

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И НАУКИ  
РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

*ДЕПАРТАМЕНТ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ, КОМПОЗИЦИИ И ДЖАЗА*



СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ

**ОРГАННОСТЬ КАК ТЕМБРОВО-ФАКТУРНОЕ  
СВОЙСТВО ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ В  
СОЧИНЕНИЯХ П. РИВИЛИСА**

***МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА***

по курсам *Инструментоведение, Оркестровка, История  
оркестровых стилей, Современный оркестр*  
для высших музыкальных учебных заведений

Кишинэу, 2021

**ОРГАННОСТЬ КАК ТЕМБРОВО-ФАКТУРНОЕ СВОЙСТВО ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ В СОЧИНЕНИЯХ П. РИВИЛИСА 1970-1990 ГГ. / PRINCIPIUL ORGANISTIC, CA ÎNSUȘIRE TIMBRAL-FACTURALĂ A DISCURSULUI ORCHESTRAL ÎN CREAȚILE LUI P. RIVILIS DIN ANII 1970-1990.**

*Ghid metodic* pentru instituțiile de învățământ muzical superior (ciclul I și II) la disciplinele: **Ciclul I.** Codul și denumirea domeniului general de studiu: **021 Arte.** Codul și denumirea domeniului de formare profesională: **0215 Muzică.** Codul și denumirea specialității: **0215.4 Compoziție Muzicală.** Denumirea programului de profesionalizare: *Teoria instrumentelor* 2 credite; *Orchestrație* 6 credite; *Istoria stilurilor orchestrale* 5 credite, *Compoziție* 24 credite. **Ciclul I.** Codul și denumirea domeniului general de studiu: **021 Arte.** Codul și denumirea domeniului de formare profesională: **0215 Muzică.** Codul și denumirea specialității: **0215.5 Muzicologie.** Denumirea programului de profesionalizare: *Teoria instrumentelor* 2 credite; *Orchestrație* 8 credite; *Istoria stilurilor orchestrale* 4 credite. **Ciclul II.** Codul și denumirea domeniului general de studiu: **021 Arte.** Codul și denumirea domeniului de formare profesională: **0215 Muzică.** Codul și denumirea specialității: **0215 Compoziție Muzicală avansată, Istoria și teoria artei muzicale.** Denumirea programului de profesionalizare: *Orchestra contemporană* 2 credite.

Alcătuitor: **SNEJANA PÎSLARI**, doctor în studiul artelor și culturologie, lector universitar

Redactor științific: **TATIANA BEREZOVICOVA**, doctor în studiul artelor, profesor universitar interimar, Maestru în Artă

Recenzenți:

**PAVEL GĂMURARI**, doctor în arte, lector universitar

**ELENA SAMBRIȘ**, doctor în studiul artelor, conferențiar universitar

Aprobat și recomandat pentru editare de Consiliul Științific al Academiei de Muzică, Teatru și Arte Plastice, proces verbal nr. 7 din 21.05.2021

**DESCRIEREA CIP A CAMEREI NAȚIONALE A CĂRȚII DIN REPUBLICA MOLDOVA**

Пысларь, Снежана.

Органность как темброво-фактурное свойство оркестровой ткани в сочинениях П. Ривилиса : Методическая разработка... : для высших музыкальных учебных заведений / Снежана Пысларь ; redactor științific: Tatiana Berezovicova ; Министерство образования, культуры и науки Республики Молдова, Академия музыки, театра и изобразительных искусств, Факультет музыкального искусства, Департамент музыковедения, композиции и джаза. – Кишинэу : АМТАР, 2021. – 42 p. : n. muz., tab.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Adnot. paral.: lb. rom., engl., rusă. – Bibliogr.: p. 41-42 (18 tit.).

ISMN 979-0-3480-0418-1.

ISBN 978-9975-3199-4-2 (PDF).

785.11.071.11:780.649(076.5)

П 956

© Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, 2021.

© Pîslari Snejana, alcătuitor.

© Berezovicova Tatiana, redactor științific.

## СОДЕРЖАНИЕ

<b>АННОТАЦИЯ</b> .....	4
<b>ADNOTARE</b> .....	5
<b>ANNOTATION</b> .....	6
<b>ВВЕДЕНИЕ</b> .....	7
<b>1. РЕДКИЕ СМЕНЫ ТЕМБРА И ТЕРРАСООБРАЗНАЯ ОРКЕСТРОВКА КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ОРГАННОСТИ</b> .....	8
<b>2. СПЕЦИФИЧЕСКАЯ РЕГИСТРОВАЯ ДИСПОЗИЦИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ КАК ПРОЯВЛЕНИЕ ОРГАННОСТИ В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ЗРЕЛОГО ПЕРИОДА ТВОРЧЕСТВА П. РИВИЛИСА</b> .....	25
<b>ЗАКЛЮЧЕНИЕ</b> .....	40
<b>ЛИТЕРАТУРА</b> .....	41

## АННОТАЦИЯ

Методическая разработка «Органность как темброво-фактурное свойство оркестровой ткани в сочинениях П. Ривилиса 1970-1990 гг.» предназначена для студентов музыкальных вузов первого и второго цикла и носит междисциплинарный характер. Она адресована, прежде всего, молодым композиторам, музыковедам и симфоническим дирижерам, которые осваивают основы будущей профессии в рамках учебных курсов «Инструментоведение», «Оркестровка», «История оркестровых стилей», «Современный оркестр».

В работе рассматривается принцип органности как особое свойство построения оркестровой вертикали, нечасто встречающийся в музыкальной практике. Данный принцип организации фактуры в симфонических сочинениях П. Ривилиса связан с воплощением различных композиционных задач: неофольклорных — в «Симфонических танцах» и «Унисонах», необарочных — в «Чаконе». В данной работе исследуются такие проявления принципа органности, как редкие смены тембра и террасообразная оркестровка, акцентируется внимание на специфической регистровой диспозиции оркестровой ткани.

**Ключевые слова:** *лабиальные тембры, органность, organo pleno, Павел Ривилис, симфонический оркестр, Симфонические танцы, специфическая регистровая диспозиция, Чакона, Унисоны, язычковые тембры*

## ADNOTARE

Lucrarea *Principiul organistic, ca însușire timbral-factuală a discursului orchestral în creațiile lui P. Rivilis din anii 1970-1990* este concepută ca un ghid metodologic pentru studenții din instituțiile de învățământ muzical superior (ciclul I și II) și are un caracter interdisciplinar. Ea se adresează în primul rând tinerilor compozitori, muzicologi și dirijori orchestrei simfonice, care însușesc bazele profesiei în cadrul cursurilor didactice *Organologie, Orchestrație, Istoria stilurilor orchestrale, Orchestra Contemporană*.

În ghidul de față este examinat principiul organistic ca o tratare specială a construirii unei verticale orchestrale, care rar se întâlnește în practica muzicală. Acest principiu de organizare a texturii în creațiile simfonice ale lui P. Rivilis este asociat cu implementarea diferitelor sarcini compoziționale: neofolcloric – în *Dansuri simfonice* și *Unisoane*, neobaroc – în *Chacona*. Această lucrare la fel analizează astfel de manifestări ale principiului organistic, cum ar fi schimbările rare de timbru și orchestrarea terasată, se concentrează pe dispoziția specifică registrală a țesăturii orchestrale.

**Cuvinte-cheie:** *Dansuri simfonice, dispoziție specifică registrală, orchestră simfonică, organo pleno, Pavel Rivilis, principiul organistic, Chacona, Unisoane, timbre labiale, timbre linguale*

## ANNOTATION

Methodological guide *Organ Thinking as a timbre property of orchestral texture in the works of P. Rivilis 1970-1990* is intended for students of music universities of the first and second cycle that offer graduate and post-graduate programs and is of interdisciplinary nature. It is addressed, first of all, to young composers, musicologists and conductors of a symphony orchestra who master the basics of their future profession within the framework of training courses in *Organology, Orchestration, History of Orchestral Styles, Contemporary Orchestra*.

The guide considers the principle of organ thinking as a special property of building an orchestral vertical, which is rarely found in musical practice. This principle of texture's organizing in P. Rivilis's symphonic works is associated with the embodiment of various compositional styles: neo-folklore - in *Symphonic Dances* and *Unisons*, neo-baroque – in *Chaconne*. This work examines such manifestations of the principle of organ thinking as rare timbre changes and terraced orchestration and focuses on the specific register disposition of the orchestral texture.

**Keywords:** *Chaconne, labial timbres, lingual timbres, organo pleno, organ thinking, Pavel Rivilis, specific register disposition, symphony orchestra, Symphonic Dances, Unisons.*

## ВВЕДЕНИЕ

Среди наиболее популярных музыкальных инструментов эпохи барокко именно орган обладал особыми возможностями по созданию нового образа пространства. Г. Рыбинцева связывает этот факт с его огромным звуковысотным диапазоном и исключительным тембровым многообразием, а также с тем, что органная музыка создавалась с расчетом на яркие акустические эффекты, которые становились возможными в условиях обширного внутреннего пространства христианского храма. По мнению исследователя, «характерные для органной музыки внезапные смены регистров (тембровой окраски) и интенсивности звучания создавали иллюзию пространственного перемещения "звуковых масс" на далекие или близкие расстояния, что вызывало у слушателей ощущение пребывания внутри трехмерного звукового пространства» [11, с. 9].

Одной из конструктивных сверхзадач в симфоническом творчестве П. Ривилиса 1970-х гг. является органность как принцип построения оркестровой ткани. Она наиболее рельефно выразилась в *Симфонических танцах* (1969), *Унисонах* (1973) и оркестровой транскрипции *Чаконь* (1972) И. С. Баха.

