЕТАФО,
КИДРЭЛ БИДВАР СТЕРРИ БРАНО КЛИМЕНАР,
СКУНДУ ФЕРЭЙ БОТТИ ФАЗЗИ ПРЕНДЭРЭЙ,
КРАМО ЛАМИ АСТИ ДАРЭ ДИФАМИ!*

В этой “рифмованной абракадабре” неожиданно обнаружились четыре подлинных слова итальянского языка, который Валера тогда еще не знал. Но вскоре успешно вы-

звать восходящую хроматическую гамму их различными обращениями...

“Если сыграть быстро, то можно ошибиться... Тогда я сыграю медленнее!” – и сыграл. Инвенцию Баха. На вступительном экзамене в Центральную среднюю специальную му-

зыкальную школу! Спасли положение теоретики, не захотевшие отпустить головастого мальчишку. Его зачислили “кандидатом”...
Еще старшеклассником Валера познакомился с изобретателем терменвокса Львом Терменом. Некоторое время он занимался в его факультативном классе в музыкальном лицее им. Октябрьской революции, после чего написал для терменвокса несколько произведений: **Трио-фантазия для терменвокса, ксилофона и фортепиано**, “Canzone



Аттестат ЦССМШ В. Белунцову вручает ее директор В.С. Бельченко. 1987 год

учил – под руководством друга семьи, блокфлейтиста Ю.А. Грамши (сына знаменитого в свое время лидера итальянских коммунистов). “Метод Юлиана Антоновича” заключался в поощрении творческих способностей: уже на втором занятии было задано написать сочинение



Во втором классе после неоднократных упрасиваний его отвели в шахматный кружок, где он с увлече-



Концерт в ЦМШ. Лидия Кавина – терменвокс. Галина Станешникова – сопрано. 1986 год



Композиторы В. Белунцов и С. Косенко. ЦМШ

по-итальянски, в дальнейшем задание повторялось. По-итальянски Валера написал текст своей первой песни, пытался писать и прозу: у него есть незаконченная повесть "Ragazza dai capelli gialli" ("Девушка с желтыми волосами"), образы которой позже были "озвучены" в электронной композиции "Serratura Ruvida". Изучение языков при помощи литературных опытов вошло в привычку: позже появились стихи и рассказы на английском, немецком, польском, идише и эсперанто. А любовь к словесным играм отразилась на названиях некоторых музыкальных сочинений: "Странный квартет" (для блокфлейты, малого барабана, гитары, голоса, фортепиано, скрипки, альты и виолончели, 1985), "Роу-манс" (для баритона и фортепиано, 1986).

Уже в юношеские годы излюбленным жанром для Валерия Белунцова становится *песня*. Ему были близки и симбиоз слова и музыки, и ведущая роль мелодии (которая тем естественнее, чем дольше велись ее поиски). Все песни без исключения (их около двухсот) написаны на собственные тексты: на русском, английском, итальянском, немецком, французском и польском языках.

Знакомство с творчеством группы Beatles стало для Валеры открытием рок-музыки вообще (все детство его успешно оберегали от "разлагающего воздействия массовой культуры"). Образы рок-н-ролла постепенно становятся "своими"... За ними последовала "авторская песня" (в основном лирика Окуджавы и Дольского). Для своих собственных подобных опытов Валера даже придумал особое жанровое название: **зингферс** (по-немецки буквально – поющее стихотворение). В отличие от песен, большинство зингферсов написано на русский текст, и их мелодии не зафиксированы в нотной записи: они записывались лишь в виде стихов на бумаге и фонограммы (пение автора в сопровождении гитары)... Свои 64 зингферса Валера даже не внес в список своих музы-

кальных сочинений, считая этот жанр промежуточным между музыкой и поэзией. Больше всего зингферсов было написано им во время службы в армии, резко прервавшей ход обычной жизни...

*Да, товарищ батальон,
Это от религии,
Хоть на небе все еще
Много диких туч...
Здесь с собою у меня
Только две реликвии –
Фотоснимок шесть на семь
Да скрипичный ключ...*

...что, кстати, нетрудно объяснить! Когда в армию забирают прямо из класса консерватории посреди вступительных экза-



нов – где уж тут захватить с собой большой запас партитурной бумаги!..

