

МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ И НАУКИ РЕСПУБЛИКИ
МОЛДОВА

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ФАКУЛЬТЕТ МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА

ДЕПАРТАМЕНТ МУЗЫКОВЕДЕНИЯ, КОМПОЗИЦИИ И ДЖАЗА



СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ

**ЧИСТЫЕ И СМЕШАННЫЕ ТЕМБРЫ В
СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВТОРОЙ
ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (НА ПРИМЕРЕ
ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЙ
ПАВЛА РИВИЛИСА 1970-1990-х гг.)**

МЕТОДИЧЕСКАЯ РАЗРАБОТКА

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

Кишинэу, 2021

ЧИСТЫЕ И СМЕШАННЫЕ ТЕМБРЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА (на примере оркестровых сочинений Павла Ривилиса 1970-1990-х гг.) / TIMBRURILE PURE ȘI MIXTE ÎN LUCRĂRILE SIMFONICE ÎN A DOUA JUMĂTATE A SEC. XX (pe bază creațiilor orchestrale ale lui Pavel 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; Istoria muzicii naționale 6 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; Istoria muzicii naționale 7 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 ȚĂMURARI, 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.

Чистые и смешанные тембры в симфоническом творчестве второй половины XX века : (на примере оркестровых сочинений Павла Ривилиса 1970-1990-х гг.) : 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. – 64 p. : n. muz.

Cerințe de sistem: PDF Reader.

Adnot. paral.: lb. rom., engl., rusă. – Bibliogr.: p. 62-64.

ISMN 979-0-3481-0025-8.

ISBN 978-9975-3199-2-8 (PDF).

[785.11.071.1:781.22]"1970/1990"(076.5)

П 956

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

© Pîslari Snejana, alcătuitor. © Berezovicova Tatiana, redactor științific.

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ	4
ADNOTARE	5
ANNOTATION	6
ВВЕДЕНИЕ	7
1. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЧИСТЫХ ТЕМБРОВ В ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ П. РИВИЛИСА	7
1.1. Трактовка инструментов струнной группы.....	7
1.2. Родовые и видовые инструменты деревянной духовой группы.....	17
1.3. Особенности применения инструментов медной духовой группы.....	24
1.4. Ударные инструменты и их темброво-шумовые аллюзии.....	32
2. СМЕШАННЫЕ ТЕМБРЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. РИВИЛИСА КАК СРЕДСТВО ПРЕТВОРЕНИЯ МОНОДИИ	35
2.1. Тембровые миксты в реализации монодии инструментального типа в <i>Симфонических танцах</i> П. Ривилиса.....	36
2.2. Особые тембровые приемы воплощения монодии вокальной природы в <i>Унисонах</i> П. Ривилиса.....	44
3.3. Тембровое претворение вокальной монодии в <i>Стихуре</i> П. Ривилиса...	51
ЗАКЛЮЧЕНИЕ	58
ЛИТЕРАТУРА	61

АННОТАЦИЯ

Методическая разработка «Чистые и смешанные тембры в симфоническом творчестве второй половины XX века (на примере оркестровых сочинений Павла Ривилиса 1970-1990-х гг.)» предназначена для студентов музыкальных вузов первого и второго цикла и носит междисциплинарный характер. Она адресована, прежде всего, молодым композиторам и музыковедам, которые осваивают основы будущей профессии в рамках учебных курсов «Инструментоведение», «Оркестровка», «История оркестровых стилей», «Современный оркестр». Помимо этого, работа может быть использована студентами как дополнительный материал в изучении таких дисциплин как «История национальной музыки» и «Композиция».

В работе рассматриваются основные приемы композиторской работы с оркестровыми тембрами на основе анализа партитур П. Ривилиса, определены особенности использования чистых и смешанных тембров для передачи приемов молдавского народного исполнительства в симфонических произведениях композитора 1970-х–1990-х гг., освещена специфика воплощения монодии оркестровыми средствами. Данная публикация — первый в отечественной методической науке труд, в которой проблемы исследования тембра рассматриваются в контексте эволюции тембрового мышления в европейской музыке.

Ключевые слова: *Павел Ривилис, молдавское народное исполнительство, монодия, смешанный тембр, тембровая драматургия, симфонический оркестр, чистый тембр*

ADNOTARE

Lucrarea *Timbrurile pure și mixte în lucrările simfonice în a doua jumătate a sec. XX (pe bază creațiilor orchestrale ale lui Pavel 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 și muzicologi, care însușesc bazele profesiei în cadrul cursurilor didactice *Organologie, Orchestrație, Istoria stilurilor orchestrale, Orchestra Contemporană*. Totodată, lucrarea poate fi folosită de student și ca un suport de curs în studierea disciplinelor *Istoria muzicii naționale și Compoziție*.

În ghidul de față sunt examinate principalele tehnici de utilizare a timbrurilor orchestrale în baza analizei partiturilor lui P. Rivilis, sunt identificate principiile de utilizare a timbrelor pure și mixte pentru redarea specificului de interpretare a muzicii populare autohtone în creațiile simfonice ale compozitorului din anii 1970-90, evidențiază particularitățile orchestrale de valorificare a monodiei. Această publicație este prima lucrare științifico-didactică din Republica Moldova, în care problemele cercetării timbrale se analizează în contextul evoluției gândirii timbrale în muzica europeană.

Cuvinte-cheie: *timbru pur, timbru mixt, dramaturgia timbrală, Pavel Rivilis, monodie, interpretare populară, orchestra simfonică*

ANNOTATION

Methodological guide *Pure and mixed timbres in symphonic works of the second half of the twentieth century (on the example of the orchestral works of Pavel Rivilis of the 1970-the 1990s)* 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 and musicologists who master the basics of their future profession within the framework of training courses in *Organology, Orchestration, History of Orchestral Styles, Contemporary Orchestra*. In addition, the work can be used by students as additional material in the study of disciplines such as *History of National Music* and *Composition*.

The guide examines the main principles of the composer's work with orchestral timbres based on the analysis of P. Rivilis scores, identifies the features of using pure and mixed timbres to convey the techniques of authentic folk performance in symphonic works of the composer of the 1970s-1990s, highlights the specificity of the embodiment of monody means. This publication is the first work in the methodological science of the Republic of Moldova, in which the problems of timbre research are considered in the context of the evolution of timbre thinking in European music.

Keywords: *authentic folk performance, mixed timbre, monody, pure timbre, Pavel Rivilis, timbre dramaturgy, symphony orchestra.*

ВВЕДЕНИЕ

Динамичное развитие системы музыкальных средств в искусстве XX в., сопровождаемое в некоторых стилях выдвиганием на первый план звуковой красочности, возводит проблематику тембра в ряд важнейших тем в создаваемой теории современного музыкального языка.

В музыке XX в. одной из основных областей творческих поисков композиторов оказывается многогранная палитра тембра, все ее звукокрасочные элементы. Внимание художников привлекает как повышенная экспрессия естественной, «чистой» оркестровой краски, так и постоянное создание новых, «смешанных» форм тембра, вбирающих целые комплексы музыкальных средств.

Использование смешанных и чистых тембров в симфоническом творчестве второй половины XX в. нашло яркое отражение в оркестровых сочинениях Павла Ривилиса, стилевая направленность симфонического творчества которого совпала с некоторыми важными тенденциями композиторского мышления XX в. Специфика творчества композитора лежит в русле характерных для его времени направлений, прежде всего, неофольклорного, проявившегося, в частности, в особых качествах тематизма и методах работы с тембром. Базируясь на оркестровых традициях барокко, классицизма и романтизма и синтезируя их с приемами молдавского народного музыкального искусства, он создал свой узнаваемый оркестровый стиль, связанный с применением чистых и смешанных тембров для реализации вокальной и инструментальной монодии, позволяющей воссоздать архетипальные приемы народного музицирования.

1. ТРАКТОВКА ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ЧИСТЫХ ТЕМБРОВ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ

ПАВЛА РИВИЛИСА

В 20-х гг. XIX в. композиторы открыли невероятный потенциал экспрессивных возможностей оркестрового колорита, оценив окраску различных регистров инструментов, а также область применения чистых и смешанных тембров в создании того или иного музыкального образа. Как известно, исходной классификацией тембров оркестровых инструментов является их деление на чистые (простые) и смешанные (сложные). Под чистыми подразумеваются тембры солирующих инструментов, а также все унисонные сочетания тождественных инструментов. Чистые тембры используются как в одноголосии, так и в многоголосии (например, консортные составы, состоящие из инструментов одной группы). Под смешанными тембрами понимается результат сочетаний различных инструментов, применяющихся в целях изменения фонических качеств отдельных голосов и ансамблей и обусловленных выразительными и формообразующими особенностями сочинения. Чистые и смешанные тембры во всевозможных комбинациях формируют неповторимый тембровый колорит, присущий тому или иному произведению.

1.1. ТРАКТОВКА ИНСТРУМЕНТОВ СТРУННОЙ ГРУППЫ

В сочинениях 1970-х–1990-х гг. Павел Ривилис нашел необычные тембровые решения, особую технологию построения оркестровой ткани, различные формы претворения принципов народного инструментального исполнительства. Значительное число этих находок связано со струнной группой, которая трактуется как главный компонент оркестра и дополняется инструментами деревянной духовой, медной и ударной групп. Инструменты струнной группы — скрипки, альты, виолончели и контрабасы — наделяются композитором тем значением, который, с одной стороны, сложился в истории мировой симфонической музыки, а, с другой — определен П. Ривилисом в соответствии с задачей воспроизведения средствами симфонического оркестра особенностей народного музицирования. Первый тип нашел преимущественное отражение в оркестровой транскрипции *Чаконь* И. С. Баха, второй — в сочинениях неофольклорного направления.

Роль **скрипок** рассматривалась П. Ривилисом в значительной степени по аналогии с их использованием в соответствующей группе оркестра народных инструментов. Поскольку в народном оркестре скрипкам принадлежит ведущая роль, в сочинениях неофольклорного направления

композитор активно применяет лэутарские приемы скрипичной игры. Яркое воплощение народного исполнительского стиля заметно, например, в скрипичном соло (ц. 3, *rubato, quasi cadenza*) первой части *Концерта для оркестра*, где на первый план выступает импровизационность мелодической линии с богатой, прихотливой мелизматикой, глиссандирующими «подходами» к звукам, широким применением открытых струн и т. д. (пример 1). Как известно, звонкий тембр открытой струны усиливает красочность звука, на что обращает внимание и сам автор в исполнительской ремарке *con effetto e sonoramente*. Кроме того, подобный тип скрипичной фактуры создает эффект скрытого многоголосия в рамках сольного исполнительства, обогащает мелодическую линию и позволяет ощутить выразительность различных регистров инструмента.

Пример 1.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. I

Скрипки, как ведущую составляющую струнной группы оркестра, автор применяет в трех условно выделяемых нами регистрах:

- низком и ниже-среднем;
- среднем и средне-высоком;
- высоком и высочайшем.

Низкий и ниже-средний скрипичный регистр применяется П. Ривилисом в тех случаях, когда мелодии необходимо придать архаичный облик. Так, например, жесткий характер звучания, указанный автором в экспозиционном разделе первой части *Симфонических танцев (duramente)*, в среднем разделе второй части *Концерта для оркестра (con durezza)*, в первой поэме *Бурдонов (assai con fermezza)* и т. д., создается благодаря «жужжащему» тембру струнных в нижнем регистре и плотному унисону скрипок и альтов. Композитор подчеркивает в таких случаях необходимость исполнения мелодии на скрипичном «баске».

Обращение к *среднему и средне-высокому* регистру скрипок ассоциируется в сочинениях П. Ривилиса с сопоставлением вокально-песенной и танцевальной сфер. Так, заключительное проведение темы начального раздела второй части *Концерта для оркестра* в характере

народной песни-баллады поручено первым скрипкам с их теплым тембром в среднем, мягко звучащем регистре (пример 2).

Пример 2.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. II

[Andante]

V-ni I

mp con nobilita

В четвертой части *Концерта для оркестра* скрипки в той же тесситуре исполняют мелодию импровизационного характера, близкую к народным плачам. Безмятежность звучания в середине диапазона, свойственная всей второй части произведения, сменяется здесь драматизмом, усиливающимся за счет постепенного задействования нижнего регистра скрипичной группы. Особую экспрессию придает оркестровой ткани тембр альтов, гетерофонные подголоски которых совпадают по тесситуре со скрипками (пример 3).