Можно предположить, что на реализацию органности в названных произведениях наложила отпечаток многолетняя работа П. Ривилиса над транскрипцией баховской скрипичной *Чаконь*. Идея оркестровки шедевра И. С. Баха возникла у композитора еще в студенческие годы во время учебы под руководством Л. Гурова. Ученический вариант никак не признавался автором окончательным, и на протяжении более десятка лет *Чаконя* претерпевала ряд кардинальных изменений, связанных с эволюцией музыкальных взглядов композитора и приобретением им профессионального опыта и мастерства. Основное в ней заключалось в реализации органности, и, в частности, последовательности кульминационных *tutti*, в которой каждая кульминация сильнее предыдущей.

Еще одним поводом для вызревания органности как одной из темброво-стилевых доминант симфонической музыки композитора стало влияние личности выдающегося историка оркестра Ю. Фортунатова, общение с которым, начавшееся в 1961 г. в рамках композиторского семинара в Иваново и продлившееся почти четыре десятилетия, наложило отпечаток на творчество и эстетические взгляды П. Ривилиса. Углубленно

изучая со своими учениками мировую симфоническую литературу и обращая внимание на нестандартные композиционные решения в том или ином произведении, профессор Ю. Фортунатов, наряду с другими, приводил в пример *Болеро* М. Равеля, в котором тембр, как следствие «оркестровых затей» (выражение Н. Римского-Корсакова) композиторов-новаторов XIX в., стал драматургией, формой и даже содержанием этого опуса. Помимо сольных тембров, участвующих в развертывании музыкального материала, огромная роль в нем отведена смешанным тембрам и выразительным *tutti*. Став в *Чаконе* главенствующим, принцип органности сыграл важную роль в формообразовании *Симфонических танцев* и *Унисонов*.

Качество органности оркестровой фактуры в сочинениях П. Ривилиса 1970-х гг. возникает благодаря ряду факторов, главными из которых являются:

- применение свойственных органной музыке редких смен тембра, террасообразной оркестровки тематических блоков и контрастного сопоставления звуковых масс;
- «специфическая регистровая диспозиция» (термин И. Барсовой), заключающаяся в условном разделении инструментов на группу лабиальных и группу язычковых, в зависимости от регистровой ситуации и характера конкретного музыкального материала.

На занятиях по истории оркестровых стилей следует пояснить, что в эпоху романтизма вследствие увеличения состава оркестра и эмансипации медной и деревянной духовых групп появилась возможность брать аккорд в едином тембровом облике, что расширило область динамики и колорита оркестровки и вызвало к жизни проблему протяженности тембровых зон. В творчестве И. Брамса, Г. Малера, М. Равеля и др. возникает тенденция к редкой смене тембра. Так, у Г. Малера в основу оркестровки была положена сложнейшая система соотношений разных тембров: композитор сочетал в одновременности протяженные независимые мелодические линии, изменяя плотность, окраску и эмоциональный тонус всех компонентов фактуры и формируя экспрессию огромных звуковых масс. Богатая градация типов оркестровой фактуры и длительное свободное развертывание мелодических линий обнаруживаются и в сочинениях молдавского мастера, способствуя реализации принципа органности.

Рассмотрим подробнее каждый из факторов достижения органного звучания в сочинениях П. Ривилиса.

### **1.1 Редкие смены тембра и террасообразная оркестровка как проявление органности**

Как известно, произведениям, созданным для органа, самого большого и сложного музыкального инструмента, свойственны редкие смены регистров, фактуры, тембра, динамики. Проводя параллели между объемом звуковой массы и протяженностью разделов формы, А. Шенберг утверждал, что чем больше звуковая масса, тем крупнее должна быть музыкальная структура, что возможно лишь при ее членении на достаточно протяженные по времени построения [2, с. 182]. Отмечая присущие церковной практике органного исполнительства каноны регистровки, действующие внутри крупного регистрового плана и связанные с традицией поручать хоральную мелодию язычковым тембрам, а движущиеся сопровождающие голоса — тембрам лабиального ряда, И. Барсова называет подобный тембровый канон специфической регистровой диспозицией, установленной для органной хоральной прелюдии [2].

Крупная форма органного произведения обычно складывается из развернутых блоков различной динамики и неодинакового тембрового содержания, потому что специфика игры на органе заключается не столько в игре красками, сколько в постепенном медленном исчерпании содержания и глубины звучания той или иной части музыкального произведения.

Редкая смена тембров органа характеризует всю барочную музыку и прослеживается в творчестве Баха и его северонемецких коллег — Д. Букстехуде, Г. Бёма, Й. Г. Вальтера, С. Шейдта, И. Пахельбеля и др. В XIX в. явление редкой смены тембра наблюдается в творчестве композиторов, создававших для органа произведения крупной формы. Например, в широко известных *Трех хоралах* и *Органной фантазии A-dur* и *C-dur* С. Франка изложение отдельной, законченной мысли происходит в рамках одной краски, а смены регистров происходят только в местах «коренных переломов» в драматургии. Именно такой, террасообразный принцип решения фактуры использовал П. Ривилис, перенеся его в оркестровую ткань своих сочинений. Не случайно, анализируя первую часть *Симфонических танцев* П. Ривилиса, Т. Березовикова вводит понятие «блочной структуры» [4]. Идея блочного конструирования формы применяется многими современными композиторами (Б. Тищенко, С. Слонимским, С. Губайдулиной и др.) в связи с различными творческими задачами. Заимствуя данный термин, мы наполняем его специфическим содержанием, связанным с тембровой драматургией оркестровых опусов П. Ривилиса.

Рассматривая первую часть *Симфонических танцев*, целесообразно разграничить протекающие в ней тематические и тембровые процессы. С точки зрения тематизма, здесь наблюдается три раздела, средний из которых

контрастирует крайним; так образуется простая трехчастная репризная форма:  $a - b - a1$ . Параллельно выкристаллизовывается тембровая структура, базирующаяся на вариантности блоков, под которыми понимаются разделы формы, объединенные общим оркестровым решением. Их последовательность формирует террасообразную динамику и блочную структуру оркестровки в целом, вызывающую ассоциации с использованием разных мануалов органа. С этой точки зрения в анализируемой музыке наблюдаются четыре тембровых блока (ТБ), расположенных в первой, второй, предыктовой и заключительной частях формы. В первом блоке тема излагается струнными с фаготами, во втором и четвертом — тембровыми микстами, в третьем — солирующими литаврами. Графически тембровая драматургия первой части *Симфонических танцев* П. Ривилиса отражена в таблице 1.

Таблица 1. *Симфонические танцы*, структура тембровых блоков первой части

Разделы формы	$A$	связка (ц. 4) + $b$ (ц. 5)	предыкт (ц. 8) + $a^1$ (ц. 9)
Такты	29 т.+ 9 т.	8 т. +31 т.	6 т. + 23 т.
Тембровые блоки	ТБ 1	ТБ 2	ТБ 3 + ТБ 4

Каждый из охарактеризованных выше тембровых блоков является вариантом предыдущего, их протяженность различна и варьируется следующим образом: ТБ 1 = 29 тт., ТБ 2 = 9 тт., ТБ 3 = 7 тт., ТБ 4 = 23 тт. Значительная разница в продолжительности их звучания может быть объяснена взаимосвязью объективных характеристик того или иного тембра или тембрового микста со спецификой их слухового восприятия. С одной стороны, чем богаче обертонами звук, тем больше времени требуется слуху для его оценки, с другой стороны, как свидетельствует практика, человеческий слух тем скорее насыщается тембром, чем ярче и необычнее он звучит. Так, в ТБ 1 преобладают звучания низких струнных и фаготов, а в ТБ 4 — *tutti*: и то, и другое характеризуется обертоновой наполненностью и возможностью долговременного развертывания, в то время как присутствие труб с аликвотной надстройкой деревянных духовых в ТБ 2 и литавр соло в ТБ 3 быстро себя исчерпают. Тематическое развитие, заложенное в ТБ 1, занимает почти всю первую часть формы и начинается с движения по звукам до-мажорного квартсекстаккорда. Постепенное расширение амбитуса интонационного ядра (от  $g$  до  $f^1$ ,  $fis^1$ ,  $gis^1$ ,  $a^1$ ) сопровождается

аккумуляцией энергии ее интонационного и ладового прорастания, ритмической активизации. З. Столяр отмечал специфику мелодического развития данной темы: «От небольшого мотива непрерывно следует его вариантное развертывание — мелодия разрастается "до бесконечности". <...> Энергичная, мужественная, с четким рисунком поступательного движения, она вызывает ассоциации с неистово моторными мужскими танцами на сельском празднике, когда круг танцующих постепенно разрастается, вовлекая в свою орбиту всех участников веселья» [12, с.140]. П. Ривилис отказывается от гармонической трактовки вертикали, поскольку она, по мнению композитора, ослабила бы «первородность» монодийного по своей природе молдавского фольклора и нивелировала бы процессуальность, заложенную в произведении.

Тематическая линия поручена плотному унисону скрипок и альтов с активным использованием открытых струн. К «несколько суровому», по выражению Н. Римского-Корсакова, тембру низких струнных добавлен тембр играющих в унисон с ними двух фаготов. Как известно, фагот в верхнем регистре не отличается особой яркостью звука, однако обладает качеством идеальной сочетаемости с другими инструментами. Тем самым звучание струнных в их низком регистре приобретает бóльшую наполненность и терпкость. Нарочитый примитивизм равномерной остиной пульсации басовой линии, на фоне которой развертывается мелодия, подчеркивает брутальный характер музыки ТБ 1. Басовая линия представляет собой интонационно «размытый» за счет низкого регистра микрокластер  $C-Cis-D$  виолончелей (открытая струна  $C$ ), контрабасов *non divisi* (малая секунда  $Cis-D$ , исполняющаяся с участием открытой струны  $D$ ), контрафагота ( $C_1$ ) и литавр ( $C-D$ ). Результатом слияния большого количества инструментов является иллюзорный тембр большого барабана, выполняющего в данной ситуации роль инструмента с определенной высотой звука (пример 1).