В Острогской части Валера написал и немало песен (альбомы "Зимний путь", "Дожди", "Десять фрагментов существования", "Веселые старты и грустные финиши"). Позже научился извлекать творческую пользу из лежания в изоляторе. Там были написаны "Арбатские грезы на полях Воронежской губернии" для терменвокса, гитары и ударных, начаты вокальный цикл "Чайный сервис" и Третий струнный квартет...

Пройдя без скидок все этапы неуставных отношений, позже он удивлял многих своим утверждением, что "дедовщина" есть "единственный способ поддержания порядка в нашей армии, так как с нынеш-

ним уровнем культуры призывников другие способы просто не действуют...".

Большая Никитская, 13

Годы учебы в консерватории (Белунцов поступил в класс Т.Н. Хренникова) оказались более чем плодотворными. Сказались и "творческий голод" вчерашнего ефрейтора, и раскрепощенная студенческая атмосфера (наконец-то можно было круглые сутки играть на рояле, ложиться спать под утро и не посещать парикмахера!). Было написано много яркой академической музыки: Третий струнный квартет, Четвертая фортепианная соната, виолончельная сюита "Пентаэдр", "Троллейбусный квинтет" для деревянных духовых, вокальный цикл с фаготом "Латунная луна" на стихи "гулаговского поэта" В. Шаламова, вокальная поэма "The Raven" на стихи Э. По... Использование чужих текстов случалось нечасто, но в каждом случае это был текст "взрывоопасного" уровня. Все во-

кальные партии, в том числе академического плана, Валера стремился исполнять сам... Камерная музыка у него всегда преобладала, составы инструментов часто были оригинальными. Из оркестровых сочинений в консерватории был написан только Фортепианный концерт (и Симфония, и Концерт для оркестра были написаны раньше).

Он продолжает писать песни на разных языках. Часть из них – в рок-роллингом духе, другая часть – в



Профессор Т.Н. Хренников, его ассистент Т.А. Чудова (ныне – профессор) и студенты класса. Московская консерватория

эстрадно-романсовом. Песни складывались в альбомы: "Чайный сервис" (1989), "Don't let me weep" (1990), "Around My Ache" (1992),

“В ожидании поезда”, “Осенние листья” (1993). Увлекался он и переработками-переводами: не только заменял иностранные тексты русскими, но мог превратить, например, русскую народную песню в английскую (“Steppe and steppe around...”) или английскую рок-балладу – в итальянскую (“Chitarra piange ancor”, Дж.Харрисон – В.Белунцов). Собственные песни записывал в виде мелодии, аккордовой цифровки под ней и текста всех куплетов в столбик. На этом считал сочинение законченным (!). Мог напеть новую песню для собственного удовольствия в сопровождении скромной аранжировки. До появления в доступе MIDI-инструментов он пользовался “пингпонговым” методом: перекидыванием записи с одной дорожки многоканальника на другую, с добавлением новых партий. Дальнейшая отделка была уже однозначным “компромиссом для слушателей” и могла как случиться, так и нет... Идеалом аранжировки для него оставался “битквартет”: соло-гитара, ритм-гитара, бас-гитара, ударные, возможно с минимальным добавлением клавиш.

Первые опыты написания электронной музыки также были “домашними”: с использованием не слишком богатых возможностей любительской техники. И здесь материалом служили звуки речи или пения. Интересно было, например, записать небольшой речевой отрезок, прослушать его в обратную сторону, а затем попытаться произнести “перевертыш”, записать его и снова перевернуть: а будет ли это соответствовать начальной фразе? При помощи комбинирования нескольких “задержек” (на ревербераторе ЛМ-1 производства г. Люберцы) создавалась специфическая “конкретно-музыкальная” фактура. К ней добавлялись звучания доступных тогда электроинструментов (самым сложным из них была YAMAHA PSS-570). Эксперименты обычно проводились в компании друзей. Так в 1989 году появилась “Электронная симфония”, у которой было три автора: В. Белунцов, Ю. Бренер и С. Косенко.