Пример 3

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. IV

[Andante molto espressivo, senza rigore]

Vni I

Vni II

Viola

Vln. I

Vln. II

Vla.

Трактовка *высокого и высочайшего* регистра скрипок в *Симфонических танцах* П. Ривилиса связана с надстройкой контрастной рельефной мелодии над основной тематической линией. Важную роль здесь играет вертикальное тембровое и жанровое противопоставление пластов, при котором духовым поручены танцевальные виртуозные наигрыши в манере *tempo giusto*, скрипкам же — мелодии импровизационного склада типа *parlando rubato* с их интонационным прорастанием, обновлением, сквозным развертыванием тематизма.

В среднем разделе первой части *Симфонических танцев* (ц. 6) наигрышу духовых контрапунктирует мелодия скрипок, вызывающая

ассоциации с инструментальной дойной. Звучание струнных в высочайшем регистре (*p, espressivo*) выгодно подчеркивает их положение по отношению к партиям других инструментов (пример 4).

Пример 4

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

The musical score is for the first part of 'Symphonic Dances' by P. Ravel. It is in 4/4 time, marked 'Moderato risoluto' with a tempo of approximately 100-104 beats per minute. The score includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in B-flat (Cl. in B \flat), Saxophone (Sass.), Bassoon (Fag.), Corni 1,2 (Corni 1,2), Corni 3,4 (Corni 3,4), Trumpet (Tr-be), Trombone (Tr-ni), Tuba, Trombone (T-ro), Percussion (P-ti), Cassa, Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Viola (Viole), Violoncello (V-c), and Contrabasso (C-b). The woodwinds and brass parts are marked 'come sopra', indicating they play the same material as in the first part of the cycle. The string parts are marked 'p' and 'espressivo', with some parts in the highest register. The score includes dynamic markings like 'a2', 'f', and 'p', and articulation like 'espressivo'.

Принцип сопоставления различных мелодий реализуется также в среднем разделе второй части *Симфонических танцев* (ц. 4), где широкая экспрессивная мелодическая линия скрипок и альтов в три октавы $g-g^1-g^2$ противопоставляется танцевальному наигрышу малого кларнета. Музыка *quasi*-дойны дышит здесь спокойствием и умиротворенностью. Контрастный характер двух дойн из первых частей цикла обусловлен различной регистровой постановкой струнных: острое звучание унисона скрипок в высочайшем регистре в середине первой части ярко контрастирует высоким скрипкам с их «парящей» мелодией во второй части (пример 5).

[Agitato]
a2

Ob.
Cl. picc.
Fag.
Tr-be
V-ni I
V-ni II
Viola

The score for Example 5 is in 6/8 time and marked [Agitato] a2. It features woodwinds (Oboe, Piccolo Clarinet, Bassoon) and strings (Trumpet, Violin I, Violin II, Viola). The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings play a melodic line with slurs and dynamic markings, including *f* (forte) in the lower strings.

Особая роль в сочинениях П. Ривилиса принадлежит средне-высокому и высокому регистрам альтов, виолончелей и контрабасов, призванных «наполнить» звучание скрипок особой экспрессией. Так, в репризе второй части *Симфонических танцев* тесситурная позиция основной темы выражается в наложении яркого, выразительного тембра высоких альтов на низкие скрипки. К унисонному миксту первых и вторых скрипок с альтами, помещенными октавой выше, эпизодически присоединяются виолончели, звучащие в унисон со скрипками и создающие иллюзию нестройного звучания, свойственного игре сельских народных оркестров — тарафов (пример 6).

[Agitato]

Vni I, II
Viola
Vc.
Cb.
Vni I, II
Vla.
Vc.
Cb.

The score for Example 6 is in 4/4 time and marked [Agitato]. It features strings (Violin I & II, Viola, Violoncello, Contrabasso). The strings play a melodic line with slurs and dynamic markings, including *f* (forte), *fp* (fortissimo piano), and *p* (piano). The Viola and Violoncello parts include markings for *ben cantando* and *unis. pizz.* (unison pizzicato). The Contrabasso part includes markings for *mf* (mezzo-forte) and *vibr.* (vibrato).

Во второй части *Унисонов* изложение темы активного, моторного характера поручено унисону виолончелей в средненизком и контрабасов в средневысоком регистре. Жанровую основу темы определяет быстрый гагаузский танец *джампарале* с присущим ему ритмом *аксак*. Низкие струнные, которым поручена тема, вносят в звучание некоторую жесткость (композиторская ремарка *queste note assai marcato*), а примененный в начале части прием октавной переброски мотивов в партии виолончелей придает мелодии объемность и подчеркивает игровые эффекты в интонационном развитии (пример 7).

Пример 7

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

Количество партий в струнной группе, ведущей тему, на протяжении всей части неоднократно меняется. Так, в ц. 5 она исполняется унисоном скрипок и альтов (от звука *b*). Энергичный характер мелодии, как и в начале первой части *Симфонических танцев*, достигается применением нижнего (у скрипок) и среднего (у альтов) регистров, отличающихся густым тембровым колоритом, а также активным участием в изложении мелодической линии открытых струн (в частности, скрипичного «баска»). В разделе *a*₂ (ц. 7) мелодию исполняют все струнные, разделенные на два яруса расстоянием в три октавы: скрипки и альты начинают мелодическую линию с *h*², виолончели и контрабасы — с *H*, затем — в две октавы с заполненной серединой, в *a*₃ (т. 3 после ц. 8) скрипки и альты ведут мелодию от *h*, виолончели — от *H* и контрабасы — от *HI*). Ближе к окончанию раздела автор вновь использует плотное унисонное звучание нескольких партий струнных (скрипок и альтов).

Схожий тематизм и метод его развития характеризует последнюю вариацию (*a*₅) начального раздела третьей части *Концерта для оркестра*. В *quasi*-фугированном изложении моторной танцевальной темы, напоминающей бэтуту, вначале задействован унисон первых и вторых скрипок (пример 8). Затем тематическая функция передается альтам, к которым постепенно присоединяются первые и вторые скрипки. Их сменяет микст скрипок, альтов и виолончелей, а также переключки высоких струнных (скрипки) с низкими (виолончели и контрабасы).

В четвертой части *Симфонических танцев* начальная мелодия, истоки которой восходят к лирической песне, поручена унисону вторых скрипок, альтов и трубы. Л. Райляну отмечает, что тембр скрипок является преобладающим, «однако он насыщается более терпким (труба) и матовым (альты) оттенками, поэтому скрипки вдруг начинают звучать по-народному» [7, с. 105]. Вокальный генезис темы, а также введенная в партитуру авторская ремарка («Унисон трубы, вторых скрипок и альтов должен быть выровнен с тем, чтобы ни один тембр не выделялся» [33, с. 61]) предполагают создание тембра, близкого звучанию человеческого голоса.

В танцевальной мелодии среднего раздела четвертой части (1 т. до ц. 8) использование среднего и средне-высокого регистров связано с технологией гетерофонного варьирования основной мелодии, присущего народной музыке и создающего эффект приблизительности интонирования тарафа. Первым скрипкам поручено изложение основной мелодической линии, в то время как в партии вторых эпизодически возникают отступления от основного напева. Вторые скрипки, подхватывая мелодические мотивы из партии первых, образуют терпкие переченья (пример 9). Затем они ведут собственную мелодическую линию, производную от основной.

Пример 9

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. IV

[Con moto]

Vni I

Vni II

mf *f*

mf *f*

tr *tr* *tr* *tr*

>

Низкие струнные в сочинениях неофольклорного направления П. Ривилиса выполняют не только тематическую, но и функцию сопровождения, имитируя фактуру аккомпанемента, традиционно порученного в тарафе кобзе или цимбалам, а также ритмическую поддержку ударных инструментов. Так, в первой части *Симфонических танцев* аккомпанемент струнных решен в виде басовой линии, исполняемой виолончелями и контрабасами в сопровождении двойных нот альтов и скрипок. Открытые струны, глissандирующие «подъезды» к звукам, форшлаги, широко применяемые композитором, двойные ноты, трехзвучные и четырехзвучные аккорды придают танцевальным разделам произведения мощное звучание (пример 10).

Пример 10

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[Moderato risoluto] ♩ = c.100

Vni I

Vni II

Viola

Vc.

Cb.

p *poco dim.*

p *il basso con rilievo*

p *il basso con rilievo*

Еще одним ярким примером участия низких струнных в *tutti* является реприза третьей части *Симфонических танцев*. Применение красочных звукоизобразительных приемов струнных — различных видов *pizzicato*, стремительных пассажей, *glissandi* и т. д. — показательны также для фактуры аккомпанемента, в частности, в пятой части *Танцев* (ц. 1), где виолончели *divisi* исполняют трехзвучные отрывистые аккорды *pizzicato* с различным

направлением движения в аккордах (пример 11).

Пример 11.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

[Allegro (♩ = c. 136)]

The musical score is for the piece 'Symphonic Dances, Part V' by P. Rivilis. It is marked 'Allegro' with a tempo of approximately 136 beats per minute. The score is in 2/4 time and features several instruments: Violins I and II, Viola, Violoncello I and II, and Double Bass. The Violoncello I and II parts are marked 'pizz.' (pizzicato). The Violin I part features a triplet of eighth notes. The Viola part has a 'pizz.' marking. The Double Bass part has a 'pizz.' marking. The score is divided into three measures, each containing a triplet of eighth notes in the Violin I part.

Далее к виолончелям добавляются альты и контрабасы, играющие двойными нотами. Подобно третьей части цикла, в данном разделе пятой части мелодическая линия перебрасывается от струнной группы к высоким деревянным и обратно. В ц. 3 тема проводится на фоне стремительных септольных пассажей струнных, отрывистых аккордов *pizzicato*, *glissandi* у струнных и арфы. Если в ц. 4 мелодия излагается на плотном, гулко звучащем кластерном фоне, то в ц. 5 аккомпанемент представляет собой интервальные секундовые переключки, имитирующие «реплики из толпы», порученные альтам, виолончелям, контрабасам, фортепиано, валторнам, и разворачивающиеся на квинтовой педали труб (d^1-a^1) и октавной педали (d^1-d^2) альтов *non divisi*.

Наряду с «ударной» функцией, важна роль струнных в создании темброво персонифицированной педали. Во второй части *Симфонических танцев* (в отличие от первой, где фон был выражен остигнутым ударным элементом), выбран прием бурдонирования легкого, «воздушного», красочного созвучия, создающего поэтическую, пасторально-пейзажную картину. При этом индивидуализация звуковой окраски за счет различных сочетаний тембровых и динамических ресурсов инструментов и способов

звукоизвлечения всякий раз придает педали иной колорит. Так, тембровое решение педали в начальном разделе характеризуется непрерывно дрящимся звуком струнных смычковых (флажолеты контрабасов, *tremolo sul tasto* скрипок), подзвученных арфой. При этом тембр струнных идеально сливается с арфой, становясь ее продолжением, своеобразным эхом (пример 12).

Пример 12

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

[Tempo libero quasi Andantino ♩ = 120]

Arpa

V-n- II

Cb.

sul tasto

non div.

mf

Фон экспозиционного раздела второй части *Симфонических танцев* базируется на реальном звучании гармонической кварты *d-g*. П. Ривилис демонстрирует тембр контрабаса во всех тесситурных положениях. Простые и двойные флажолеты контрабаса соло трактуются как самостоятельные тембровые образования и являются оригинальным приемом применения инструмента в оркестровой практике. Они создают дополнительный красочный ресурс в однородном организме струнной группы, образуя различные комбинации с арфой и другими струнными.

Особое значение в сочинениях П. Ривилиса приобретает солирующий контрабас, примером чего служит каденция из второй части *Унисонов*. Обладающий в низком регистре густым и сочным тембром, контрабас незаменим в построении глубокой насыщенной оркестровой вертикали, но редко используется в качестве солирующего инструмента, поскольку его низкие тоны распространяются на небольшое расстояние.