Пример 1.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

Далее *quasi*-тонический ударный комплекс сменяется *quasi*-доминантовым на фоне педали *G* у контрафагота. Ударная функция, ранее порученная миксту литавр, контрафагота и низких струнных, переходит к соединению большого барабана с унисоном *Fis–G non divisi* у виолончелей и контрабасов. Подобно тому, как литавры изменили традиционно присущую им тембровую окраску в *quasi*-тоническом ударном комплексе, большой барабан приобрел определенную высоту звука (динамически более конкретную в сравнении с предыдущим микстом) в *quasi*-доминантовом ударном комплексе.

Рельефности педали и тематической линии способствует полутораоктавный тесситурный разрыв, который не заполнен никакими другими инструментами. Такое освобождение среднего регистра для проведения темы солирующего инструмента или группы инструментов, С. Василенко называет «оркестровым воздухом» или «полем свободной игры» [6, с. 293]. Использование «звучащего пространства» обращает на себя внимание в *Сцене в полях* из *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза. В XX в. этот прием, в корне отличающийся от «обертонового» (т. е. по звукам натурального звукоряда) заполнения оркестрового пространства, станет характерным для многих композиторов XX в. — И. Стравинского, Д. Шостаковича и др. В подобном тесситурном решении оркестровой фактуры именно объем становится одним из факторов оценки тембровой насыщенности мелодической линии и педали.

ТБ 2 является примером тембрового варьирования ТБ 1 и представляет собой мелодию, обогащенную обертоновой надстройкой. Основная тема при этом передается из среднего регистра в верхний, от струнных и фаготов к трубам и деревянным духовым (подобный принцип сопоставления компонентов темброфактуры будет также присутствовать в ТБ 3 и ТБ 4). Перемещение тематического материала в условия иной тембровой среды придает музыке более экспрессивный характер. Каждая из

инструментальных партий имеет индивидуализированный рисунок, который сохраняется в процессе дальнейшего развития музыки. Тесситурное положение партий деревянных духовых решено с учетом «области выразительной игры» (термин Н. Римского-Корсакова), в данном случае — максимально яркого высокого регистра флейт, гобоев, кларнетов и саксофона. Мелодическая линия от звука *fis*, порученная двум флейтам в третьей октаве и двум кларнетам во второй октаве, уплотняется «звучащей зоной» гобоев и флейты пикколо, ведущих мелодию от звука *cis*.

Тембровый контрапункт валторн представляет собой короткую двухголосную диатоническую фразу, исполняющуюся попеременно каждой парой валторн. Этот «дышащий» диатонический кластер *d–e–fis* представляет собой монодийно расширенную педаль, вместе с трубами образующую основу вертикали. Таким образом, весь ТБ 2, в сравнении с ТБ 1, — это та же горизонталь, расширенная в пространстве, но не потерявшая своей монодийской функции. В ТБ 2 тематизм приобретает новое качество и объем: именно его вертикальное обогащение приводит к появлению в партитуре различных дублировок (в данном случае — кварто-квинтовой), значительно расширяя тембровую зону звучания (пример 2).

Пример 2.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[Moderato risoluto] ♩ = 100

The image shows a page of a musical score for a symphony. The tempo is marked 'Moderato risoluto' with a metronome marking of 100. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo, Flute 1 and 2, Oboe 1 and 2, Clarinet in Bb and B, Alto Saxophone, Corals 1, 2 and 3, 4, Trumpet 1 and 2, Piano, Violin I and II, Viola, and Cello. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 4/4. The score shows a complex arrangement of instruments with various dynamics and articulations. The solo trumpets (Tr-ba 1 and 2) have a prominent melodic line that is the focus of the analysis.

Вступление солирующих литавр в ТБ 3 приносит элемент неожиданности в развитие материала и является одним из самых ярких примеров участия литавр в изложении тематического материала. Драматургическое значение порученной литаврам мелодической линии состоит в освобождении пространства, необходимого для репризного *tutti*. Тем самым ресурс эффектного вступления всего оркестра «сбережен» для репризы первой части (пример 3).

Пример 3.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[Moderato risoluto] ♩ = 100

*a2*

Fag. *ff*

C-fag. *ff*

Tr-be *f*

Tr-ni *f*

Tuba *ff*

Piano *fff*

Timp. *ff* *barbaro*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Если в двухтактной «перебивке» (2 т. до ц. 6) трубы и тромбоны приняли на себя роль ударных, как бы лишившись определенной высоты звука, то в соло литавр медь берет на себя функцию колористически яркого и высотно различаемого ударного комплекса. Об этом свидетельствует их более высокое, чем в среднем разделе, тесситурное положение, характеризующееся большим количеством обертоновых призвуков.

Начало репризы (ТБ 4: ц. 9) представляет собой оркестровое *tutti*, в котором мелодическая линия, звучащая мощным унисоном скрипок, альтов, и виолончелей, дополнена аликвотной надстройкой, образующей сексту между первой флейтой и флейтой пикколо и кварту между первой флейтой и

унисоном второй флейты с гобоями. Именно интервалы кварты ( $c^1-g$ ) и сексты ( $c^1-a^1$ ), игравшие важную роль в развертывании темы в ТБ 1, находят свою дальнейшую реализацию в вертикали аликвотной надстройки ТБ 4. Микстуры деревянных духовых в третьей и четвертой октавах, дублирующие до-мажорную мелодию в тональностях *Es-dur* и *B-dur*, создают чисто фонический эффект. Тесситурный разрыв между темой, звучащей у струнных, и нижним звуком аликвотной настройки, у второй флейты с гобоями, составляет две октавы. Этот разрыв заполняет попеременное движение трех валторн, которые ведут мотив, имитирующий фактурный рисунок цимбального сопровождения. Протянутый звук поручен четвертой валторне, звучащей в унисон с двумя фаготами (пример 4).

Пример 4.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

The image displays a page of a musical score for a symphony. At the top, it is marked "[Moderato risoluto] ♩ = 100". The score is arranged in a standard orchestral format with staves for various instruments. From top to bottom, the staves are: Piccolo, Flute 1, Flute 2, Oboe 1, Oboe 2, Clarinet (Cl.), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C-fag.), Horns 1 & 2 (Corni 1,2), Horn 3 (Cornio 3), Horn 4 (Corno 4), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-ni), Tuba, Timpani (Timp.), Tam-tam, Cymbals (Cassa), Piano, Violins I & II (V-ni I, II), Viola (Viola), Violoncello (Vc.), and Contrabass (Cb.). The woodwind and string parts are heavily featured, with many notes and dynamic markings. The brass parts are more sparse, often playing sustained notes or rhythmic patterns. The overall texture is dense and complex.

В тембровой драматургии созданных спустя четыре года *Унисонов* редкие смены тембра характеризуют четвертую часть цикла, которая, по

мнению З. Столяра, соединяет черты «традиционной молдавской танцевальности с элементами стилизованной органной токкаты» [13, с. 139].

Финал *Унисонов* состоит из трех достаточно протяженных разделов, в каждом из которых осуществляется постепенная «тембровая модуляция». Этот прием, описанный Ю. Фортунатовым в одной из лекций по истории оркестровых стилей, основывается на способности тембра меняться в определенную сторону вплоть до неузнаваемости вследствие увеличения его объема, плотности, веса, степени яркости и т. д. [14, с. 119].

В рамках общей тембровой зоны смена звучания избранных П. Ривилисом инструментов оказывается незаметной слушателю и, благодаря регистровому расположению и запоминаемости тембров в начальном соединении, блоки воспринимаются как единая протяженная тембровая линия. Графически это прослеживается в приведенной структуре финала произведения (таблица 2).

Таблица 2. *Унисоны*, структура четвертой части

Разделы формы	<i>a</i> (до 22 ц.)	<i>b</i> (ц. 22–26) + предыкт (ц. 26–28)	<i>c</i> (ц. 28 до конца)
Такты	83 тт.	52 тт. + 47 тт.	91 тт.
Тембровые блоки	ТБ 1	ТБ 2+ ТБ 3	ТБ 4
Инструмен ты	1) 3 ob., 2 fag., c-fag., 4 corni, sass. bar., tuba, 2) 3 ob., 2 fag., sass.bar., 4 corni, c-b. 3) 3 fl., v-le, cl. basso, c-b., c- fag. 4) 3 ob., 2 fag., sass.bar., 4 corni, c-b. 5) cl. basso, c-fag., 2 tr-be, 3 tr- ni, tuba, 6) 2 fl., fl.picc., 2 ob., cl., cl.picc., 2 tr-be, 4 corni, sass.bar., c-fag., c-b.	1) 2 fl. picc., 2 cl. 2) fl. picc, 2 ob., 1 cl., 2 fag., 3) 1 ob., fl. picc., fag., 1 corno, v- le. 4) 2 fl. picc., 1 cl., cl. picc., 2 ob., 1 corno, v-le, 5) legni, 4 corni, 2 tr-be, tr-no, archi	1) legni, archi, 4 corni, 2 tr-be, tr-no. 2) 3 fl. picc., 2 ob., 2 cl., 2 fag., archi

Все мелодическое развертывание финала происходит в унисон в различных октавных дублировках. Кроме того, во втором и третьем разделах особенностью оркестровой фактуры становится такой тип расположения

компонентов вертикали, при котором нижний голос, главный по значимости, дублируется в различные интервалы, что имитирует типично органную разновидность обертоновых надстроек из начальных гармоник основного тона. Сущность органности — одного из приемов оркестровой технологии П. Ривилиса — состоит здесь в постепенном введении дублирующих мелодических линий, располагающихся в верхнем регистре над основными на расстоянии квинты, септимы, ноны.