В это же время он увлекся языками программирования. Уже в первый день знакомства с BASIC попытался написать на нем программу. На следующий день BASIC “закончился”, и пришлось купить в магазине объемистую книгу об Ассемблере (на английском языке). PASCAL и FORTH он, по собственному призна-

нию, “учил из интереса”, а любимыми своими языками программирования называл С и С++, на которых написана большая часть профессиональных музыкальных программ.

В 1992 году, учась на четвертом курсе, он сменяет звукорежиссера Д. Жалнина на посту преподавателя музыкальной информатики в Московском музыкальном колледже (позже ставшем носить имя закончившего его А.Г. Шнитке). Ни общей концепции предмета, ни учебных программ по нему тогда не существовало вовсе. Администрация колледжа пошла на собственный эксперимент: было закуплено новое оборудование и введена специализация для студентов-теоретиков: “музыкавед-программист”. Чуть позже на базе компьютерного класса колледжа была образована “Кафедра новых информационных технологий”. А на базе “Музыкальной информатики” В. Белунцовым был разработан курс для теоретиков и композиторов “Синтез звука и компьютерные музыкальные приложения”, который он вел в течение семи лет.

Autoritratto Elettronico¹

В конце 1992 года в помещении консерваторской акустической лаборатории открылась электронная студия (позже названная именем Л. Термена). Открывали ее “с большой pompой”: присутствовали представители ректората, кафедры сочинения, Союза композиторов, электронной ассоциации... Не обошлось без речей и аплодисментов. Студенты, пришедшие в студию завтра после торжества (их было уже гораздо меньше, и в их числе был Валера), обнаружили в ней приветливого, открытого в общении человека, сообщившего, что его зовут Андрей Смирнов и что он сейчас все покажет...

Подход к композиторам в Термен-центре уже тогда имел свою специфику. “Мы никого не выгоняем, предоставляем доступ ко всему, что есть в студии, но никого ничему и не учим: ни тому, как сочинять, ни то-

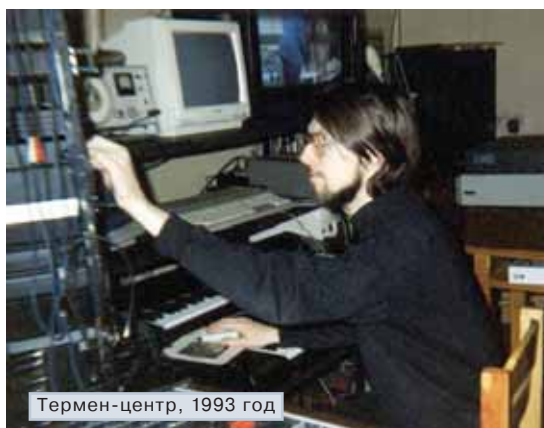
му, что сочинять”. Общая подготовка и сейчас ограничивается только прослушиванием записей и проведением обзорных лекций. Технические мастер-классы случаются, но, как правило, ограничиваются начальной демонстрацией устройства или программы. Но если композитор приходит с интересной идеей и ему удается мотивировать необходимость использования для нее электроники, – весь потенциал студии оказывается в его распоряжении. Причем работа может запросто вестись коллегиально, вопросы авторского права здесь никого не интересуют (неслучайно в Термен-центре обосновались некоторые представители группы “За анонимное и бесплатное искусство”)...

Проблема была как раз в том, что “интересные идеи” приходили в студию не так уж и часто... Студенты консерватории, как правило, не могли оторваться от привычного “нотного” мышления, просто переноса его в область электронных тембров. Музыканты “с улицы”, напротив, мыслили нестандартно, но не могли убедительно развить материал... Первые годы существования Термен-центра были исключением из этого правила. Композиторы, пришедшие в 1992 – 1994 годах, были профессионалами, но имели свободную, “незашоренную обучением” фантазию: в одной группе с Валерой были Сергей Косенко, Хорхе Кампос, Петр Поспелов, Андрей Демиденко, Сергей Загний, Ираида Юсупова, Альбина Стоянова... Все они были непохожи друг на друга и

нашли свою собственную дорогу в искусстве.