Объясняя аналогичные использования контрабаса в истории европейской музыки, уместно привести в пример трактовку солирующего контрабаса в третьей части *Первой симфонии* Г. Малера. Прием «эстетического снижения жанра» траурного марша выразил всю остроту и горечь иронии композитора, низведшего скорбное погребальное шествие до карнавальных похорон. Абсолютной противоположностью данному примеру является пьеса *Слон* для контрабаса и двух фортепиано из *Карнавала животных* К. Сен-Санса. Комизм трактовки его тембра в данном случае заключается в том, что легкая, воздушная музыка танца сильфов,

заимствованная из драматической легенды *Осуждение Фауста* Г. Берлиоза и *Скерцо* Ф. Мендельсона к комедии *Сон в летнюю ночь*, в оригинале исполняемая инструментами высокого регистра, передана «неповоротливому» инструменту, звучащему в нижней части диапазона и изображающему танцующего слона.

По аналогии с вышеприведенными примерами, соло из второй части *Унисонов* П. Ривилиса, исполняемое солирующим контрабасом в высоком регистре, приобретает черты пародии, поскольку грузный тембр данного инструмента противоречит легкому и стремительному характеру темы (пример 13).

Пример 13.

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

The musical score consists of two staves for cellos (Cb.). The top staff is marked with a box containing the number 12, followed by the tempo marking [Allegretto] and the word 'solo'. The bottom staff is marked with the dynamic 'f'. Both staves show a rhythmic pattern of eighth notes with trills (tr) and accents (>). The music is written in treble clef for both instruments.

1.2. РОДОВЫЕ И ВИДОВЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ ДЕРЕВЯННОЙ ДУХОВОЙ ГРУППЫ

В сочинениях П. Ривилиса неофольклорного направления деревянная духовая группа трактуется многообразно. Наряду с родовыми, композитор нередко включает и видовые инструменты, продолжая традиции поздних романтиков и обогащая состав оркестра новыми характерными тембрами. Помимо традиционных видовых инструментов оркестра (флейты пикколо, английского рожка, бас-кларнета, контрафагота), П. Ривилис вводит в сочинения редко употребляемые деревянные духовые — альтовую флейту, гобой *d'atour*, малый кларнет. Флейте пикколо в первой части *Концерта для оркестра*, кларнету пикколо во второй части *Симфонических танцев*, альтовой флейте в первой части и гобоем *d'atour* во второй части *Концерта для оркестра* П. Ривилис поручает исполнение сольных фрагментов фольклорного характера. Альтовая флейта с инструментами ее семейства в первой и второй частях, гобой *d'atour* с инструментами семейства гобоев во второй части *Концерта для оркестра* участвуют в однородных и разнородных тембровых микстах, а малый кларнет во второй части *Бурдонов* — в *tutti*. При этом само привлечение добавочных инструментов нередко приводит к стилистическим аллюзиям (например, к необарочным — в

Концерте для оркестра).

На специализированных курсах, изучаемых музыковедами и композиторами, неоднократно подчеркивается тот факт, что видовые инструменты служат прежде всего для обогащения оркестровой палитры композитора.

Так, альтовая флейта с конца XIX в. традиционно применялась в оркестре для получения специфических низких звуков особого тембра. В дальнейшем ей поручались солирующие партии в сочинениях А. Глазунова, М. Равеля, И. Стравинского, Г. Холста, Д. Шостаковича и др. Полнозвучный тембр альтовой флейты в среднем регистре применен П. Ривилисом в первой части *Концерта для оркестра* в качестве гармонической поддержки солирующей флейты (ц. 12), а ее яркая, густая звучность в среднем регистре, напоминающая звучание традиционного духового инструмента кавала, характеризует эпизод в первой части этого произведения (ц. 21–22), решенный как диалог большой и альтовой флейт в характере шуточного танца (пример 14).

Пример 14.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. I

The image shows a musical score for four flutes. The top two staves are for Flute (Fl.) and Alto Flute (Fl. alto), and the bottom two are for Flute (Fl.) and Alto Flute (Fl. alto). The score is in 2/4 time and includes markings such as [Темпо II], p, and semplice. The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes, with some slurs and accents. The first staff has a measure with a fermata and a key signature change to one flat. The second staff has a measure with a fermata and a key signature change to one flat. The third staff has a measure with a fermata and a key signature change to one flat. The fourth staff has a measure with a fermata and a key signature change to one flat.

Гобой *d'amour*, изобретенный в начале 20-х гг. XVIII в. и ставший одним из тембровых символов эпохи барокко, с конца того же столетия практически не употреблялся, и лишь на рубеже XIX–XX вв. его вновь стали использовать К. Дебюсси, М. Равель, Р. Штраус. Мягкий, выразительный, с заметным «носовым» оттенком тембр данного инструмента характеризует крайние разделы второй части *Концерта для оркестра* П. Ривилиса, в основу которых легла народная *Баллада о трех чабанах*. Начальный раздел части поручен инструментам семейства гобоев — гобою, гобою *d'amour*, английскому рожку (пример 15). Затем тема передается аналогичной консортной группе флейт: две большие и альтовая флейты ведут поочередно мелодическую линию в ритмическом сопровождении гобоя и английского рожка.

Пример 15.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. II

[Andante ♩ = 80]

1 Ob. *p cantando*

Ob. d'am. *mp con nobilita*

C-engl.

1 Ob. *p cantando*

Ob. d'am.

C-engl.

Следует указать, что обращение к консортам (англ. *consort* — небольшой инструментальный ансамбль одного семейства) в данном случае свидетельствует о стремлении автора решить фольклорную тему в необарочной стилистике. С одной стороны, тембр гобоя *d'amour* напоминает тембр пастушеского рожка, с другой, — присущим ему ностальгически-философским звучанием вызывает ассоциации с медленными частями гобойных концертов эпохи барокко и неоклассицистскими сочинениями начала XX в. (например, со второй частью сюиты *Пульчинелла* И. Стравинского). Передача мелодии от одного состава другому формирует особый тембровый контраст в изложении темы. «Сумеречность», заданная в начальном разделе гобоем *d'amour*, оттеняется бархатным, проникновенным звучанием инструментов флейтового семейства, в то время как в репризе именно флейты начинают и заканчивают проведение темы, «осветляя» ее колорит.

Малый кларнет, неперенный атрибут военных оркестров начала XIX в., впервые введен в симфоническую партитуру Г. Берлиозом. Помимо поддержки верхних голосов в общем оркестровом звучании, малому кларнету поручались небольшие сольные эпизоды комического или гротескного характера (хрестоматийный пример — тема возлюбленной из *Фантастической симфонии*). В XX в. малый кларнет активно использовали Г. Малер, М. Равель, Р. Штраус, И. Стравинский, С. Прокофьев, Д. Шостакович и др. Резковатый, крикливый в верхнем регистре тембр инструмента наиболее ярко продемонстрирован П. Ривилисом во второй части *Симфонических танцев*. Показательна его доминирующая роль в тембровом миксте деревянных духовых во второй части *Бурдонов*: кларнет с

кларнетом пикколо в октаву и надстроенной септимой выше флейтой пикколо, в переключке с трубами излагает танцевальную тему части, придавая ей безудержный залихватский характер (пример 16).

Пример 16.

П. Ривилис. Бурдоны, ч. I

Анализ оркестровых сочинений П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг. позволяет выделить два способа трактовки тембров деревянных духовых:

- использование инструментов в их *области выразительной игры*;
- «выход» звучания инструментов за пределы их естественного диапазона.

Наглядным примером первого способа применения тембров указанного семейства является мелодическая линия, порученная солирующему саксофону в средневысоком, наиболее выразительном регистре, напоминающем в середине первой (ц. 6–7) и в начале пятой части *Симфонических танцев* звучание тарагота. Еще один образец использования области выразительной игры у английского рожка представлен в третьей части сочинения (2 т. после ц. 2), где композитор пользуется его характерной окраской и «густым и оригинальным звуком в низком регистре» [3, с. 311] для имитации народного инструментария. Тембр английского рожка, использованного в ниже-среднем регистре, в начале третьей и пятой частей цикла (ц. 6–7) схож с тараготом. В данном случае ассоциативные представления возникают благодаря фольклорному характеру мелодии (*quasi*-бэтута в первой, *quasi*-хора в третьей и *quasi*-сырба в пятой частях), усиленному имитацией тембра народного инструмента. Аналогии с игрой

лэутаров возникают за счет применения мелизматике, типичной для духовых инструментов тарафа (форшлагги в первой и трели в третьей и пятой частях).

«Выход» звучания инструмента за пределы его естественного диапазона наиболее ярко демонстрирует вторая часть *Симфонических танцев*, опирающаяся на архетип инструментальной дойны и пастушеских наигрышей с их богатой орнаментикой. З. Столяр пишет по этому поводу: «Вторая часть основана на мелодике импровизационного характера, вызывающей ассоциации с народной дойной. Здесь принцип непрерывной вариантности переносится на тембровые краски оркестра, точнее, на инструменты из группы деревянных духовых — флейты и кларнеты. Мерцающий фон струнных и арфы тонко воспроизводит звучание цимбал» [11, с. 140].

Вторая часть *Симфонических танцев* решена в простой трехчастной репризной форме. В ее формообразовании решающую роль играют чередования различных регистров основных или видовых инструментов, а также реализация звучания инструментов симфонического оркестра за пределами области их выразительной игры, где, по утверждению Н. Римского-Корсакова, «инструмент скорее обладает красочностью (колоритом) звука, чем выразительностью» [8, с. 18]. Основную выразительную нагрузку несут сольные тембры деревянных духовых и струнных инструментов.

Вторая часть *Симфонических танцев* является ярким примером редко встречающегося в композиторской практике применения контрастов, которые проявляются:

- в сопоставлениях тембров одновидовых деревянных духовых инструментов (флейты, кларнета и их разновидностей);
- в сочетаниях различных регистровых зон одновидовых деревянных духовых инструментов.

В первом разделе формы происходит постоянное сопоставление различных регистров одного вида инструментов, что свидетельствует об оригинальном использовании выразительных возможностей регистров деревянных духовых. Основная тема раздела *A* экспонируется в предельно низком, «шипящем» регистре флейты пикколо (пример 17).

В симфонической музыке этот инструмент, применявшийся преимущественно в среднем и высоком регистрах для придания наибольшей полноты и объемности звучания оркестровой вертикали, редко играл роль характерного инструмента. В данном же случае посредством нетрадиционного тесситурного расположения флейты пикколо в низком регистре создается иллюзия звучания флуера (авторская ремарка *come fluier*).

Пример 17.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

Tempo libero quasi Andantino

Далее тему подхватывает солирующий малый кларнет в среднем, нейтральном регистре (как известно, в оркестровой практике наиболее применимы высокие звуки кларнета пикколо, отличающиеся характерным ярким звучанием), что вызвано необходимостью оттенить дальнейшее вступление большого кларнета, высокий регистр которого охарактеризован С. Василенко как «блестящий и выразительный», который «обладает огромной силой звучания, достигающей иной раз до крикливости» [4, с. 314] (пример 18).

Пример 18.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

[Tempo libero quasi Andantino]

Появление редко применяемого низкого регистра малого кларнета обусловлено необходимостью последовательного выстраивания тембрового контраста в сопоставлении инструментов одного семейства, что играет особую роль в развитии образного содержания части. На смену малому приходит бас-кларнет в довольно редко используемом среднем, неярком

регистре. Сопоставление яркого и неяркого регистров трактовано композитором как движущая сила для дальнейшего драматургического развертывания, которое реализуется в среднем и заключительном разделах формы. Если в экспозиции кларнет пикколо используется в среднем и низком регистрах, то в следующем разделе (*b*) он проявляет себя наиболее полно, солируя в высокой тесситуре. Здесь он уже выступает в роли «характерного солиста» — его тембр привносит резкое, пронзительное звучание, придавая музыке определенно выраженный народный колорит и воссоздавая собирательный фольклорный темброобраз (пример 19).

Пример 19.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

В репризе развернутые соло видовых деревянных духовых редуцируются в небольшие реплики флейты, кларнета и бас-кларнета в их нижнем, богатом регистре. Автор намеренно приберет их для заключительного раздела формы, сглаживая тембровые контрасты инструментов флейтового и кларнетового семейств, ранее уже продемонстрировавших свои регистровые возможности.