Тембровая драматургия первого раздела части основана на сопоставлениях больших, структурно отчлененных построений, каждое из которых отличается индивидуальным колоритом. Само тембровое решение начальной темы за счет преобладания низких регистров инструментов напоминает плотную, «обобщенно-духовую» звучность органа с задействованной педалью. Этому способствует трехоктавный унисон трех гобоев и валторн (верхний голос — первая октава), баритон-саксофона (средний голос — малая октава) и двух фаготов с тубой (нижний голос — большая октава), продублированных в басу контрафаготом в контроктаве (пример 5).

Пример 5.

П. Ривилис. Унисоны, ч. IV

**Allegro moderato** ♩ = 120

The score consists of nine staves: Ob. (Oboe), Bar-Sax. (Baritone Saxophone), Fag. (Bassoon), C-fag. (Contrabassoon), Corni (Horns), 3 Tr-ni (Trumpets), Tuba, and Cb. (Euphonium). The tempo is marked 'Allegro moderato' with a quarter note equal to 120 beats per minute. The music is in 2/4 time. The first two measures show a rhythmic pattern of eighth notes. The third measure shows the instruments holding a sustained note, marked 'tenendo'. The score is marked with 'f' (forte) and 'sonoramente' (sonorously) throughout. The first two measures are marked with 'a3' and 'a2' respectively, indicating the octave of the instruments.

Последующее соединение отличается от предыдущего введением в оркестровую вертикаль контрабасов, заменяющих контрафагот и тубу в нижнем голосе (т. 4). Такая замена, благодаря близости тембров названных инструментов в низком регистре, а также яркости их исходного звучания в начальном разделе, не нарушает единство общей тембровой линии.

Типично органичным приемом являются разнообразные тембровые модификации того или иного мотива, основанные на усиленном или ослабленном его повторении и тем самым создающие подобие эха. О разновидностях приемов достижения пространственных эффектов Н. Римский-Корсаков писал следующее: «Так называемое эхо, т. е. имитация в приме с более слабой звучностью и потому как бы несколько отдаленная, требует от второго инструмента более слабого, но схожего или родственного тембра с первым инструментом» [10, с. 89]. В начальном разделе финала *Унисонов* (ц. 17) данный прием решен контрастом двух типов изложения: первый представлен тихо звучащим на *p* трехоктавным микстом трех флейт в первой октаве, альтов в малой октаве, бас-кларнета в большой и унисона контрабасов и контрафагота в субконтроктаве, второй — плотной текстурой трех гобоев, саксофона, двух фаготов, квартета валторн и контрабасов. Эффект стереофоничности здесь усиливается тембровой неоднородностью мелодических линий в микстах, способствующей расслоению звукового пространства.

Контрастное сопоставление типов фактуры и в дальнейшем является движущей силой развития музыкального материала, проявляясь в различных соотношениях плотностей оркестровой ткани. Так, вышеописанный микст в ц. 18 сменяется резким, «рычащим» звучанием двухоктавного унисона двух труб, трех тромбонов и тубы, усиленных бас-кларнетом и контрафаготом. Контраст разного качества плотности данных микроблоков достигается сопоставлением двух групп — с преобладающим тембром деревянных, затем — с господствующим колоритом медных духовых инструментов.

Типичным для данной части становится контрастное сопоставление разных регистров, в которых звучит одна и та же тема. Излагавшаяся ранее в среднем и средне-низком регистре деревянных духовых, в ц. 19 она переносится в более высокую тесситуру: два гобоя, чередующиеся с кларнетом и кларнетом-пикколо, являются надстройкой над двумя трубами, попеременно ведущими мелодию и являющимися основой вертикали. Эта достаточно протяженная линия прорезается пронзительно звучащими оркестровыми репликами, основу которых составляют две пары валторн в октаву (т. 5 после ц. 19, тт. 1 и 6–7 после ц. 20). В верхнем голосе фактуры валторны дублируются двумя флейтами в унисон, в нижнем — баритон-саксофоном с контрафаготом, а также контрабасами, соответственно на октаву и две октавы ниже. Двумя октавами выше верхнего голоса звучит флейта-пикколо. Таким образом, общий диапазон вертикали составляет пять октав (пример 6).

Пример 6.

П. Ривилис Унисоны, ч. IV

[Allegro moderato] ♩ = 120

The musical score is for a woodwind and string ensemble. It is in 3/4 time and marked [Allegro moderato] with a tempo of ♩ = 120. The instruments listed on the left are Piccolo, Flute, Oboe 1, Oboe 2, Oboe 3, Clarinet piccolo, Clarinet in B, Clarinet bass, Alto Saxophone, Flute 1, Flute 2, Contrabassoon, Cor Anglais, Trumpet, and Cymbal. The score shows a dense melodic line in the woodwinds and a rhythmic accompaniment in the strings. Dynamics include 'a2', 'f', and 'f'.

Плотность и пронзительность звучания первого раздела финала во многом достигается трехоктавным изложением мелодической линии, ликующей характер которой формируют задействованные в ней высокие регистры флейты пикколо, пары гобоев, двух труб и четырех валторн. В последних десяти тактах раздела педаль струнных в высоком регистре лишь усиливает общее приподнятое настроение. Педаль решена как трехоктавный унисон струнных:  $b$  — у контрабасов,  $b^1$  — у виолончелей,  $b^2$  — у альтов,  $b^3$  — у первых и вторых скрипок.

В среднем разделе формы непрерывное токкатное движение постепенно ускоряется, при этом неуклонно стремясь в более высокий регистр. Начало раздела представлено тембровым микстом поочередно вступающих двух флейт пикколо и кларнетов (ц. 22), расстояние между которыми составляет две октавы (пример 7).

Пример 7.

П. Ривилис. Унисоны, ч. IV

22 [Allegro moderato] ♩ = 120

Далее в нижнем «этаже» мелодии кларнеты сменяются близкими их низкому регистру фаготами, а ранее незаполненная середина — звучанием пары гобоев с эпизодически вступающим кларнетом. В верхнем голосе добавляется квинтовая надстройка «свободной» флейты пикколо (ц. 23).

Разнообразие тембровых соединений и чередование разноинтервальных микстур служат достижению богатства звуковой палитры. Так, в ц. 24 фонический эффект звучания аликвоты создает надстройка, образующая интервал ноны между первым гобоем и флейтой-пикколо и септимы между первым гобоем и микстом второго фагота, первой валторны и альтов. В ц. 25 квинтовая аликвота двух флейт-пикколо образуется путем ее надстройки над октавным микстом кларнета-пикколо и альтов в верхнем голосе, двух гобоев и валторны в среднем и кларнета в нижнем голосе. Предыкт к третьему разделу, предвосхищающий праздничный характер финала *Унисонов* (ц. 26), открывается туттийными аккордами, чередующимися с активными репликами литавр (пример 8).

Пример 8.

П. Ривилис. Унисоны, ч. IV

26 [Allegro moderato]

3 Picc. *ff*

3 Ob. *f* *ff*

Cl. picc. *f* *ff*

2 Cl. *f* *ff*

Alto Sax. *ff*

Fag. *f* *ff*

C-fag. *f* *ff*

4 Corni *f* *ff*

3 Tr-be *f* *ff*

3 Tr-ni *f* *ff*

Tuba *f* *ff*

Timp. *f* *soli* *ff*

V-ni I *f* *div.* *ff*

V-ni II *div.* *f* *ff*

Viola *f* *div.* *ff*

Vc. *f* *div.* *ff*

Cb. *f* *div.* *ff*

Тембровое развитие заключительного раздела является ярким примером сопоставления различных регистров и групп инструментов

оркестра и террасообразного усиления звучности, приводящего к заключительному *tutti*. Мелодия «перебрасывается» от трехоктавного унисона деревянных духовых к струнным, время от времени перебиваясь призывной репликой унисонного микста медных духовых — четырех валторн, двух труб и тромбона. Начиная с ц. 32, тема излагается плотным трехоктавным унисоном струнной группы с фаготами, над которым надстраивается сложная аликвота, представляющая собой квинтовое соединение двух гобоев и двух кларнетов с тремя флейтами-пикколо, расположенными октавой выше кларнетов и гобоев (пример 9).

Пример 9.

П. Ривилис. Унисоны, ч. IV

The image shows a page of a musical score for an orchestra. At the top, it is marked "[Allegro moderato]" and "32". The score consists of 14 staves, each labeled with an instrument: Picc. 1, Picc. 2, Picc. 3, Oboe 1, Oboe 2, Oboe 3, Cl. 1, Cl. 2, Cl. 3, V-ni I, V-ni II, Viols, Vc., and Co. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The string parts (V-ni I, V-ni II, Viols, Vc., Co.) play a rhythmic pattern of eighth notes. The woodwind parts (Picc., Oboe, Cl.) play a melodic line with various intervals and accidentals. The dynamic marking *f* (forte) is used throughout the score.

Апробированные в *Унисонах* приемы создания пространственности и глубины оркестровой фактуры становятся для П. Ривилиса основным способом построения музыкальной ткани в оркестровой транскрипции баховской *Чаконь*. Специфика неторопливо разворачивающихся полифонических вариаций на гармоническую последовательность с четким басом, а также возвышенно-философский, порой трагический характер

бессмертного творения немецкого гения органично соединились с найденными П. Ривилисом способами воплощения органности.