У Валеры не просто не было дефицита идей... Был, пожалуй, постоянный зашкаливающий профицит! К тому же он быстро осваивал техниче-

ские средства и не только не создавал проблем директору студии А. Смирнову, но и помогал ему работать с начинающими. Уже в 1993 году он провел несколько мастер-классов по Cubase в версии для компьютера Atari, причем далеко не “по верхам”. Что же касалось источников звука, то ему было одинаково интересно работать как с семплерами,



¹ Электронный автопортрет (итал.)

так и с синтезаторами. Первые, наконец, позволили свободно работать со звуками речи и фрагментами текста, при помощи вторых воплощались “фантазии внутреннего слуха”.

О свободе владения средствами говорил тот факт, что уже в 1993 году Валере удавалось довольно точно синтезировать выдуманное в голове. (Обычно в течение первых лет знакомства с синтезом звука композиторам это не удается, и они довольствуются “методом естественного отбора” из того, что уже имеется...)

Техническая изощренность сочеталась у Валеры с абсолютной художественной спонтанностью. Одна из первых студийных композиций – “Рыбаки” – основывалась на тексте стихотворения пятилетней девочки:

*У синего моря живут рыбаки
В глубокой и мрачной норе.
Никто их не видел, не слышал,
И песен никто им не пел.*

Эмоциональный диссонанс разрастается в пьесе Белунцова до совсем не-детской психоделики. Строки, прочитанные композитором, повторяются в реверсивном виде, дробятся на “заикающиеся” фрагменты, и все это сопровождается “нехорошей фоновой жутью” звучания синтезатора. К “гиперболизации” эмоционального состояния композитор прибегает и позже, и часто отправным моментом служит некий текст или его фрагмент. “Time has stopped, Time has stopped, Twenty-Fifth, Twenty-Fifth” – повторяет на фоне остинато “зомбированный голос”, отражая момент духовного ужаса... (“Time has stopped”). Или вот вроде бы начала складываться новая песня...

*I love you, my disease, my ache...
You break all I ever dreamed...*

...но из-за слишком напряженного эмоционального состояния она трансформировалась во что-то совершенно иное. В лирическую мелодию вторгаются чуждые ей звуки, – “колюще-режущие”, беспощадно уничтожающие ее дыхание.. Звучание голоса с аккомпанементом при помощи различных видов электронной модуляции постепенно превращается в “безобразно завывающий звуковорот” (“Desease”)...

Две следующих пьесы стали средоточием “поэтических звуко-символов”. В композиции “Serratura Ruvida” свободно отражен сюжет уже упоминавшейся повести В. Бе-

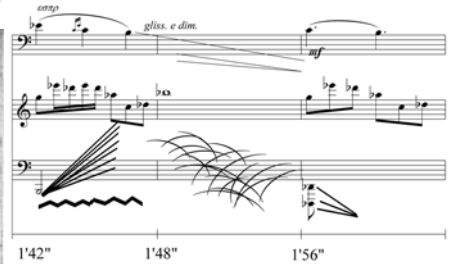
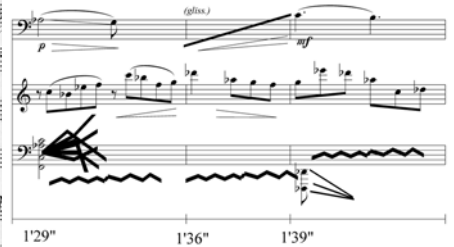
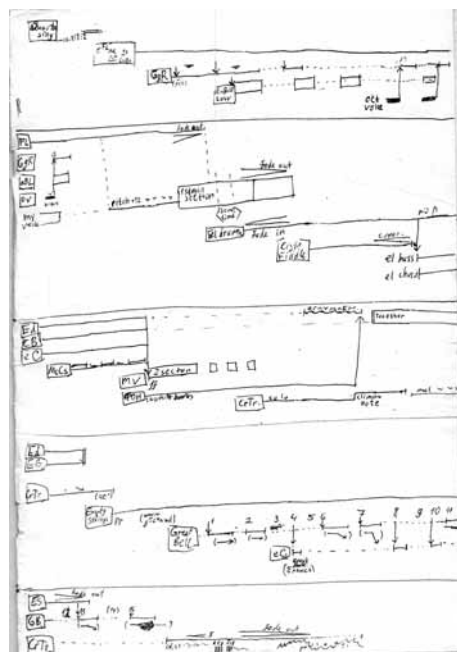