Сопоставления инструментов одного семейства в различных регистрах во втором *Танце*, указывают на идею внутривидового контраста, продемонстрированного в третьей части *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, где диалог пастушеских рожков каждый по-своему развивает основной напев, придавая ему то тоскливый, то драматически-экспрессивный характер.

Заключительная «реплика», звучавшая в экспозиционном разделе у скрипок и виолончелей, в репризе излагается кларнетом и бас-кларнетом, своим низким регистром сообщая музыке более спокойный, «объективный» оттенок. Таким образом, экспрессия звучания второй части *Симфонических танцев* осуществляется с помощью применения многообразных тембровых сочетаний одновидовых деревянных духовых инструментов с демонстрацией их богатых тесситурных возможностей в сольном варианте либо в сопоставлении с другими группами оркестра, в результате чего возникают новые тембровые аллюзии.

Важную роль во второй части *Симфонических танцев* играет красочная педаль, базирующаяся на звучании чистой кварты *d-g*. В среднем разделе формы к тембру струнных присоединяются духовые: унисон двух гобоев (*f*) и двух труб *con sordini* (*mf*), исполняющих ритмическую фигурацию, создает плотную и хорошо сбалансированную звучность. Сильный, «терпкий» тембр гобоя в низком регистре идеально взаимодействует с трубами, которые, несмотря на слабое звучание в низком регистре, обладают индивидуальной окраской. Такое соединение двух ярко выраженных, но не совпадающих по характеристикам тембров дает удивительный акустический феномен, позволяющий воспринимать данную комбинацию либо как четыре трубы, либо как четыре гобоя. Впоследствии к гобоям и трубам присоединяются два фагота, при этом ритмическая фигурация, исполняемая гобоями, переходит к трубам, а деревянные духовые опевают кварту *c¹-f¹*. В результате тембр духового микста каждый раз приобретает новые оттенки. Наряду с этим реализуется контраст в чередовании стабильного и постоянно меняющегося компонентов «колышущегося» звукового фона.

Таким образом, яркая колористичность оркестрового письма второй части *Симфонических танцев* П. Ривилиса воплощена посредством большого удельного веса сольных тембров деревянных духовых — родовых и видовых, их особого тесситурного расположения и внимания к каждому фактурному компоненту оркестровой ткани.

1.3. ОСОБЕННОСТИ ПРИМЕНЕНИЯ ИНСТРУМЕНТОВ МЕДНОЙ ДУХОВОЙ ГРУППЫ

Указывая на специфику применения инструментов медной группы симфонического оркестра, следует обратить внимание на общее наблюдение Д. Рогаль-Левицкого о том, что «все представители медных наделены способностью воспроизводить не только чрезвычайно последовательное *crescendo* и *diminuendo*, но и давать сразу резкий, остро ударяемый звук с любым оттенком силы от *piano* до громоподобного *fortissimo* включительно. Эта поразительная способность «меди» часто используется композиторами в драматической музыке, где сила художественного воздействия на слушателя стоит чуть ли не на первом месте» [9, с. 136]. С введением особых приемов игры на медных духовых — *glissando*, *frullato* и др., а также применения сурдин, их область художественной выразительности существенно расширилась, способствуя изменению не только силы звука, но и его тембра.

В сочинениях П. Ривилиса неофольклорного направления тембр медных в сочетании с характерным мелодическим рисунком нередко

ассоциируется со звуками охотничьих сигналов, понимаемых как форма общения человека с окружающей природой. Разница в колорите меди *con sordino u senza sordino* (как и в звучании инструмента с различными видами сурдин) даже более значительна, чем при сопоставлении тембров родовых и видовых инструментов деревянной группы, рассмотренном выше. С одной стороны, сурдины помогают успешно решать задачи динамического равновесия, с другой — обогащают тембровое содержание духовой группы разнообразием окраски тона, возникающим при сопоставлении звука открытых и засурдиненных труб. В первой части *Бурдонов* труба *piano con sordino* создает впечатление инструмента, звучащего в отдалении, а в *Концерте для оркестра* ее тембр на нюансе *forte* воспринимается как очень резкий.

В среднем разделе второй части *Унисонов* тему струнных сопровождают реплики медных духовых — встречные октавные ходы двух пар валторн шестнадцатыми длительностями, за счет «вязкости» тембра создающие эффект звучания пастушеского рога. А октавные ходы двух тромбонов на фоне «рычащего» A_1 в партии третьего тромбона в данной части цикла (схожий пример — квинтовая переключка солирующего квартета валторн в начале четвертой части *Симфонических танцев*) вызывают ассоциации со старинной пастушеской трубой — бучумом. В предрепризном разделе второй части *Унисонов* амбитус валторн расширяется на квинту за счет добавления двух труб, придающих квартету больший объем, что создает эффект присутствия шести валторн путем поглощения валторнами тембра труб и близости их акустических характеристик.

В четвертом *Танце* медные духовые создают торжественно-мистический колорит. Используемые в низком регистре, они теряют высотную различимость, из чего можно сделать вывод о том, что расположение аккорда влияет на характер образа.

В отличие от ударного аккомпанемента первой части цикла и красочного бурдонирующего кластера второй, фон четвертой части представляет собой тесное расположение трезвучия *B-dur* в мелодическом положении терции, воспроизводящего начальные обертоны натурального звукоряда. В различных тембровых комбинациях окраска аккорда ассоциируется с мощным величественным звучанием сигналов старинных пастушеских труб с их обертоновой природой звукоизвлечения. В первом проведении оно представлено хоралом трех тромбонов на педали контрафагота, двух фаготов и валторны в предельно низком регистре, отличающемся сильной, округленно-наполненной и сочной звучностью.

Далее хорал поручен деревянным духовым: английскому рожку,

кларнетам, бас-кларнету, фаготам. Подкрепленные pedalью B_1 у тубы и контрабасов, они выдерживают мажорную терцию $B-d$. Своей динамикой (*mf*), гармонической структурой и высотным положением (деревянные духовые звучат в средних регистрах, за исключением особо выразительной низкой тесситуры пары кларнетов, обладающих ярким тембром и способностью быть услышанными в любой ситуации) они вносят в музыкальную ткань эффект «эха», создающийся сопоставлением более яркого (ближнего) и приглушенного (отдаленного) звучания.

На идее звуковой «перспективы», пространственного решения тембровых разновидностей хора строится дальнейшая драматургия части. Эффект «эха» создается здесь предельно низким B_1 пары фаготов, затем — «протянутым» квартсекстаккордом виолончелей *divisi a 3* на педали B_1 контрабасов с фаготами, в которой литавры исполняют заданную тромбонами в хоре ритмическую пульсацию. В репризе (a_1) звучание хора предваряется квартсекстаккордом $B-dur$ трех тромбонов в тесном расположении в низком регистре (без педали), виолончелями *divisi a 3* на педали контрафагота и тубы, а затем — контрабасов и тубы, что придает хоралу новую, более теплую и мягкую тембровую окраску.

Примером использования тубы в качестве оригинального сопровождения является кульминационный раздел второй части *Унисонов* П. Ривилиса (ц. 10). Отрывистые звуки в низком регистре, акцентирующие первую и пятую доли такта, имитируют звучание ударного инструмента (авторская ремарка *quasi timpani*). В этом случае туба в низкой тесситуре утрачивает определенность высоты, придавая аккомпанементу колорит древнего ударного инструмента *toba mare* (пример 20).

Пример 20.

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

[Alegretto]

quasi timp.

p

5

5

Еще одна оригинальная ассоциация — дуэт флейты и тубы в среднем разделе четвертой части *Симфонических танцев*. Флейте в высочайшем регистре поручена танцевальная тема, тубе в предельно низком регистре и тарелкам с большим барабаном — ее сопровождение. Флейта напоминает в этом контексте звучание народного деревянного духового инструмента, туба же имитирует молдавский шумовой инструмент бухай (пример 21).

Пример 21.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. IV

The musical score for Example 21 is presented in two systems. The first system covers measures 7 to 10, and the second system covers measures 11 to 14. The score is for a 2/4 time signature, marked 'Con moto' with a tempo of 104. The instruments involved are Flute 1 (Fl. 1), Flute 2 (Fl. 2), Tuba, Percussion (P-tti), and Cassa (Cymbals). Flute 1 plays a melodic line with trills (tr) and a 'frullato' effect (mf frullato). Flute 2 plays a supporting line. The Tuba part is in a very low register, marked 'mf'. The Percussion and Cassa parts provide a rhythmic accompaniment with 'mf' dynamics.

В связи с приведенным примером уместно обратить внимание, что участие солирующей меди наиболее выгодно проявляется в тех случаях, когда на первый план выступает характерная выразительность тембра и приемов звукоизвлечения, свойственные мундштучным духовым. Композиторы нередко прибегают к особым выразительным возможностям инструментов как к средству образной персонификации.

Примечательно утверждение Н. Римского-Корсакова о том, что для воплощения комической, иронической, фантастической образности часто требуется «применение тембра, по характеру как раз противоположного настроению мелодии...» [8, с. 23]. В случае традиционного использования

музыкально-выразительных средств можно с большей или меньшей долей вероятности предположить ход дальнейшего развития, а в случае нарушения инерции восприятия, заинтриговывающего внимание, часто возникает комический эффект. Примером тому может служить пятая часть *Концерта для оркестра* П. Ривилиса, представляющая шуточную пародию на звучание сельского оркестра.

Мелодическая линия (ц. 5) поручена плотному унисону скрипок и альтов с двумя кларнетами в их нижнем и нижнесреднем регистре. Подчеркнуто статичный аккомпанемент представлен гулким остинатным басом литавр и арфы, за которым восьмой долей позже следует терция *c-e* пары тромбонов. Остальные инструменты медной группы исполняют краткие, но выразительные подголоски-реплики, оттеняющие или, наоборот, продолжающие основную мелодию. Нередко в них используются звуковые эффекты *glissando* (партии тубы, первого тромбона), *tremolo* с последующим скачком на большую септиму (унисон трех валторн) или октаву (партии труб), *frullato* (трубы в высоком регистре), что в сочетании с различного рода акцентами, *sforzandi*, прихотливой динамикой и авторскими ремарками *pesante*, *con durezza* и др. придает музыке гротескный характер (пример 22).

Пример 22.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. V

5 [Tempo precedente] pochiss. sostenuto e pesante

The musical score is for the fifth movement of the Concerto for Orchestra by Maurice Ravel. It begins with a tempo marking of [Tempo precedente] pochiss. sostenuto e pesante. The score is written for a full orchestra and includes parts for Oboe (Ob.), Clarinet in A (Cl. in A), Trombone (Tr-ba), Trombone 1 (Tr-no 1), Trombone 2,3 (Tr-ni 2,3), Tuba, Timpani, Cassa, Arpa, Violin I, II (V-ni I, II), Viola (Viola), Violoncello (V-c), and Contrabasso (C-b). The music is characterized by a slow, heavy tempo and a focus on dynamic contrast and articulation. Key features include a prominent unison melody for strings and woodwinds, a static accompaniment for timpani and harp, and various articulations such as sforzandi, glissando, and tremolo. The score is marked with a box containing the number 5 and the tempo marking [Tempo precedente] pochiss. sostenuto e pesante.

Необычна и мелодическая структура звуковых отрезков, представляющая собой стремительные взлеты шестнадцатыми длительностями, которые, учитывая замедленную атаку звука некоторых представителей медной группы, создают эффект «непопадания» в нужные ноты. Иными словами, в представленном фрагменте имитируется коллективная импровизация, в которой, как отмечает Н. Зейфас, «каждый исполнитель, подобно солисту джаза, может и должен импровизировать в пределах, освященных традицией» [6, с. 49].

Особой экспрессией низкие медные наделяются в сольных эпизодах сочинений П. Ривилиса, в частности, *Симфонических танцев* и *Унисонов*.

Из курса инструментоведения известно, что **тромбон**, обладающий большой силой звука и мужественным тембром, в истории музыки часто применялся в сценах оперных спектаклей, где его звучность связывалась с образами борьбы и высокой патетики, а также со сверхъестественными силами и образами потустороннего мира — в качестве примеров можно привести оперы *Орфей* К. Монтеверди, *Альцеста*, *Ифигения в Тавриде* К. В. Глюка, *Дон Жуан* В. А. Моцарта и др. Делая акцент на блестящем верхнем регистре инструмента, Л. Бетховен использовал его в светлых героических эпизодах *Пятой*, *Шестой* и *Девятой* симфоний.