Представляется верной образная характеристика, данная З. Столяром этой работе: «Одной из самых больших творческих удач П. Ривилиса следует считать его оркестровую транскрипцию *Чаконь* И. С. Баха из ре-минорной Партиты для скрипки соло. Причин, побудивших композитора взяться за эту работу, было несколько: во-первых, преклонение перед могучим талантом великого мастера; во-вторых, желание раскрыть "скобки" замысла И. С. Баха, трактовавшего скрипку как инструмент огромных полифонических возможностей; и, наконец, в-третьих, творческая зрелость самого П. Ривилиса, поверившего в свои силы и ощутившего реальную возможность осуществить свой замысел. При работе над *Чаконь* П. Ривилис изучил ряд транскрипций этой пьесы, выполненных до него другими композиторами — в первую очередь, фортепианную версию сочинения И. С. Баха, принадлежащую Ф. Бузони. В транскрипции П. Ривилиса скрипка как бы обретает мощный голос органа во всем богатстве его тембровых и динамических красок. Это чудо перевоплощения происходит от вариации к вариации — и мы слышим то скорбь и печаль, то радость в сиянии солнечного утра; голос мужества или нежный шепот ребенка; молитву перед святым ликом или слова покаяния. Эти и другие ассоциации возникают у слушателя под впечатлением музыки И. С. Баха, изложенной в данном случае в талантливой оркестровой транскрипции П. Ривилиса» [12, с. 141–142].

Скрипичная *Чакона* И. С. Баха лишена глубоких, резко очерченных противопоставлений — основной контраст в ней создает лишь мажорная часть, вносящая в развитие музыки просветленные тона. В. Цуккерман отмечает, что в эпоху написания *Чаконь* яркость образных противопоставлений была достоянием лишь свободно построенных произведений типа фантазий, в то время как большинство одночастных произведений выдерживалось в едином характере [15, с. 215]. «Но если крупный контраст, — по мнению музыковеда, — введен только однажды, то образные сдвиги, меньшие по масштабам, <...> многочисленны, и это одна из причин воздействия *Чаконь*. Можно сказать, что ей присуща особая экспрессия постоянных, развернувшихся на огромном пространстве изменений (для которых создает почву вариационная форма)» [15, с. 216].

Выстраивая оркестровый вариант восьмитактовой темы хорального склада, П. Ривилис усилил динамические контрасты скрипичного оригинала, чередуя звучание различных инструментальных групп по аналогии с мануалами органа и тем самым определяя не только мощь и плотность

звучания оркестровой массы, но и ее характер. «Создать средствами оркестра иллюзию органной звучности — основная идея *Чаконь* Ривилиса», — пишет Н. Зейфас, выделяя в сочинении «крупные пласты звучности, сопоставления регистров и грандиозные динамические перепады: от *pianissimo* до величаво-мрачного *fortissimo* третьей, заключительной кульминации» [7, с. 61].

Значительная роль в транскрипции произведения принадлежит тембру струнных, примером чего может служить начальное изложение темы виолончелями. Как отмечает В. Цуккерман, у И. С. Баха тема сразу задает общий тон «сочетанием концентрированной минорности с энергией размеренно-активного характера» [15, с. 215]. П. Ривилис же посредством тембра избранной им солирующей группы виолончелей *divisi a 3*, отличающейся богатством звуковых и динамических оттенков, сообщает теме теплоту звучания человеческого голоса, что передает, перефразируя В. Цуккермана, «возвышенную печаль, по временам приближающуюся к трагизму, но и не избегающую теплой человечности» [15, с. 215]. Роль солирующих скрипок важна и в изложении речитативных построений — своего рода «лирических отступлений» от темы. Здесь партии струнных носят виртуозный характер, непрерывным движением напоминая тип скрипичного дубля и нередко контрастируя с неторопливой ритмической пульсацией, свойственной остальным вариациям (примеры 10, 11).

Пример 10.

И.С. Бах. Чакона

Пример 11.

Бах–Ривилис. Чакона

Andante maestoso, ma non troppo lento ♩ = 120

Образная сфера, связанная с использованием деревянных духовых инструментов, привносит в сочинение иное качество звучания. Обладая особой компактностью, а порой и напряженностью тембра благодаря яркой индивидуализации регистров родовых и видовых инструментов, духовые

всякий раз наполняют вариации новыми красочными оттенками как в тематических проведениях, так и в контрапунктирующих линиях. Медные духовые обогащают динамические возможности оркестра *Чаконь*, придавая звучанию мощь и блеск, а также служат pedalной и ритмической опорой фактуры. По словам Н. Зейфас, велика роль духовых в создании «органной микстуры, придающей новую окраску дублируемому тембру в зависимости от интервала дублировки» [7, с. 61]. Исследователь связывает с этим приемом «новую оркестровую лексику», присущую сочинениям композитора 1970-х гг.

## **2. Специфическая регистровая диспозиция оркестровой ткани как проявление органности в произведениях зрелого периода творчества П. Ривилиса**

Как было сказано выше, особые формы сольного или комбинированного применения инструментов симфонического оркестра являются характерным приемом создания органности оркестровой фактуры и могут быть определены как *специфическая регистровая диспозиция* (термин И. Барсовой).

Исходной точкой для создания подобных тембровых аллюзий стало для П. Ривилиса знание выразительных и технических возможностей органа, а также определенных канонов регистровки, закрепленных в практике органного исполнительства Ренессанса и барокко и относящихся, главным образом, к применению регистров органа, которые по устройству труб подразделялись на лабиальные и язычковые.

*Лабиальные* регистры являются основной тембровой группой органа, а их мягкое, «округлое», лишенное острых обертонов звучание варьируется в пределах от *pp* до мягкого *f*. К этой группе принадлежат:

- регистры флейт, применяющиеся для изложения мелодической линии и в качестве звуковой надстройки;
- штрайхеры (нем. *Streicher* — струнный), которые используются преимущественно в экспонировании сольного голоса, фона и очень тихих аккордовых эпизодов в динамической амплитуде от *pp* до *mf*;
- принципалы, имеющие плотную, насыщенную, «мужественную» окраску и употребляющиеся в качестве основного голоса в громком и полном звучании органа;
- регистры призвуков (аликвоты и микстуры), в которых каждый тон имеет соответственно один или несколько более слабых гармонических

надстроек, не используемых отдельно, а подключаемых к основным и солирующим на расстоянии различных интервалов.

*Язычковые* регистры обладают особым характерным, «острым» тембром, они применяются в качестве солирующих, в различных сочетаниях, а также используются при полном звучании органа.

И. Браудо характеризует микстуры и язычки как антиподы, поскольку их тембро-динамические возможности находятся в постоянном напряженном противопоставлении. «Тембро-динамический лад микстуры, — пишет исследователь, — идет снизу, из тьмы наверх — к свету. <...> Если микстура подавляет нас блеском, который рвется наверх, к свету, то язычки подавляют мощностью, которая нарастает, спускаясь вниз» [5, с. 51].

Соединение лабиальных и язычковых регистров вместе с миксурой образует *organo pleno*, представляющее собой звучность полного органа и реализуемое как звуковая «пирамида»: чем громче аккорд, тем она грандиознее. Она венчается миксурой «звуковой короны» (высокими обертоновыми регистрами), придающей общему звучанию яркость и блеск.

Известно, что в жанре хоральной прелюдии было принято поручать тему хорала каким-либо сильно звучащим — прежде всего язычковым — тембрам, а движущиеся сопровождающие голоса — тембрам лабиального ряда. Именно подобный тембровый канон И. Барсова называет «специфической регистровой диспозицией, установленной для данного жанра органной музыки» [2, с. 171].

Названные тембровые регистры органа в первой половине XX в. сформировали соответствующие им условные оркестровые эквиваленты. Согласно систематической классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля – Закса, принятой за основу в инструментоведении многих европейских стран и США, духовые инструменты делятся на лабиальные, язычковые и мундштучные (амбушюрные). У лабиальных (лат. *labium* — губа), к которым относятся все виды флейт, источником колебаний является струя воздуха, рассекающаяся об острый край инструмента. У язычковых источником вибрации является колеблющийся язычок, находящийся в мундштуке инструмента. Данная группа включает семейство гобоев, кларнетов, фаготов, саксофонов. У мундштучных инструментов, к которым принадлежат медные духовые (валторна, труба, тромбон, туба), регулятором колебаний столба воздуха в инструменте является амбушюр музыканта.

Если говорить об органе, то его флейтовые регистры напоминают звучание флейты пикколо и большой флейты в низкой и средней тесситуре; штрайхеры — струнную группу оркестра; принципалы ассоциируются с медными и деревянными инструментами в среднем и средненизком

регистрах; микстурам и аликвотам присваиваются свойства деревянных духовых в средневысоком и высоком регистрах. Всем условно лабиальным регистрам соответствует динамическая амплитуда от *p* до *mf*. В качестве язычковых регистров используются главным образом деревянные духовые в высокой и высочайшей тесситуре в динамике от *f* до *ff*. Соответствие регистров органа их оркестровым эквивалентам отражено в таблице 3.

*Таблица 3. Соответствие регистров органа их оркестровым эквивалентам*

<i>Регистр органа</i>	<i>Оркестровый эквивалент</i>
Флейты	флейта пикколо и большая флейта в низком и среднем регистрах
Штрайхер	струнная группа оркестра
Принципал	медные и деревянные инструменты в среднем и средненизком регистрах
Микстуры и аликвоты	деревянные духовые в средневысоком и высоком регистрах
Язычковые	деревянные духовые в высоком и высочайшем регистрах

В истории симфонической музыки сопоставление или противопоставление лабиальных и язычковых инструментов (реальных или вызывающих ассоциацию с ними) стало одним из важных ресурсов выстраивания музыкальной драматургии произведения. Каждый тембр или комбинация тембров, в зависимости от тесситурного расположения инструментов, специфики музыкального материала или определенного внемузыкального контекста, а также от интуиции композитора (оркестратора, транскриптора) и слушательского воображения, может восприниматься как представитель лабиального или язычкового рядов, а их взаимодействие — создавать контраст (конфликт) образов или образных сфер.