лунцова на итальянском языке. Жилище полуфантастической девушки Сентуны наполнено светом и радостью, хотя снаружи представляется несведущему взору в виде покосившейся сарая, на двери которого висит большой ржавый замок (по-итальянски – “serratura ruvida”). Пьеса

имеет строфическую форму, строфы предваряются 4-хстрочными заклинаниями, которые начинаются по-разному:

*Serratura RUVIDA...
Serratura PERFIDA...
Serratura UMIDA...
Serratura LIVIDA...
Serratura STUPIDA...*

Из первых букв прилагательных складывается основное, “заколдованное” название композиции: **R.PULS**. В систему заклинания, обращенного к символическому предмету, входят также “обольстительные” мелодии двух блокфлейт – сопрановой и теноровой (эти партии можно исполнять вживую). Их звучание будто бы подвержено воздействию “разнонаправленного магнетизма”: на комплекс реверберационных отражений нижней блокфлейты действует нисходящая огибающая, и эти отражения вместе с затуханием постепенно “сползают вниз”, а на реверберацию звуков верхней блокфлейты – восходящая огибающая, и они “уплывают вверх”. Обрамляет пьесу пронзительная органно-духовая квинта: она модулирована низкочастотным генератором и медленно глассандирует в пределах



полутона, при этом два составляющих ее звука вращаются по панораме стереопространства: этаким образом плывущей неустойчивости.

Странные, необъяснимые “существа” – *смычковая собака, девушка-труба* – “населяют” электронный **“Автопортрет № 3”**². В одном из его разделов автор последовательно исполняет на шести языках песенку с совершенно необъяснимым текстом: “Justify your zie-zie-zie...”. Каждый голос продолжает звучать, в то время как на него накладываются строфы на других языках. Этаким супермотет!.. (Для обработки голоса здесь был использован уникальный 512-полосный эквалайзер Д. Жалнина, положенный им в основу уникальной системы реставрации фонограмм.)

Валера также с увлечением работал в студии над проектом радиоспектакля **“Госпожа Ленин”** по пьесе В. Хлебникова³ (режиссер А. Пономарев). Главная героиня пьесы госпожа Ленин сходит с ума. Действующими лицами являются ее внутренние “голоса чувств”: Зрения, Слуха, Осознания, Рассудка, Воли, Радости, Страх и т.д. Каждый Голос – самостоятельное действующее лицо. В пьесе два небольших акта: отражение событий двух дней, разделенных неделями. Задачей Валеры было, во-первых, погружение каждого из Голосов в свое “акустическое измерение” (путем обработок реплик актеров), во-вторых – преобразование звучаний окружающего мира (шелест листьев, хлопанье птичьих крыльев, звук отворяющейся калитки, человеческих шагов) в некую инфернально-психологическую среду. Пригодился здесь и любимый автором прием “гиперболизации” реальности: угрожающе ширится и наступает на слушателя скрип калитки, а шум улетающей стаи голубей (“Прилетевшие голуби – улетевшие голуби...” – у Хлебникова) становится символом отлетающей в небытие незащищенной жизни...

Композиция **“Госпожа Ленин”** получила приз “За лучшую мини драму” на Международном фестивале радиотеатра “Приз Останкино” в Суздале (1994) и была выпущена на компакт-диске Термен-центра.

У Валеры постепенно накапливались “творческие разногласия” с руководством Термен-центра (впрочем, никогда не переходившие в “человеческую” плоскость). Прежде всего, для него не существовало никакой границы между музыкой “экспериментальной” и “таковой-не-являю-