Новое амплуа придал тромбону в XIX в. Р. Вагнер. Помимо обращения к низкому (в *Золоте Рейна*) и высокому (в *Полете валькирий*) регистрам, он открыл благородное звучание среднего регистра инструмента в передаче любовной лирики (*Тристан и Изольда*). Со второй половины XIX в. богатство оттенков звучания тромбона привлекало русских композиторов. Так, П. Чайковский в опере *Пиковая дама* связывал тембр тромбона с образами неумолимого рока, Н. Римский-Корсаков в *Золотом петушке* применял его зловещий тембровый колорит в качестве средства негативной характеристики героя. В гротескном плане трактует тромбоны и И. Стравинский в сюите *Пульчинелла*.

Одним из ярчайших звукоизобразительных приемов игры на тромбоне стал эффект *glissando*, впервые примененный Й. Гайдном в оратории *Времена года* для подражания лаю собак. В музыке XX в. яркими примерами его использования стали *Болеро* М. Равеля, *Жар-птица* И. Стравинского, *Седьмая симфония* Д. Шостаковича, балет *Гаянэ* А. Хачатуряна. Тембровые ресурсы инструмента были существенно расширены в джазовой музыке.

Оригинально трактуется солирующий тромбон в среднем разделе пятой части *Симфонических танцев* П. Ривилиса. Развернутое соло инструмента (ц. 7–9, ремарка *drammatico*) является своего рода пародией на лирическое высказывание, поскольку из-за сравнительно малой технической

подвижности тромбона (движение кулисы занимает больше времени, чем нажатие вентиля) кантилена требует большого напряжения от исполнителя, *legato* затруднено, *forte* тяжеловато, гамма не столь стремительна и четка. Изложение мелодии тромбоном с его грубым и достаточно характерным тембром и малоподвижностью, а также применение *glissandi* придают образу комические черты. Трезвучие *G-dur*, на фоне которого «высказывается» тромбон, поручено семейству фаготов и бас-кларнету в низком регистре, а также четырехзвучному тремоло контрабасов *divisi*, напоминающему тремоло литавр, что подчеркивает гротескность звучания (пример 23).

Пример 23.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

[Risoluto]

The musical score consists of two systems. The first system is marked [Risoluto]. It includes staves for B. Cl., Fag., C-fag., Tr-ne, C-b., and C-b. The woodwinds (B. Cl., Fag., C-fag.) play a melodic line starting with a *p come sopra* dynamic. The tuba (Tr-ne) plays a melodic line with a *1. ten.* marking and triplet figures. The double basses (C-b.) play a four-note tremolo. The second system continues the same parts, with dynamics changing to *pp* and *mf* for the woodwinds, and a *3* marking for the tuba. A *5* marking is present above the woodwind staves in the second system.

Еще один низкий медный инструмент – **туба** – с ее суровой массивной звучностью и достаточно обширным объемом звукоряда, в *piano* или *pianissimo* создает сочную, но вместе с тем удивительно пластичную гармоническую основу, примером чему служит органнй пункт в заключительной партии увертюры-фантазии *Ромео и Джульетта* П. Чайковского. Здесь уместно обратить внимание на применение

засурдиненных тромбонов и тубы, создающих необычайно мягкую четырехголосную гармоническую педаль для постепенно наслаивающихся фигураций струнных в сцене появления города Леденца из оперы *Сказка о царе Салтане* Н. Римского-Корсакова.

В качестве показательного примера участия тубы в проведении мелодии можно привести устрашающую звучность двух басовых валторновых туб в октаву с контрабасовой для музыкальной передачи образа превращенного в змея Альбериха из *Кольца нибелунгов* Р. Вагнера, а зловеще-таинственный колорит низкой меди с участием тубы — в речитативных интонациях лейтмотива запрета из вагнеровского *Лоэнгрин*.

Туба, обладающая достаточной гибкостью и подвижностью, иногда применяется в оркестровой практике и в качестве солирующего инструмента. Одним из уникальных примеров применения ее специфической звучности в высоком регистре является пьеса *Быдло* из *Картинок с выставки* М. Мусоргского в оркестровке М. Равеля, в которой туба на фоне мерного движения тяжеловесных аккордов, изображающих с трудом передвигающуюся по дороге телегу, ведет протяжную тоскливую мелодию, создающую мрачную и безрадостную картину обреченности и покорности судьбе.

Особого внимания заслуживает каденция солирующей тубы, завершающая вторую часть *Унисонов* (ц. 12). Анализ оперной и симфонической музыки позволяет утверждать, что туба является важным компонентом разнообразных оркестровых *tutti*, несущих различные оттенки в зависимости от поставленной художественной цели. Мощное звучание меди в *forte* и *fortissimo* создает иллюзию присутствия органа во *Второй симфонии* Г. Малера, определяет трагическое величие финала *Восьмой симфонии* А. Брукнера, ликование в первой части *Фонтанов Рима* О. Респиги. «Рычащий» низкий регистр квартета низкой меди определяет зловещий воинственный характер пьесы *Марс* из оркестровой сюиты *Планеты* Г. Холста.

В исполнении быстрых пассажей в каденции второй части *Унисонов* П. Ривилиса артикуляция тубы становится невнятной, «бормочущей», принося определенную долю грузности и тяжеловесности. Техническая сложность исполнения стремительного танца *джампарале* на тубе в высоком регистре (авторская ремарка *possibile il tempo*), связанная с присущей данному инструменту мягкой атакой звука, придает этому соло неуклюжий, комичный характер (пример 24).

11 [Allegretto]

Tuba *mf possibile il tempo*

Timp. *mf*

Cb. *non div.*
p quasi timpani

6

Tuba *mf possibile il tempo*

6

Timp. *mf*

Cb. *p quasi timpani*

Таким образом, для оркестровой музыки П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг. стали показательными поиски тембровой необычности, достигающиеся путем нарочитого несоответствия применяемых оркестровых приемов характеру и жанру музыки.

1.4. УДАРНЫЕ ИНСТРУМЕНТЫ И ИХ ТЕМБРОВО-ШУМОВЫЕ АЛЛЮЗИИ

Отличительной чертой партитур неофольклорных сочинений П. Ривилиса являются оригинальные партии ударных инструментов, а также приемы имитации их звучания, создаваемые посредством слияния акустических свойств различных инструментов других оркестровых групп. Примером имитации ударных становится начало первой части *Симфонических танцев*, в которой соединение контрабасов и литавр создает некий абстрактный, единый и суммарный тембр большого барабана.

Примечательны тематические и ритмические переключки ударных с другими группами оркестра. В начале второй части *Унисонов* П. Ривилиса исходный тематический импульс, имеющий определенное ритмическое сходство с гагаузским танцем *джампарале*, задан семитактовой переключкой литавр *con le mani* (игра руками) и малого барабана.

Необычный тембр солирующих ударных, звучащих словно издали (p), подводит к вступлению мелодии у виолончелей и контрабасов. Благодаря

«шуршащему» призвуку низких струнных ритм ударных некоторое время после их выключения еще продолжает ощущаться (пример 25).

Пример 25

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

Подобная «тембровая иллюзия» вызывает аналогии со второй частью *Концерта для оркестра* Б. Бартока, в которой четкий, запоминающийся ритм солирующего малого барабана на *mf* сменяется темой у двух фаготов в первой октаве, необычностью тембра отвлекающих внимание от «выключения» барабана, и схожих по тембру струнных *pizzicato pp.* Вследствие данной «подмены» продолжает ощущаться ранее заданный ритм. «В результате слышно как бы больше, чем звучит реально, — пишет Г. Дмитриев. — Реплики *Tamburo*, вызывая в восприятии слушателя ретроспективные ассоциации, заставляют его контролировать, наряду с линией духовых, также и условное развитие предыдущей образной сферы» [5, с. 104]. Тем самым слушательское восприятие соединяет две музыкальные плоскости: реально представленную в данный момент и воображаемую, заданную импульсом малого барабана.

Примером наделения ударных ведущей ролью в изложении тематического материала являются в творчестве П. Ривилиса партии солирующих **литавр**. Следует отметить, что исторически пара литавр была единственным постоянным ударным инструментом, употреблявшимся в оркестровом *tutti* и создававшим вместе с трубами и валторнами торжественный характер звучания военных и ритуальных моментов действия. Литавры, создавая звукошумовой фон, дополняли и украшали оркестровую партитуру колористическими эффектами еще со времен Й. Гайдна, изобразившего громовые раскаты во *Временах года* эффектным нарастанием звука приемом *tremolo*. Участие литавр в изложении темы характеризует восемь тактов вступления к скерцо *Девятой симфонии* Л. Бетховена и начало его скрипичного концерта. Роль литавр в обоих случаях настолько важна, что функция их реплик может быть приравнена к тематической. В XX в. литаврам поручаются драматургически значимые

мелодические соло, примером чему является первая часть *Одиннадцатой симфонии* Д. Шостаковича.

Романтики расширили оркестровую палитру сочинений введением третьей литавры, выстраивая на них аккорды и короткие мелодические рисунки, которые при достаточной ритмической определенности и гармонической значимости приобретали характер тематизма. В *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза можно встретить две пары, а в его же *Реквиеме (Tuba mirum)* — десять пар литавр.

Литавры выступают активным тембровым компонентом в тематическом развитии второй и четвертой частей *Унисонов*, первой и третьей частей *Симфонических танцев*, где фрагменты основной мелодии передаются различным оркестровым группам, образуя прием, метко названный Н. Зейфас «эхо-дроблением» [6, с. 71]. В обоих сочинениях солирующим литаврам поручены протяженные рельефные отрезки тематического материала, где их колорит служит активизации последующего развития темы.

В заключительном аккорде *B-dur* из четвертой части *Симфонических танцев* гармоническая функция поручена трем литаврам на педали виолончелей *divisi*, контрабасов, фаготового семейства и валторны (пример 26). Этот «хорал» звучал на протяжении части в разных комбинациях, и на основе слухового опыта, приобретенного в процессе звучания части, воображение темброво «раскрашивает» его в конце как завершающее тоническое созвучие.

Пример 26.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. IV

[Tempo I]

Fag. *a2*

C-fag.

Corno 2

Corno 4

Tr-ni

Timp. *2 Esecutori*

V-c.

Cb.

2. СМЕШАННЫЕ ТЕМБРЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. РИВИЛИСА КАК СРЕДСТВО ПРЕТВОРЕНИЯ МОНОДИИ

Композиторское творчество XX в. отличается активным возрождением принципов музыкального мышления и типов фактуры, свойственных культурам древности. В их числе Ю. Тюлин, А. Чугаев, В. Холопова, Н. Успенский и др. выделяют монодию как особый тип одноголосия, опирающийся на линейно-мелодический принцип организации. Исследователи отмечают отсутствие в монодии функционально-гармонических отношений между звуками, модальную функциональность, определяемую конкретными особенностями мелодической линии [12–15]. Т. Бершадская в *Лекциях по гармонии* высказывается еще более категорично, утверждая: «Монодия — предельное выражение мелодического начала. Монодийность возникает в тех случаях, когда мелодические связи являются не просто ведущими, но единственными. Для монодии не типично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых, вертикальных отношений» [2, с. 21].

«Формы современной монодии очень разные, — пишет Г. Чобану. — В музыкальном творчестве XX в., и особенно второй его половине, она представляет синхронное и одновременное движение всех его исторических форм, включая более новые, обогащая язык и стиль последних десятилетий XX в.» [20, с. 40, здесь и дальше перевод мой – С. П.].

В отличие от инструментальной по природе монодии, где развитие характеризуется как единый непрерывный поток, в монодии вокальной оно членится на фразы небольшого дыхания. Каждая из них представляет собой вариант исходной фразы, и все их последование оказывается не случайным: в нем ощущается определенная направленность линии развития по принципу «цепного варьирования».