В качестве примера подобного конфликта можно привести в третьей части *Первой симфонии* Г. Малера. В ней тема флейты (инструмента лабиального ряда) олицетворяет мнимый траур зверей по умершему охотнику, а мелодия гобоев (репрезентантов язычкового ряда) — веселье, т. е. реальное отношение участников процессии к происходящему. В равелевской оркестровой версии миниатюры *Два еврея, богатый и бедный* из цикла *Картинки с выставки* М. Мусоргского противопоставление образов двух евреев усиливается посредством тембрового контраста инструментов условно лабиального и язычкового рядов. «Речь» богатого, уверенная и

весомая, передана тембровым микстом деревянных духовых (английского рожка, двух кларнетов *in A*, бас-кларнета и двух фаготов) и струнных, излагающих мелодию в октаву. Таким образом создан некий усредненный тембр, ведущий к потере индивидуальных характеристик каждого из составляющих его компонентов и вызывающий ассоциацию с инструментами лабиального ряда. В то же время, ярко выраженная экспрессия «речи» бедного достигается использованием тембра трубы в высоком регистре, в данной ситуации выполняющей роль инструмента язычкового ряда.

В начале музыкальной зарисовки *Катакомбы* из *Картинок с выставки* М. Мусоргского в оркестровке М. Равеля ощущение мрачного подземелья с гробницей передано с помощью тембрового микста трех тромбонов и тубы на *ff*, контрастом к которому выступает «бесплотное» эхо четырех валторн и двух фаготов на *p*. Таким образом, различные образные сферы пьесы реализуются с помощью регистрового и динамического противопоставления двух групп инструментов, первая из которых вызывает ассоциацию с язычковыми, а вторая — с лабиальными.

Оркестровый прием, аналогичный *organo pleno*, ярко и убедительно применяется в кульминационном проведении темы *Болеро* М. Равеля, где каждый звук обогащается расположенной в высоком регистре надстройкой, которая имитирует зафиксированные гармоники основного звука, придающие тематизму особый объем путем его наполнения «звучащим воздухом».

Охарактеризованные выше оркестровые приемы нашли отражение в симфоническом творчестве П. Ривилиса 1970-х гг. В его партитурах можно выделить пять способов имитации специфической органной диспозиции:

– преобладание тембров флейт и валторн в среднем регистре с динамикой *p*, *mf*, которым, по словам композитора, «свойственна некоторая рассыпчатость, рыхлость звука»; обеспечивает звуковые свойства лабиального регистра органа;

– доминирование семейства гобоев и/или других деревянных духовых в их наиболее ярко звучащих регистрах; приводит к сфокусированности, плотности звука, словно собранного в пучок, аналогично язычковому регистру;

– господство певучего, наполненного тембра струнной группы оркестра; ассоциируется со штрайхером;

– вертикальное или горизонтальное сочетание условно лабиальных и язычковых инструментов; приводит к созданию иллюзии принципала;

– *tutti*, построенное по принципу равномерного заполнения всех «этажей» оркестровой вертикали, при котором музыкальная ткань не распадается на отдельные ярусы, не содержит тесситурных пустот и хорошо сбалансирована по вертикали; формирует *organo pleno*.

В крайних разделах первой части *Симфонических танцев* специфика имитации лабиальных регистров реализуется так, что в нечетных тембровых блоках (ТБ) инструменты, не относящиеся к лабиальным, принимают характер их ряда. В ТБ 1 иллюзия лабиального звучания создается унисоном скрипок и альтов с фаготами, а в ТБ 3 литавры, излагающие тему, парадоксальным образом приобретают характер соответствующей регистровой диспозиции. В четных блоках наблюдается ситуация, аналогичная вышеописанной, но с использованием инструментов язычкового ряда: в ТБ 2 тема исполняется трубами, которые своим ясным, направленным звуком наиболее близки этому тембровому блоку. Аликвотная надстройка к теме поручена высоким деревянным духовым — двум флейтам и флейте пикколо, двум гобоям и двум кларнетам, приобретающим в данном контексте характер звучания язычковых. В ТБ 4 валторны, партия которых имитирует рисунок цимбальной фактуры сопровождения, также близки тембру язычковых. Громкий и звонкий регистр микстуры высоких деревянных духовых, образующих звуковую корону *organo pleno*, играет важную роль в создании кульминации первой части произведения.

Контраст унисонов ТБ 1 и ТБ 3 и мощного звучания ТБ 2 и ТБ 4 оттеняет средняя часть первого *Танца*, которая характеризуется тембровым наложением по вертикали двух фактурных пластов, исполняемых соответственно струнными и деревянными духовыми с участием саксофона (ц. б). Скрипкам в высоком регистре (*p*, *espressivo*) поручена мелодия, вызывающая ассоциации с инструментальной дойной. По мнению С. Василенко, окраска струнных в высоком регистре «...выгодно выделяет их положение <...> в регистровом значении по отношению к партиям других инструментов» [6, с. 60]. Инструменты смычковой группы, будучи употреблены выше обычного положения, звучат или очень интенсивно, или характерно, считает исследователь. На всем протяжении данного раздела мелодия *quasi-дойны* контрапунктирует наигрышу деревянных духовых, решенному как переключка плотного унисона двух гобоев, двух кларнетов и фагота с солирующим альт-саксофоном.

Можно провести параллель с финалом *Унисонов* П. Ривилиса, где монодия инструментального типа предстает не только в однолинейном, но и в двух-, трех- и четырехлинейном (заполненном или незаполненном) виде. Специфическая регистровая диспозиция здесь выступает как средство

обогащения оркестровой вертикали. Сам автор подчеркивал сходство всех тембров оркестра в этом произведении с лабиальными и язычковыми регистрами органа. В самом деле, в финале произведения тембры делятся на подгруппы, за каждой из которых закреплена определенная роль в оркестровой драматургии.

Первый раздел характеризуется преобладанием «матовых», мягко звучащих инструментальных тембров, что позволяет характеризовать их как условно лабиальные. Во втором, несмотря на контрастное внутреннее сопоставление микроблоков, доминирует группа язычковых, в которой особенно выделяется пронзительный тембр флейты-пикколо, определяющий верхний слой оркестровой вертикали. Тембр струнных в предыкте к третьему разделу финала можно обозначить как эквивалент органного штрихера, роль которого — тембровое оттенение заключительного раздела. И, наконец, завершает произведение активное противопоставление групп условно лабиальных и условно язычковых инструментов, звучание которых перерастает в мощное оркестровое *tutti*, по образному строю напоминающее звуковую корону, специфическую для регистровки органных сочинений.

Если в *Симфонических танцах* органность как специфика построения оркестровой ткани отражает неофольклорные тенденции в творчестве П. Ривилиса путем симфонизации монодии, то в *Чаконе*, представляющей жанр барочной музыки, этот принцип воплотился более широко и приобрел не только конструктивное, но и философское значение. В транскрипции, выполненной средствами оркестра, композитор продемонстрировал звучание органа во всем его богатстве, придавая каждому из органых регистров особое значение.

*Чакона* содержит 32 восьмитактные вариации (включая тему). Однако эта цифра, по мнению В. Цуккермана, «...условна, так как многие восьмитакты представляют две более или менее самостоятельные единицы варьирования, а иногда условны и сами грани между вариациями» [15, с. 220]. Поэтому настоящий анализ тембровой палитры *Чаконны* отталкивается от цифрового (по необходимости — тактового) разграничения формы, фигурирующего в оркестровой партитуре *Чаконны*.

Как уже было сказано, трехголосную тему излагают виолончели, своим наполненным грудным тембром вызывающие ассоциации с органным штрихером (тт. 1–8). Затем (тт. 9–12) мелодия переходит к унисону двух кларнетов *in B* и двух фаготов в малой октаве в аккордовом сопровождении альтов и виолончелей. Далее (тт. 13–16) к кларнетам и фаготам добавляется унисон двух гобоев и английского рожка в первой октаве, которые звучат вместе со скрипками, а также альтами и виолончелями *divisi*. Возвышенно-

сосредоточенное настроение вариации создается во многом благодаря условно лабиальному характеру тембров деревянных духовых инструментов за счет преобладания их низкой тесситур. Контраст по отношению к последующему проведению темы (ц. 1) схож со сменой органной диспозиции, в результате которой музыкальный материал перемещается в верхний регистр. Одноголосная в скрипичном варианте тема разделяется на два разнонаправленных, но взаимосвязанных компонента: гибкую волнообразную мелодию с пунктирным ритмическим рисунком, исполняемую нетипичным октавным унисоном флейт и гобоев (гобой звучит октавой выше флейт, расположенных в первой октаве), и строгое, хроматически нисходящее терцовое сопровождение засурдиненных труб во второй и фаготов в первой октаве, которое характеризуется матовой окраской за счет такого намеренно выбранного регистрового расположения. В выразительности раздела особую роль приобретают условно язычковые тембры: «острый» характер звука солирующего гобоя во второй октаве становится решающим фактором восприятия мелодической линии (примеры 12, 13).

Пример 12.

Бах–Ривилис. Чакона

The image shows two staves of woodwinds, both labeled 'V-no'. The music is in 3/4 time and marked with a piano (*p*) dynamic. The upper staff features a melodic line with eighth-note patterns and slurs, while the lower staff provides a harmonic accompaniment with chords and eighth-note patterns.

Пример 13.

Бах–Ривилис. Чакона

The image shows a woodwind section score for four instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (Fag.), and Trombone (Tr-bc). The tempo is marked '[Amdante maestoso, ma molto lento]'. The Flute and Oboe parts are marked with *a2* and *1.* respectively. The Bassoon and Trombone parts are marked with *p sempre tenuto* and *con sord.* (con sordine). The music is in 3/4 time and features complex melodic and harmonic textures.