щейся” – а именно наличие этой границы и было “зерном мотивации” Термен-центра. Валера дерзко искажал и коверкал “принятые смыслы”, и на этом фоне “экспериментальное” в привычном значении выглядело этаким “авангардным консерватизмом”... Но он не был близок и более демократичной “электронной музыке с советским прошлым” (Э. Артемьев, В. Мартынов), испытавшей влияние рок-музыки 70-х годов и “третьего направления”... Он двигался своим путем, непонятным большинству окружающих. Опирался либо на образы из собственного более раннего творчества (часто – песенного), либо на слово или текст. Слово-символьный ряд в его музыке прочитывался далеко не с первого раза. Чтобы во всем разобраться, надо было хорошо знать автора... Далее, он проявил весьма скромный интерес к “интерактивным и мультимедийным технологиям”. Не водил дружбы с нахлынувшими в студию “альтернативными художниками”, не бросился срочно монтировать свои звуковые дорожки с видеорядом, не горел желанием писать всевозможные алеаторические (исполняемые в случайном порядке) фрагменты, чтобы потом на концерте извлекать их из “Макинтоша” при помощи хитроумных “прибамбасов”... Нельзя сказать, что эта область была для него совсем неинтересной. Он использовал, например, Radio Baton М. Мэтьюза и даже написал сочинение для терменвокса и этого “электронного дирижера” (**Long Song** исполнялось на фестивале “Альтернатива” в 1995 году). Есть у него и одно (правда, единственное) сочинение, рассчитанное на взаимодействие с публикой. **“Персонально”** (или **“Живая комната”**) задумывалось как инсталляция, в которой слушатель прикосновением к вещам в комнате как бы “оживляет” их (в любом порядке)... Для пьесы был заготовлен большой набор “конкретных звуков”: от деформированных шорохов до реверса припева из Beatles... Но “комната” так и не была построена, пьеса существует в единственной записи, в которой и исполнялась на нескольких фестивалях.

Mention на престижном электроакустическом конкурсе в Бурже он получил за одну из самых нехарактерных для себя пьес – **Lzy** (“Слезы”, польск.). Случай, подтверждающий “концептуальную иглу” современной музыки... Не то чтобы концепция оказалась важнее своего воплощения

– скорее, последнее уже и не столь важно...

“Интонационной основой композиции является звукообраз человеческого рыдания... ему очень близка артикуляция польского слова “lzy”... Драматургия складывается из сопоставления двух планов: внешней отдаленной реальности и ее внутреннего отражения, как бы исходящего из глубины сознания потрясенного горем человека. При этом оба плана изначально сформированы единым материалом, который во втором случае “деформируется” в человеческом сознании через своеобразную “призму рыдания”.

Крайние разделы композиции образованы звучанием “внешнего” плана – похоронного духового оркестра, слышимого как бы не очень четко: в виде разорванных интонаций. Секвенция со сложным модуляционным планом была записана с предельно сильной реверберацией. Этим достигалась крайняя отдаленность ее звучания в пространстве, и в то же время наплыв аккордов один на другой: образ оркестра как такового с самого начала существенно деформирован в сознании. В среднем разделе подключается “передний план”: та же траурная музыка как бы переинтонируется звучаниями, близкими к интонации рыдания. Для этого уже отзвучавшая в первом разделе оркестровая секвенция поступает на линейный вход вокодера и артикулируется поступающей на его микрофонный вход последовательно засемплированным звучанием падающей воды: сначала одной капли, затем двух, трех – вплоть до сплошного водного потока. Знакомые минорные гармонии “разрываются” хриплыми интонациями смеха. На пике эмоционального сгущения фактуру неожиданно прорезают тяжелые удары вращающихся литавр – рототомов: их затухания глиссандируют в результате поворота литавры во время записи, а в партитуре они еще и “скачут” по панораме, охватывая ударным отзвуком все звучащее пространство (подобно “пронизывающим сознание тяжелым сердечным ударам”). Вновь проступает звучание оркестра на заднем плане, воспринимаемое на фоне разыгравшейся внутренней трагедии с еще большей объективной отрешенностью”

В принципе, музыку можно не слушать, все и так ясно изложено... “Звуковая версия”, кстати, действительно выглядела скромнее... Забавно, но гораздо более оригинальный и ни на кого не похожий **Автопортрет № 3**, отправленный на тот же конкурс в 1993 году, никто и не заметил...

Продолжение следует...

Музыку Валерия Белунцова можно послушать на интернет-сайте www.composer.ru

² “Автопортрет № 1” был написан для двух фортепиано, “Автопортрет № 2” – для терменвокса и органа.

³ Пьеса была написана Хлебниковым в 1909 – 1912 гг., и имя ее главной героини никак не связано с псевдонимом лидера Октябрьской революции 1917 г.