Освоение П. Ривилисом генезиса и технологических приемов, свойственных образцам монодийных культур, началось в 1970-е гг. и стало стилевой доминантой его творчества в последующие два десятилетия. Обнаружение общих черт в григорианском хорале, русском знаменном распеве, армянской и болгарской монодии послужило для него основой монодийного мышления, наиболее ярко претворившегося в *Симфонических танцах*, *Унисонах*, *Стихире*. Особого внимания заслуживает монодия инструментальной и вокальной природы, решенная с помощью применения смешанных тембров.

2.1. ТЕМБРОВЫЕ МИКСТЫ В РЕАЛИЗАЦИИ МОНОДИИ ИНСТРУМЕНТАЛЬНОГО ТИПА В СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ П. РИВИЛИСА

Симфонические танцы (1969) — один из наиболее значительных оркестровых опусов в композиторском творчестве Молдовы. Это произведение значительно обогатило молдавскую симфоническую музыку, внося в нее новые идеи и приближая ее к зрелым образцам национального симфонизма других стран Европы. Именно это сочинение П. Ривилиса имел в виду Д. Шостакович, услышав его однажды в Москве и назвав потом имя молдавского автора в числе тех молодых композиторов, кто плодотворно осваивает богатства народной музыки» [11, с. 141]. Наряду с ярким по национальному колориту и современному по стилевым особенностям характером тематизма, *Симфонические танцы* изобилуют тембровыми находками, идущими от молдавского народного инструментария.

Смешанные сочетания тембров, с помощью которых композитор воплощает инструментальную монодию в данном сочинении, условно делятся на унисонные соединения двух и большего количества разнородных компонентов в приму, октаву и две октавы. Они формируют звучания, как отмечает С. Василенко, «значительно отличающиеся друг от друга и представляющие большую ценность для создания музыкальных характеристик, а также являющиеся превосходными приемами достижения рельефности темы, достижения равновесия при октавных соединениях и т. д.» [4, с. 82].

Тембровые миксты в *Симфонических танцах* представлены тремя типами инструментальных решений: первый связан с изменением (усилением или смягчением) характеристики одного тембра за счет другого, второй приводит к образованию нового звукового колорита, третий характеризуется нивелированием той или иной тембровой краски.

В первом типе тембровых соединений один из компонентов в определенных тесситурных условиях усиливает или смягчает характеристики другого, способствуя слитности звучания. Подобный тип представлен в среднем разделе первой части цикла (ц. 5) таким образом, что в унисоне разнородных тембров флейт и гобоя, ведущих мелодию в первой октаве, гобой наполняет звук флейты, усиливает звучность и увеличивает яркость ее тембра (пример 27).

Другой пример — реприза четвертой части цикла (*a1*), где кларнет придает унисону двух флейт большую теплоту и насыщенность. В разработочном разделе третьей части *Симфонических танцев* (ц. 3) сложный

тембр духовых (двухоктавный микст четырех валторн в первой октаве и тубы в большой октаве), которому поручена тема, придает равновесие вертикали

Пример 27.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[A tempo]
a²
Fl. *p*
Ob. *f*
Cl. *p*
Tr-be *1. con sord.* *p*

Fl. *f*
Ob. *f*
Cl. *f*
Tr-be *f*

Еще один пример уравнивания звучности представлен инструментальным решением темы в начальном разделе четвертой части, для изложения которой композитор выбрал унисон трубы, вторых скрипок и альтов, партия которых звучит в экспрессивном высоком регистре (пример 28). В работе с дирижерами следует пояснять, что унисон трубы, вторых скрипок и альтов должен быть выровнен так, чтобы ни один тембр не выделялся.

Пример 28.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. IV

Moderato (♩ = c. 63)
1. *senza sord.*
Tr-be *mf*
Tuba *f*
Timp. *f*
Vi-ni II *f*
Viola *f*
Vc. *f*
Cb. *f*

f *con sord.* *mf* *div. in 3* *p*

В финальной части *Симфонических танцев* (ц. 4) ударную основу составляет соединение фортепиано и большого барабана, на фоне которого звучит унисонная мелодия английского рожка, трех кларнетов и двух фаготов, дополняемая репликами флейт и гобоев в первой октаве. В репризе (ц. 12) фон представлен октавной педалью бас-кларнета, фаготов (*D*), контрафагота (*D1*), тубы (*gis*), подчеркнутой малым и большим барабанами, литаврами *soli* и контрабасами. Партии двух последних построены на звуках *e-a-d* в различных комбинациях, где контрабасы усиливают функцию литавр (пример 29).

Пример 29.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

[Allegro] ♩ = 136

B. Cl.

Fag.

C-fag.

Tuba

Timp.

T-no

C-b

Второй тип тембрового микста, встречающийся в *Симфонических танцах*, приводит к образованию нового тембра, способствующего возникновению необычных звуковых аллюзий, важных для создания эффекта инструментальной монодии. Образцом такого микста является средний раздел пятой части цикла (ц. 4), решенный как соединение двух флейт, двух гобоев, трех кларнетов, двух фаготов и английского рожка в первой октаве. Результатом взаимодействия становится «третий» тембр (термин С. Василенко), который напоминает гнусавое звучание архаичного народного инструмента, а секундовое сопряжение с основной мелодической линией придает ему особую терпкость (пример 30).

[Risoluto]

Fl. *a2*

Ob. *p* *a2*

C. ingl. *ff*

Cl. in A *ff* *a3*

Fag. *ff* *a2*

В первой части цикла двухоктавный унисон двух флейт с гобоем в первой и кларнета во второй октаве, чередующийся с фанфарными репликами засурдиненной трубы *solo* (ц. 5), создает ощущение поразительного сходства тембров участников диалога, чему способствует призывный характер музыки, располагающий к энергичной подаче звука⁴. Иллюзия же звучания трубы в моменты, когда она выключается, реализуется посредством полного слияния компонентов многосоставного микста, придающего целому массивность и силу и напоминающего, по выражению С. Василенко, «тембр трубы, но только без его металлической резкости» [4, с. 84]. Схожим способом сопоставления диалогических реплик является наигрыш деревянных духовых, решенный как переключка между солирующим альт-саксофоном и плотным унисоном двух гобоев, двух кларнетов и фагота (ц. 6). Соединение в унисон трех разнородных тембров формирует сильную и объемную звучность, приближая его к тембру саксофона, с которым перекликается этот микст (пример 31).

Следует пояснить, что, если бы мелодия была поручена лишь одному инструменту, она не звучала бы так полно и выпукло. Примером тому может служить переключка двух труб во второй октаве с двумя тромбонами в первой октаве в начале первой части *Концерта для оркестра* (ц. 1). Вступая после певучего, насыщенного звучания струнных в ниже-среднем регистре, этот тематический блок вносит регистровый контраст, связанный с переносом мелодической линии в высокую тесситуру медных духовых. Тембр тромбонов подчеркивает доминирующий тембр труб, а контрапункт

деревянных духовых (двух флейт и двух гобоев во второй и третьей октавах), подхватывающий микст медных, создает звуковой резонанс, усиливающий ощущение призывных фанфарных закличек пастушеских труб.

Пример 31.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

Подобный прием повторяется в дальнейшем проведении основной темы части (ц. 9) в двухоктавном тембровом миксте, основой которого является гетерофонно изложенная мелодическая линия трубы и трех валторн. Надстройкой к этому миксту является октавное соединение сопрано-саксофона и двух гобоев в первой октаве и кларнета пикколо с двумя флейтами во второй октаве (ц. 9, *ff, con fermezza*), что также создает пронзительный эффект звучания различных видов труб (пример 32).

Помимо тембровых иллюзий, образующихся путем создания искусственных условий звучания и вызывающих ассоциации с тембрами народных инструментов, в *Симфонических танцах* применяются сложные тембровые дублировки, до неузнаваемости меняющие тембровые характеристики инструментов и усиливающие рельефность мелодической линии.

Tempo I ♩ = 120

Fl. *ff con fermezza* 1.3.

Ob. *ff con fermezza* a2.

Cl. in Es *ff con fermezza* 1.3.

Sopr. Sax. *ff con fermezza*

Corni *f ben tenuto* a3.

Tr-ba *f ben tenuto*

При этом гармоническая структура музыкальной ткани не нарушается, однако общий характер приобретает нарочитую жесткость, а также некоторую интонационную приблизительность. Так, в третьей части *Симфонических танцев* одно из изложений мелодии (с 4 т. после ц. 2) поручено деревянным духовым, играющим в высоком регистре в ноно-септимовой интервалике; при этом две флейты, три гобоя, два кларнета и саксофон излагают мелодию в *B-dur*, а флейта-пикколо в *C-dur* (пример 33).

Еще один пример подобного микста содержится в среднем разделе третьей части *Симфонических танцев* (ц. 5). Мелодия вновь устремляется в высокий регистр, в котором излагается в октавно-квинтовом соединении высоких деревянных (флейта, первая флейта пикколо и гобой — в *As-dur*, вторая флейта пикколо — в *Es-dur*, несколько позже к ним добавляются гетерофонические подголоски второго гобоя, двух кларнетов и саксофона в *As-dur*). И, наконец, в мощном оркестровом *tutti* начала репризы первой части

цикла (блок a^4 , ц. 9, см. таблицу 2.4) верхний «этаж» над мелодической линией, представленной звучным унисоном скрипок, альтов и виолончелей, решен как трехоктавная надстройка высоких деревянных духовых, из которых лишь флейта пикколо выписана в основной тональности *C-dur*, в то время как первая флейта играет вариант темы в *Es-dur*, вторая флейта и гобой — ее же вариант в *B-dur*.

Пример 33.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. III

Третий тип тембровых микстов в *Симфонических танцах* П. Ривилиса характеризуется тем, что звучание того или иного тембра нивелируется. Этот тип представлен в первой части сочинения, где иллюзия присутствия большого барабана (инструмента без определенной высоты) передана соединением низких струнных с фаготами и литаврами. В предрепризном разделе части не задействованная ранее медная группа (валторны, две трубы, три тромбона и туба), жесткими ритмическими акцентами сопровождающая партию солирующих литавр, берет на себя роль колористически яркого ударного комплекса за счет поглощения ее высотного параметра большим барабаном, малым барабаном и тарелками. В третьей части цикла литавры, используемые в качестве ударного компонента фактуры, идеально ассимилируются вязким плотным микстом альтов, виолончелей и контрабасов, усиленным инструментами фаготового семейства (пример 34).

Пример 34.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. III

[Allegro] ♩ = 136

The score for Example 34 is in 2/4 time with a key signature of one flat (B-flat). The tempo is marked [Allegro] with a quarter note equal to 136 beats per minute. The instruments are Fag. (Bassoon), C-fag. (Contrabassoon), Timp. (Timpani), Viola, Vc. (Violoncello), and Cb. (Contrabass). The Fag. and C-fag. parts play a sustained chord with some movement. The Timp. part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Viola, Vc., and Cb. parts play a similar rhythmic pattern of eighth notes.

Интересный пример подобного типа представляет и основная тема пятой части *Симфонических танцев*, в которой имитируется шум народного праздника. Ударные инструменты здесь играют важную роль в создании звукоизобразительного фона. Тема сопровождается выдержанным микрокластером *cis-d-e*, образующимся в результате вертикального соединения инструментальных линий контрабасов с контрафаготами (*D1*), тубы с фаготами (*D*) и четырех валторн, которые затем с виолончелями *divisi* опевают ее звуками *Cis-D-E-D* (пример 35).

Пример 35.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

Allegro ♩ = 136

The score for Example 35 is in 2/4 time with a key signature of two sharps (D major). The tempo is marked Allegro with a quarter note equal to 136 beats per minute. The instruments are Fag. (Bassoon), C-fag. (Contrabassoon), Tuba, Tamtam, Cassa (Cymbal), and Cb. (Contrabass). The Fag. and C-fag. parts play a rhythmic pattern of eighth notes. The Tuba part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Tamtam part has a sustained chord. The Cassa part has a rhythmic pattern of eighth notes. The Cb. part has a rhythmic pattern of eighth notes.

В следующих тактах пульсирование восьмыми большого барабана и деревянных со струнными в глубоком низком регистре темброво нивелирует органнй пункт, создавая отдаленный гул, на фоне которого разворачивается танцевальная мелодия.