В следующем восьмитакте (ц. 2) возникает ощущение возвращения к первоисточнику, поскольку прихотливая мелодия солирующей скрипки в средне-высоком регистре отличается трепетностью лирического высказывания и сопровождается лишь скупыми аккордами вторых скрипок, альтов и виолончелей в их среднем регистре, оттеняясь выразительным контрапунктом валторны. Применение условного органного штрихера

способствует тембровому обособлению данной вариации в контексте общей драматургической канвы произведения (пример 14).

Пример 14.

Бах–Ривилис. Чакона

2 | [Andante maestoso, ma non troppo lento]

V-no solo  
*p espressivo*

V-ni II  
*p*

Violo  
*p*

Vc.  
*p*

Постепенное накопление ресурсов тембрового развития оркестровой вертикали в ц. 3 сменяется таинственным звучанием мелодико-гармонического комплекса, который строится как диалог трехоктавного унисона флейт при гармонической поддержке гобоев в высоком регистре, английского рожка, дуэта валторн и струнных в средненизком регистре. Данный четырехтакт разграничивает два струнных блока формы, второй из которых представлен в духе скрипичной каденции у группы первых скрипок с контрапунктом-переключкой трех тромбонов (авторская ремарка *cantabile, mf*) и инструментов кларнетового и фаготового семейств с тремя валторнами. Таким образом, тематическая «перебивка» поручена условному принципалу, в котором сопоставляются ведущие мелодию условно язычковые (представленные ярким высоким регистром деревянных духовых) и условно лабиальные инструменты (их иллюзию создают валторны, играющие в среднем регистре, и низкие струнные). «Принципальность» такого рода накладывает отпечаток на восприятие последующего оркестрового полилога.

Предыдущая идея органной диспозиции приобретает новые оттенки в ц. 4: трехоктавный унисон струнных дополняется мягко звучащими валторнами и трубами в их среднем регистре, создающими эффект педали, что придает музыке величественно-благородное звучание. Тембры кларнетов и флейт в высоком регистре не являются здесь доминирующими, они служат средством насыщения вертикали. За счет певучего тембра струнных, сопровождаемых медными духовыми в среднем регистре, данный раздел формы характеризуется преобладанием группы условно лабиальных инструментов (пример 15).

Пример 15.

Бах–Ривилис. Чакона

[Andante maestoso, ma non troppo lento]

Fl. *misurato*

Cl. *p*

Corni *misurato*

Corni *misurato* *poco cresc.*

Tr-be *misurato* *poco cresc.*

Timp. *p*

V-ni I

V-ni II *poco cresc.*

Viola *misurato* *p* *poco cresc.*

Vc. *p* *poco cresc.*

Cb. *p* *poco cresc.*

Тематические переключки флейты пикколо, гобоя и фагота в их высоких регистрах и низких струнных, к которым впоследствии присоединяются скрипки (ц. 5), приводят к разделу, подготавливающему кульминацию. Тембры деревянных духовых, ярко заявивших о себе в начале ц. 3, создают определенную звуковую арку, скрепляющую весь драматургический блок. В силу инерции слухового восприятия верхний слой фактуры продолжает оцениваться как основной, что позволяет охарактеризовать звучность данной вариации как условно язычковую.

Последующие две вариации (ц. 6, 7) образуют первую кульминационную зону произведения и характеризуются туттийным изложением музыкального материала. Объемность звучания достигается наложением на мелодию, исполняемую струнными и валторнами в три октавы, ритмических акцентов полной группы деревянных духовых с

трубами и тромбонами на фоне тубы, партия которой вызывает аналогии с органной педалью. Далее тема переходит к октавному унисону валторн и фаготов в первой октаве и трехоктавному унисону флейтового семейства и кларнетов, затем к ним добавляется семейство гобоев. Мелодическую переключку продолжают струнные в их среднем регистре, а функция гармонической поддержки поручена полной медной группе. Оркестровая фактура этого раздела построена как условный принципал, более мощный, чем предыдущий и представляющий собой разнообразный спектр комбинаций условно лабиальных, ведущих мелодию, и условно язычковых. Стремительность и полетность вариации придают восходящие и нисходящие тираты у деревянных духовых, а затем — у струнных.

Следующая вариация (ц. 8) знаменует собой динамический «обрыв». Она перекидывает смысловую арку к ц. 2 и развертывается у солирующего альтя в средне-высоком регистре на фоне выразительного контрапункта бас-кларнета и педали контрабасов. Ее монологическая исповедальность сменяется насыщенной разнотембровой переключкой струнных и деревянных духовых в середине их диапазона (авторская ремарка *molto piano, tranquillo*), что позволяет трактовать общее тембровое решение раздела как условно лабиальное.

В ц. 9 линию альтя продолжают четыре солирующие первые скрипки, партия концертного характера которых отсылает к звучанию баховского оригинала. Далее к ним постепенно присоединяется остальная группа струнных в сопровождении педали фаготов, а флейты и кларнеты поддерживают опорные точки скрипичной мелодии. Условное использование регистра штрайхер, как и прежде, способствует тембровой реализации драматургического спада. В следующей вариации «воздушные» реплики флейт подхватываются подголосками инструментов гобойного и кларнетового семейства, а также фаготов, валторн, труб и тромбонов в их среднем регистре. «Рыхлое» звучание используемых в данном фрагменте инструментов (в частности, флейт) позволяет отнести их к группе условно лабиальных.

В ц. 11 трехзвучные мотивы кларнетов и фаготов в средне-высоком регистре сопровождаются выразительным контрапунктом гобоев и валторн на «органной» педали низкой меди и контрабасов, в дальнейшем усиливающейся остальными инструментами медной группы. Это позволяет трактовать тембр данного раздела как условный принципал, реализованный в форме сопоставления условно язычковых (яркого регистра деревянных духовых) и условно лабиальных (струнных и медных) инструментов. В звучании следующей вариации (ц. 12) внимание привлекается к диалогу

инструментов флейтового, кларнетового, фаготового семейств и труб в четырехоктавной дублировке со скрипками. Далее бас органного типа исполняется струнными при гармонической поддержке меди, а «острое» звучание высокого регистра флейт, включая флейту-пикколо, и гобоев, доминирующих в проведении мелодии, позволяет охарактеризовать тембровый параметр проанализированного участка формы как условно язычковый. Так завершается первый крупный структурный блок, связанный с минорным наклоном лада.

Мажорный блок вариаций, начиная с ц. 13, открывает иную образную сферу. Хорал тромбонов, дополненный унисонной мелодией солирующих альтов и кларнетов, провозглашает триумф человеческого духа (пример 16). Мелодия изложена в партиях высоких деревянных, сопровождаясь хором валторн на фоне педали низких струнных, бас-кларнета и инструментов семейства фаготов. Мягкое звучание низкого и среднего регистров инструментов, задействованных в вариации, позволяет считать ее тембр условно лабиальным.

Пример 16.

Бах–Ривилис. Чакона

Музыкальный материал ц. 14 строится как цепь переключек между трехоктавным унисоном струнных с валторнами, с одной стороны, и остальными представителями медной группы, сменяющимися высокими деревянными духовыми, — с другой. Тембровая форма данного раздела представляет собой условный принципал, реализуемый в форме вертикального и горизонтального сопоставления яркого высокого регистра деревянных духовых, в том числе двух флейт пикколо, и условно лабиального тембра струнных и меди, а позже — деревянных духовых с валторнами (пример 17). В ц. 15 ямбическая фигура из двух шестнадцатых и крупной длительности, порученная различным инструментам деревянной и медной духовой групп, а также литаврам и контрабасам, создает стереофонический эффект, постепенно усиливающийся посредством

добавления новых инструментов и расширения их диапазона, что позволяет охарактеризовать тембровую специфику как условно язычковую.

Пример 17.

Бах–Ривилис. Чакона

[Largamente maestoso]

Fl.

Ob.

C. ingl.

Cl. in A

Cl. Basso

Fag.

C-fag.

Corni 1.2. *1.2. quasi soli*

Corni

Tr-ba 1.2.

Tr-ba 3.

Tr-ni 1.2.

Tr-ni 3. Tuba

V-ni I

V-ni II

Viola

Vc.

Cb.

Следующий раздел (ц. 16) вносит ритмический контраст более рельефным профилем мелодии, исполняющейся деревянными духовыми инструментами в их средне-высоком и высоком регистрах и струнными. Контрапунктом к основной мелодии становятся переключки двух пар валторн, а затем — двух труб. Горизонтальное сопоставление условно язычковых (ярко звучащих высоких деревянных, включая флейту пикколо) и условно лабиальных (струнных и валторн в среднем регистре) инструментов позволяет трактовать тембровое решение вариации как условный принципал.

Условно лабиальное тембровое решение последующей вариации (ц. 17) создается появлением сумрачного хора медных духовых с инструментами кларнетового семейства в их нижнем регистре, который затем передается струнным в низком регистре (*ff*), оттененным патетическими репликами солирующих литавр. Вторая кульминация (ц.18) решена как оркестровое *tutti* (*affettuoso*), в котором вертикальное и горизонтальное сопоставления различных «органых» регистров создает эффект условного принципала. Мощи и яркости звучания кульминации способствует ее фактурное оформление, в котором органично соединены компоненты хора медных духовых — и токкаты у струнных. Особую значимость данному разделу придает *quasi*-органная педаль тромбонов и тубы.

Яркий контраст, создаваемый возвращением в минорную сферу (ц. 19), подчеркивается темброво-регистровым «обрывом»: на смену величественному, торжественному *tutti* приходит камерное, интимное звучание условно лабиального «регистра» виолончелей *divisi a 3*, на фоне которых, на нюансе *piano*, разворачивается соло бас-кларнета (пример 18).

Пример 18.