2.2. ОСОБЫЕ ТЕМБРОВЫЕ ПРИЕМЫ ПЕРЕДАЧИ МОНОДИИ ВОКАЛЬНОЙ ПРИРОДЫ В УНИСОНАХ П. РИВИЛИСА

Ярким примером воссоздания вокальной монодии смешанными тембрами в симфоническом творчестве П. Ривилиса являются *Унисоны* (1973), сыгравшие важную роль в становлении оркестрового мышления композитора. В стилистике каждой из четырех пьес цикла композитор своеобразно преломляет заявленную в *Симфонических танцах* неофольклорную тенденцию. Отмечая использование композитором возможностей отдельных инструментов и их различных сочетаний, следует обратить внимание на исключительную роль тембра в связи с отсутствием в *Унисонах* гармонии как таковой: По мнению З. Столяра, «В безраздельном господстве унисонности (от двух до шести октав), вероятно, следует усматривать стремление сохранить модально-моноподическую природу молдавского мелоса. В то же время многообразие оркестровых красок не только отражает сочный колорит народной инструментальной музыки, но свидетельствует и об использовании вполне современных средств оркестрового письма. В произведении отчетливо проявляется интерес композитора к старинным формам и жанрам, которые, будучи перенесены на молдавскую национальную почву и обогащены воображением современного художника, неожиданно приобретают удивительную свежесть и новизну» [11, с. 139].

Исходной композиционной идеей *Унисонов* стало обращение композитора к монодии как форме музыкального мышления: в нечетных частях цикла — вокальной, в четных — инструментальной. Парадоксальная идея дать множество вариантов одноголосия в оркестровом звучании *Унисонов* стимулировалась фактом существования мелодики модально-моноподического типа в таких фольклорных вокальных жанрах, как дойна, бочет, баллада и др. Каждую из частей отличает оригинальная художественно-техническая задача и соответствующий способ воплощения, напрямую вытекающий из ее содержания. Тембр в подчеркнуто линейном строении музыкальной ткани приобретает значение многомерного, полисемантического параметра.

Тема первой части (*Andante, ma non troppo*) вызывает двойственные ассоциации: с одной стороны, она напоминает архаичную обрядовую песню, с другой — близка к жанру псалмодии, что косвенно подтверждается авторской ремаркой *come una salmodia*. Действительно, мелодическому рисунку темы, как и древней псалмодии, присущ плавный характер вариантного развертывания. В варьировании исходной интонационной идеи

огромная роль принадлежит тембровому развитию, благодаря которому создается иллюзия свободного включения и выключения «голосов» участников обрядового действия.

Звучание мелодии локализовано главным образом в среднем регистре, совпадающем с диапазоном человеческого голоса, в амбитусе децимы (c^1-es^2 — верхний голос, и соответственно $c-es^1$ — нижний). Пять вариантов темы ($a, a1, a2, a3, a4$) соответствуют количеству этапов ее развития (композитор отмечает их соответствующими цифрами партитуры), в которых участвуют различные группы голосов. Так, в «инструментальном хоре» одновременно звучит от двух до шести партий: две — когда каждый голос поручен одному тембру, три и более — когда одна из двух разнотембровых линий (как самостоятельных, так и входящих в качестве компонентов в тембровый микст) дублируется в унисон. Рассмотрим подробно каждый раздел формы.

Экспозиционный показ (до ц. 1) поручен октавному унисону двух флейт в первой и английского рожка в малой октаве. Приглушенное звучание английского рожка (авторская ремарка *possibile più piano che flauti*) привносит в колорит флейт бóльшую наполненность, создавая иллюзию тембра альтовой флейты. Сочетание средних регистров обоих инструментов формирует звучность спокойного и певучего характера, а полученный от подобного соединения сложный тембр отличается густотой и компактностью (пример 36).

Пример 36.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

Andante ma non troppo ♩ = 120

p possibile più piano che flauti

В завершении раздела к названным инструментам добавляется бас-кларнет, тембр которого привносит в общее звучание некоторую мрачность, выделяясь на общем фоне за счет низкого регистра. Вступление бас-кларнета вызывает ассоциации с появлением нового участника «действия».

Во втором разделе ($a1$, ц. 1) инструментальный состав меняется, а число тембровых компонентов увеличивается до трех: верхняя линия поручена трем флейтам и кларнету, нижняя — альтам. Автор предписывает альту играть тише духовых, чтобы достичь однородного тембра. Такой унисон придает звуку известную густоту и силу, но, в то же время, ведет к

стиранию характерности колорита. Все инструменты расположены в их средних регистрах, отличающихся «матовым», мягким и слитным звучанием. Кларнет усиливает голоса флейт; альты, растворяясь в духовых, вносят в соединение теплоту грудного тембра человеческого голоса (пример 37).

Пример 37.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

Andante ma non troppo
a3 *come una salmodia*
 Fl.
 Cl. in B \flat
1. *p* *come una salmodia*
p *come una salmodia*
 Viola
p *viale possibile piu piano che flauti*

В третьем разделе формы (*a2*, ц. 2) происходит плавная смена инструментального состава: в конце предыдущего варианта альты, ведущие мелодию в нижнюю октаву, умолкают, и на протяжении двух тактов остается только унисон флейт и кларнета в первой октаве, продолжающий линию верхнего голоса (т. 40–41). Подобное сочетание инструментов в первой октаве, с преобладанием тембра флейты, используется как средство создания «холодного» и спокойного колорита. Вслед за этим октавой ниже, также в унисон, вступают бас-кларнет и фаготы (т. 42): инструменты звучат в разных регистрах, и тембр фагота в его средневысоком регистре растворяется в характерном гнусавом и грубоватом тембре бас-кларнета (пример 38).

Пример 38.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

[Andante ma non troppo]
 B. Cl.
f
 Fag.
a2
f

Вскоре, через 3,5 такта, над ними надстраивается октава вторых скрипок, придающая соединению теплоту и экспрессию (т. 45).

Четвертый раздел (*a3*, ц. 3) вносит в музыку элемент драматизма и является кульминацией, подчеркнутой динамическими средствами: *f*, *rosso più espressivo*. С точки зрения инструментальной драматургии тембровое уплотнение, своего рода «обрастание» монодии, здесь достигает максимума — при сохранении октавного унисона, в этом фрагменте звучат от четырех до шести голосов. В октавном миксте гобоя и вторых скрипок (верхний голос) и английского рожка с фаготами (нижний голос) ясно выделяются два тембра:

скрипичный, доминирующий в верхнем «этаже» микста (гобой лишь усиливает его), и тембр английского рожка, поглощающий тембр фагота в его нижнем — матовом и слабом — регистре (пример 39).

Пример 39

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

[Andante ma non troppo]

Ob. *f* *poco piu espressivo*

C. ingl. *f* *poco piu espressivo*

Fag.

V-ni II *Sul A* *f* *poco piu espressivo*

Далее к верхнему голосу добавляется кларнет, придающий струнным особую густоту, и альты. Подобные смешанные тембры, возникающие при соединении разнородных инструментов в их различных регистрах — низких у одних и высоких у других, — отличаются специфической выразительностью и всякий раз придают монодии новую краску.

Граница четвертого и пятого разделов формы (т. 70–71) ознаменована контрастным сопоставлением. Экспрессия шести инструментальных тембров сменяется сдержанностью и отстраненностью деревянных духовых: трех флейт и бас-кларнета, ведущих мелодию с двухоктавным разрывом. На заключительном этапе оркестрового «действия» акцент перемещается в другую сторону: альты и скрипки *pp* «пропевают» начальную фразу, которая сменяется каденционным оборотом, дважды представленным в процессе предыдущего развития. Тема дублируется в октаву близкими по тембру струнными — альтами и скрипками, при этом альты помещаются в первую октаву, а скрипки — в малую, образуя таким образом регистровое перекрещивание. В подобном решении скрипки, играющие на «баске», изнутри наполняют экспрессией тембр альтов в их среднем регистре, и вкупе с динамикой (*pp, con sordini*) создают необходимую плотность звучания (пример 40).

Таким образом, в первой части *Унисонов* П. Ривилис создает эффект хоровой монодии. Это достигается двумя путями: во-первых, за счет использования «мягких» инструментальных регистров микста с целью выравнивания звучности, а во-вторых — с помощью подчеркивания того или иного тембра в составе соединения, когда сопоставляются более или менее характерные регистры инструментов. Помимо часто встречающегося октавного удвоения, автор единожды применяет унисон и дважды —

двухоктавную дублировку (с заполненной или незаполненной серединой). Увеличение числа инструментов приводит не столько к усилению громкости, сколько к возрастанию полноты, насыщенности, густоты, массивности оркестровой вертикали. Чередование разных тембровых комбинаций выявляет многообразные эмоциональные оттенки содержания первой части *Унисонов*.

Пример 40.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

В данном случае примечательна трактовка композитором тембра струнных и деревянных духовых: деревянные связаны с «надмирским», сакральным началом, струнные — с объективной, земной образностью. Громкость звучания, напряженность тембра, формируя определенную эмоциональную окраску, становятся важным фактором в драматургии произведения. Показательны в этом контексте слова В. Аксенова: «Самоограничение ресурсов звуковой вертикали, заявленное в названии произведения (*Унисоны*), компенсируется возросшей выразительностью тембровых характеристик мелодических попевок, виртуозной комбинаторной работой с ними, детализированной нюансировкой в сфере динамики, агогика и артикуляции. Другими словами, соотношение компонентов фонического и синтаксического уровней музыкального целого подчинено принципу компенсации, являющемуся, на наш взгляд, конструктивной сверхзадачей, изобретательно решенной в данном сочинении: минимализация одного из выразительных средств (унисонность изложения) сопровождается максимальным разнообразием других (тембры, регистры, динамика, агогика и т.д.)» [1, с. 95–96].

В основу тематизма третьей части положена мелодия вокального происхождения с жанровыми чертами бочета. В качестве основной оркестровой краски *Adagio ma non troppo* выступают три трубы, тембровое различие между которыми определяется наличием или отсутствием сурдины.

Композитор максимально приближает к звучности труб звучание остальных инструментов. Начало части решено как унисон двух гобоев, двух кларнетов и альтов, выдерживающих звук e^2 . На его фоне три трубы, из которых две — с сурдинами, поочередно ведут мелодическую линию, состоящую из плавно вводимых диссонирующих секунд. Н. Зейфас метко назвала воплощаемых ими «персонажей» «три плакальщицы во главе траурного шествия» [6, с. 72] (пример 41).

Пример 41.

П. Ривилис. Унисоны, ч. III

Adagio, ma non troppo

The musical score consists of seven staves. The top two staves (Ob. and Cl. in Bb) play a sustained note a^2 in the second octave. The three trumpet staves (Tr-ba 1, Tr-be 2, Tr-be 3) play a melodic line starting with a p dynamic, marked 'senza sord.' (without mutes), then 'con sord.' (with mutes), and 'cantando' (crescendo). The Violin II and Viola staves play a glissando (gliss.) starting with a mp dynamic and ending with a p dynamic. The bottom of the score shows dynamic markings p , mp , and p with a crescendo hairpin.

Яркий и запоминающийся тембр труб в начале второй фразы подхватывается и уплотняется унисоном флейт и кларнетов во второй октаве. К альтам добавляются вторые скрипки, а в завершении фразы — виолончели. Насыщенный экспрессивный колорит микста на короткое время сменяется более слабым звучанием унисона флейт, гобоев, кларнетов и засурдиненной трубы на фоне педали виолончели в высоком регистре. Однако иллюзия присутствия трех труб при этом сохраняется, что обусловлено свойством слуха удерживать в памяти остроту доминирующего тембра, фиксирующегося в восприятии в виде своеобразного «остаточного» эффекта.

Насыщенность последующих тембровых микстов на пути к кульминации части постепенно усиливается как динамическими (*molto crescendo*), так и оркестровыми средствами: в ц. 15 к унисону двух флейт, двух гобоев и двух кларнетов, подчеркнутому репликой валторны, в качестве одной из составляющих оркестровой вертикали добавляются три трубы. На пике эмоционального всплеска «плач» дважды прерывается резко диссонирующими пассажами трех труб *subito molto stringendo, f, crescendo* (пример 42). Их поддерживает «колокольный» удар фортепиано (*sff*) на фоне колористических призвуков струнных.