Бах–Ривилис. Чакона

[Andante maestoso ma non troppo lento]

The musical score consists of two systems. The first system is for measures 1-4. It features three staves: Cl. Basso (Bass Clarinet), Vc. 1 (Violin 1), and Vc. 2,3 (Violins 2 and 3). The Cl. Basso part is silent. The Vc. 1 part plays a melodic line with slurs and accents. The Vc. 2,3 part provides harmonic support with chords and single notes. A dynamic marking of *subito p* is placed below the Vc. 1 staff. The second system is for measures 5-8. It features the same three staves. The Cl. Basso part now has a *solo* marking and plays a complex melodic line with slurs and accents. The Vc. 1 part continues with a similar melodic line. The Vc. 2,3 part provides harmonic support. A dynamic marking of *p piu espress. poco cresc.* is placed below the Cl. Basso staff. The tempo marking [Andante maestoso ma non troppo lento] is centered above the first system.

Линия камернизации музыкальной ткани продолжается и далее (ц. 20), выражаясь в виде переключек разных оркестровых групп, где каждая партия деревянных духовых наделена индивидуализированным мелодическим рисунком и воспринимается как солирующая, а общее звучание позволяет трактовать данный раздел как условно лабиальный.

В ц. 21 композитор максимально приближает звучание оркестра к баховскому оригиналу: четыре солирующие скрипки, а затем — остальная скрипичная группа вступает с изложенной в бариолажной технике мелодией

на фоне контрабасового флажолета. Постепенно вступающие деревянные духовые инструменты (кроме фаготов) в среднем и средневысоком регистре усиливают основной мелодический компонент скрытой полифонии. Преобладание скрипичного звучания вызывает прямую ассоциацию с регистром штрайхер.

Краткая подготовка заключительной кульминации (ц. 22) строится как взаимодействие лабиальных и язычковых «регистров» различных оркестровых групп, мобилизуя резервы оркестра для мощного туттийного изложения темы чаконь, величественно провозглашаемой во всех пластах фактуры. Кульминация решена как *organo pleno* и заключается в намеренной имитации полного органного *tutti*, при котором трезвучие, дублирующееся во всех регистрах, автоматически выстраивается в вертикаль и соединяет все группы и условные типы инструментов (пример 19).

Пример 19.

Бах–Ривилис. Чаконя

The image displays a page of a musical score for a full orchestra. At the top, it is marked 'Largamente maestoso' with a tempo of 120. The score is organized into systems for various instruments: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Clarinet in Bass (Cl. Basso), Bassoon (Fag.), Contrabassoon (C. fag.), Horns (Corai), Trumpets 1 & 2 (Tr-ba 1,2), Trumpets 3 (Tr-ba 3), Trombones 1 & 2 (Tr-ni 1,2), Trombone 3 (Tr-ni 3), Violins I (V-ni I), Violins II (V-ni II), Viola (Viola), Violoncello (Vc.), and Double Bass (Cb.). The music features a complex texture with many overlapping notes and rests, characteristic of a 'tutti' section. Dynamics like 'ff' (fortissimo) are used throughout. The score is written in a key signature of one flat and a 3/4 time signature.

Организация фактуры по этому принципу сильно отличается от оркестрового *tutti*, построенного согласно обертоновому усилению вертикали и характеризующегося многоэтажностью в верхнем регистре и разреженностью в нижнем (реализация звучания различных органых

регистров оркестровыми средствами в *Чаконе* наглядно отображена в таблице 4).

Таблица 4. *Чакона*, тембровые органичные аллюзии

Тембровые органичные	Раздел формы	тема	т. 9	ц. 1	ц. 2	ц. 3	ц. 4	ц. 5	ц. 6	ц. 7	ц. 8	ц. 9	ц.	ц.	ц.
штрайхер			лабиальные	язычковые	штрайхер	принципал	лабиальные	Язычковые	принципал	принципал	лабиальные	штрайхер	лабиальные	принципал	язычковые

Тембровые органичные	Раздел формы	ц. 13	ц. 14	ц. 15	ц. 16	ц. 17	ц. 18	ц. 19	ц. 20	ц. 21	ц. 22	ц. 23
лабиальные		лабиальные	принципал	язычковые	принципал	лабиальные	Принципал	лабиальные	лабиальные	штрайхер	принципал	<i>organo pleno</i>

Таким образом, скорбная экспрессия сарабанды, пафос и гимничность хора, речевая интонационность моментов «декламации», непоколебимая ровность «дублей», энергия и неуклонная поступательность интермедий оказались отправной точкой для создания масштабной значительной оркестровой транскрипции *Чаконь*, в которой специфическая «регистровая окраска» каждой из оркестровых групп не только способствует созданию иллюзии органичного звучания, но и несет важную драматургическую нагрузку. В частности, струнные излагают основную тему, а также играют роль своего рода «лирических отступлений», оттеняющих разделы, в которых происходит основное драматургическое развитие. Своего рода тембровыми персонажами этого «действия» становятся инструменты *условно лабиальной* и *условно язычковой* групп симфонического оркестра, роль суммирования музыкального материала, своеобразных итогов его развития, выполняют *условные принципалы*, применяющиеся при контрастном сопоставлении «регистров» как в оркестровой горизонтали, так и в ее вертикали. Кульминация музыкального процесса достигается с помощью звуковой пирамиды *organo pleno*.

## ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Проведенное в методической работе аналитическое рассмотрение сочинений П. Ривилиса 1970-х гг. дает основание для следующих выводов.

В *Симфонических танцах*, *Унисонах* и транскрипции *Чаконь* И. С. Баха основным принципом оркестровой драматургии является органность. Под этим свойством оркестровой ткани понимается специфическая форма организации оркестрового материала, которая нашла выражение в редких сменах тембра и принципе террасообразной оркестровки, контрастном сопоставлении тембровых блоков и особой регистровой диспозиции, выражающейся в условном разделении инструментов на группы лабиальных и язычковых.

Редкие смены тембра характеризуют первую часть *Симфонических танцев*, где наблюдаются четыре тембровых блока, расположенных в нескольких разделах формы и объединенных общим тембровым замыслом. В *Унисонах* этот принцип пронизывает три достаточно протяженных раздела четвертой части цикла. В оркестровой транскрипции баховской *Чаконь* форма неторопливо развертывающихся полифонических вариаций обуславливает применение редких смен тембра.

В оркестровых сочинениях П. Ривилиса 1970-х гг. широко используется принцип террасообразной оркестровки тематических блоков, вызывающий ассоциации с переходами на другой мануал органа. В первой части *Симфонических танцев* и в финале *Унисонов* тембровое развертывание в различных дублировках происходит на протяжении четырех блоков. Особенностью оркестровой фактуры произведений становятся различные интервальные аликвоты. В *Чаконе* террасообразная структура оркестровки разворачивается на протяжении всей формы, в которой чередуются различные по мощности и плотности оркестровые группы, определяющие не только мощность и плотность оркестровой массы, но и ее характер.

Еще один аспект проявления органности – специфическая регистровая диспозиция – заключается в сольном или комбинированном применении инструментов язычкового и лабиального ряда. Звонкий регистр микстуры высоких деревянных духовых напоминает язычковые в *organo pleno* и образует звуковую корону, блеском и яркостью венчающую первую часть произведения. В заключительной части *Унисонов* четыре раздела формы строятся по принципу чередования групп в следующем порядке: лабиальные, язычковые, штрайхер и принципал, представляющий собой мощное оркестровое *tutti*. Количество групп органных регистров *Чаконь* существенно расширяется до пяти при этом каждая имеет особое значение в музыкальной драматургии произведения.

## ЛИТЕРАТУРА

### На русском языке

1. Бакеева Н. Орган. Москва: Музыка, 1977. 46 с.
2. Барсова И. Две хоральные прелюдии И.С. Баха в оркестровой обработке А. Шенберга. В: Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 2. Москва: МГК, ред.-изд. отдел, 2007, с. 170–183.
3. Барсова И. Орган в зеркале романтического оркестра. В: Музыкальная академия, 1993, № 2, с. 91–97.
4. Березовикова Т. Сюитность в инструментальном творчестве молдавских композиторов как выражение национальной характерности и интернациональных связей. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1972, с. 10–18.
5. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград: Музыка, 1976. 150 с.
6. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. 1. Москва: Музгиз, 1952. 396 с.
7. Зейфас Н. Павел Ривилис. В: Композиторы союзных республик. Вып. 2. Москва: Сов. композитор, 1977, с. 35–82.
8. Пысларь С. О некоторых особенностях оркестрового мышления в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. К вопросу о реализации принципа органности на примере первой части. В: Anuar știintific: muzică, teatru, arte plastice, № 3 (16). Chișinău: Grafema Libris, 2012, с. 46–56.
9. Пысларь С. О некоторых особенностях технологии темброво-оркестровой работы в *Унисонах* Павла Ривилиса. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, 2014, № 1 (12). Chișinău: VALINEX SRL, 2014, с. 31–38.
10. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Ч. 1. Москва–Ленинград: Гос. музыкальное издательство, 1946. 123 с.
11. Рыбинцева Г. Коперниканская революция и музыка барокко. В: Южно-Российский музыкальный альманах, № 2, 2012. Ростов-на-Дону: РГК, с. 7–12.
12. Столяр З. Люди и время. Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы (30-е –80-е годы XX века. Кишинев: Pontos, 2003. 272 с.
13. Столяр З. Национальные взаимосвязи – черта социалистического искусства (ред. беседа). В: Советская музыка, 1972, № 8, с. 2–23.
14. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Москва: МГК, 2004. 384 с.

15. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва: Музыка, 1974. 242 с.

**Нотография**

16. Ривилис П. Симфонические танцы. Партитура. Москва: Сов. композитор, 1973. 117 с.
17. Ривилис П. Унисоны. Партитура. Москва: Музыка, 1976. 71 с.
18. Ривилис П. Чакона. Партитура. Рукопись. 46 с.