[Adagio, ma non troppo]

The musical score is arranged in two systems. The first system includes parts for Flute/Oboe (Fl., Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Horn I (Corno I), and three Trumpets (Tr-ba 1, 2, 3). The second system includes parts for Flute/Oboe (Fl., Ob.), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Horn I (Corno I), and three Trumpets (Tr-ba 1, 2, 3). The score is in 4/4 time and features a mix of instruments including Flute/Oboe, Clarinet in Bb, Horn I, and three Trumpets. The music is marked with dynamics like *f* and *molto cresc.* and includes articulation marks like *a3* and *5*.

Подобный звукоизобразительный прием, создавая впечатление судорожного голосового спазма, служит отвлекающим моментом, введенным для того, чтобы момент «выключения» более ярко звучащих труб не был столь заметен. После завершения пассажа микст флейт, гобоев, кларнетов и валторны (*più f*) вновь вызывает ассоциации с ослабленным звучанием трех труб, что обусловлено предшествующей эмоционально-динамической нагрузкой.

В завершающем разделе речитация звука h^1 у солирующей валторны, а затем у флейты создает впечатление присутствия засурдиненной трубы, что объясняется близостью тембров этих инструментов в среднем регистре на *piano* и мягкой атакой звука каждого из них. Заканчивается ритуальный «плач» горестным «всхлипом», исполняемым литаврами *glissando tremolo* (B–E), напоминающим отдаленное тембровое эхо пассажа трех труб (пример 43).

[Adagio, ma non troppo]
come recitato

Fl.

Tr-be 2,3

Timpani

V-ni II

Viole

Vc.

Cb.

15^{mb}

poco morendo e perdendosi

poco morendo e perdendosi

poco morendo e perdendosi

poco morendo e perdendosi

poco morendo e perdendosi

poco morendo e perdendosi

gliss.

f

pp

p

2.3. ТЕМБРОВОЕ ВОПЛОЩЕНИЕ ВОКАЛЬНОЙ МОНОДИИ В СТИХИРЕ П. РИВИЛИСА

Особый интерес с точки зрения воплощения композитором вокальной монодии оркестровыми средствами представляет *Стихира* (1996), продолжившая и по-своему развившая технологическую идею, заложенную в *Унисонах*. Задуманная в 1995 г., она спустя год была исполнена в рамках VI фестиваля *Дни новой музыки* оркестром Телерадио-Молдова под управлением Г. Мусти, а через некоторое время прозвучала в Москве в концерте памяти Ю. Фортунатова. З. Столяр констатирует: «*Стихира* — хвалебное церковное песнопение на библейские мотивы. Впрочем, как и в творчестве великих мастеров прошлого, обращение нашего композитора к религиозной форме всего лишь повод для создания того или иного произведения; в данном же случае это еще и конкретный поэтический образ, конкретный музыкальный материал, легший в основу сочинения П. Ривилиса» [10, с. 145]. Характеризуя *Стихиру*, В. Аксенов пишет: «Сочинение П. Ривилиса представляет собой современное симфоническое полотно, основанное на реконструкции (или ремоделировании) старинной формы вокального генезиса» [19, с. 35].

В основу *Стихиры* положена тема, близкая русскому знаменному распеву. Принцип ее изложения вызывает ассоциации с характерным для церковной стихиры респонсорным (антифонным) пением, представляющим собой поочередное вступление солиста и хора. П. Ривилис использует

конструктивные элементы минимализма и репетитивной техники, демонстрируя, по словам В. Аксенова, «чередование паттернов (по определению С. Райха) с вариационными и вариантными процессами эволюции основного тематического ядра, который схож с древним церковным пением (православная мелодия демественного происхождения)» [18, с. 693]. Вокальная монодия православного церковного обихода акцентируется таким выбором регистров инструментов, который создает эффект хорового пения, а звучание отдельных инструментов, выбивающихся из общего ровного звучания « хора » (за счет их большей характерности), лишь подчеркивает эту однородность.

Структура произведения, вытекающая из респонсорной манеры пения, представляет собой куплетно-строфическую форму, в которой чередуются тематические блоки *a*, *b* и *c*. Порученная «солистам» основная тема (*a*) напоминает вдохновенное свободное высказывание канонарха, а пение « хора » (*b*, *c*) как бы раскрывает, истолковывает его в более сдержанной и объективной манере. Сохраняя в *Стихире* парный состав оркестра, П. Ривилис не включает в него видовые инструменты как наиболее характерные в тембровом отношении (кроме драматургически значимого английского рожка), тромбоны и тубу, придающие звучности массивность, а также группу ударных. Вместе с тем, композитор увеличивает количество труб до четырех: именно квартет труб с валторнами в «хоровых» разделах составляет основу оркестровой вертикали и напрямую ассоциируется с пением хора.

В оркестровке произведения присутствует не только драматургическая, но и философская семантика. Как и в *Унисонах*, трактовка струнных и деревянных духовых инструментов предполагает определенный дуализм, проявляющийся во взаимоотношении священного и мирского начал, двух ситуаций бытия, принимаемых человеком в ходе истории. В данном контексте уместно привести высказывание крупнейшего философа, историка культуры и религий М. Элиаде: «Священное всегда проявляется как реальность совсем иного порядка, отличная от "естественной" реальности» [17, с. 17]. Тембр деревянных духовых за счет его отрешенности ассоциируется в контексте данного сочинения с идеей вечности, вневременья; струнные же своей экспрессией напоминают человеческий голос, носитель мирского, земного начала. И, наконец, тонический, тритоновый или терцовый органнй пункт, разнообразный в тембровом отношении, символизирует своеобразный порог, разделяющий два пространства и указывающий на дистанцию между двумя образами жизни: мирским и религиозным. «Это также барьер, граница, — пишет М. Элиаде,

— которая разделяет и противопоставляет два мира, и, с другой стороны, это то парадоксальное место, где они сообщаются, где мир мирского может перейти в мир священного» [17, с. 20]. Педаль поручена струнным (главным образом, контрабасам), затем — микстам валторн со струнными в различных регистровых зонах. Задействованные комбинации инструментов в сочетании с создаваемым гармоническим эффектом приводят в одних случаях к сопоставлению (тоническая педаль в разделах *a*, *c*), в других — к противопоставлению (тритоновая педаль в разделах *b*) указанных семантических начал.

Каждый раздел *Стихиры* П. Ривилиса в условиях единой тембровой ситуации обладает достаточной протяженностью. При этом увеличение числа тембровых компонентов, обусловленное оркестровой драматургией сочинения, в большинстве случаев приводит к расширению разделов. Многообразие же тембровых комбинаций в определенной регистровой ситуации всякий раз придает звучанию тематического материала различные оттенки: все последующие варианты *a* и *b* куплетно-строфической формы произведения решены и выстроены как усиленный или, наоборот, ослабленный тембровый вариант соответствующего предыдущего раздела.

Основная тема (*a*), представляющая собой диатоническую мелодию скорбного характера, поручена английскому рожку. В своих лекциях по истории оркестровых стилей П. Ривилис демонстрировал записи симфонических произведений конца XIX в., где английскому рожку поручались эпизоды преимущественно пасторального или меланхолического характера. Он отмечал, что самостоятельная оркестровая партия и обширное соло этого инструмента являются важнейшим компонентом оркестровой выразительности во второй части *Симфонии d-moll* С. Франка, второй части *Девятой симфонии* А. Дворжака, а в симфонической легенде *Туонельский лебедь* Я. Сибелиуса *cornu inglese*, солирующий на фоне приглушенного звучания оркестра, создает образ черного лебедя — проводника в загробный мир.

На занятиях по инструментоведению нередко отмечается тот факт, что английскому рожку традиционно поручались имитации азиатских и ближневосточных язычковых инструментов в передаче экзотических ориентальных образов (например, в опере *Самсон и Далила* К. Сен-Санса, симфонической картине *В Средней Азии* А. Бородина и др.). Следование традициям русской симфонической школы, в частности, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, А. Бородина и П. Чайковского, можно усмотреть в начале третьей части *Симфонических танцев* П. Ривилиса, где тембровый колорит английского рожка, несущий в себе оттенок ленивой

повествовательности, вызывает ассоциации с романтическими образами знойного Востока и придает основной теме характерную окраску и, по выражению С. Василенко, «густой и оригинальный звук» в низком регистре [3, с. 311].

Совсем иначе П. Ривилис трактует этот инструмент в *Стихире*, в контексте которой характер тембра английского рожка становится близок описанию Г. Берлиоза: «Это голос — задумчивый, немного грустный, мечтательный. <...> Его звучность таит в себе нечто вполне поддающееся забвению, неясное, отдаленное, что делает ее особенно предпочтительной пред всеми другими, когда возникает необходимость растрогать, пробуждая в душе образы и чувства минувшего, или когда композитор хочет задеть сокровенную струнку нежных воспоминаний. <...> Эта "заброшенность" и как бы "покинутость" неизменно создает ощущение чего-то очень далекого, забытого, одиночества почти горестного» [9, с. 101].

В главной теме *Стихиры* английский рожок звучит преимущественно в выразительном и ровном по звучанию среднем регистре. В основе темы лежит лишенная метрических акцентов четырехзвучная мелодическая попевка *b-des-es-f*, которая вариантно развивается, обогащаясь скачками на широкие интервалы. Как отмечал сам композитор, затрагивание верхнего регистра, отличающегося некоторой напряженностью, привносит в характер темы иллюзию горлового пения, свойственного некоторым образцам народной и культовой музыки. Регистровое положение темы придает ей оттенок драматизма, напоминая временами срывающийся от волнения голос рассказчика (пример 44).

Пример 44.

П. Ривилис. Стихира

The musical score for three English Horns (C. ingl.) is presented in three staves. The tempo is marked 'Lento' with a quarter note equal to 48. The performance instruction is 'solo ad libitum'. The first staff begins with a dynamic marking 'p' and the instruction 'sempre portando la voce'. The music features a melodic line with various intervals and dynamics.

Соотношение разделов *a* и *al* демонстрирует контраст между инструментами одного вида: если в *a* звучал английский рожок, то в *al* мелодическую линию ведет дуэт гобоев в две октавы. Здесь налицо две ярко выраженные контрастные тесситурные характеристики гобоев: один играет в низком, другой — в высоком регистрах, что рождает эффект звучания двух различных инструментов. Между партиями гобоев разворачивается мелодия

альтов, которая расширяет зону монодии и, темброво выделяясь, добавляет в микст присущую человеческому голосу певучесть.

Раздел *a2* представляет собой кульминацию линии «солистов». Основная тема здесь впервые появляется у струнных — ее излагают альты и виолончели в первой октаве. Верхним ярусом фактуры становятся унисон двух флейт и двух гобоев в их средневысоком регистре и гетерофонное соединение двух кларнетов в высоком регистре. Таким образом создается микст, включающий в себя диссонансирующие интервалы, которые направляют гармоническое развитие сочинения от простоты диатоники к усложненности остро диссонантной полимодальности (пример 45).

Пример 45.

П. Ривилис. Стихира

The musical score for Example 45 is presented in two systems. The first system includes parts for Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in B (Cl. in B), Viola (Viola), and Violoncello (Vc.). The tempo is marked [Lento] with a quarter note equal to 48 beats. The key signature is one flat (B-flat), and the time signature is 4/4. The woodwind parts (Fl., Ob., Cl. in B) feature long, sustained notes with a dynamic marking of *a2*. The string parts (Viola and Vc.) play a rhythmic pattern of eighth notes with a dynamic marking of *f*. The second system continues the woodwind parts (Fl., Ob., Cl. in B) and string parts (Viola, Vc.), showing further development of the melodic and harmonic material.

На протяжении линии разделов *a* прослеживается взаимосвязь между степенью консонантности и регистровым положением деревянных духовых: использование мягкого звучания в средних регистрах вызывает ассоциации с

нарративностью, в то время как диссонантность, сопряженная с высокими регистрами, придает музыкальному содержанию особую эмоциональность.

В разделах *b*, где разворачиваются «хоровые» эпизоды, базовая мелодическая попевка не выходит за рамки терцового амбитуса в среднем регистре человеческого голоса. Тембровой основой здесь является квартет валторн в мягком, певучем среднем регистре (*p*, *ben legato*, *largo*). Особую выразительность придает наложение отдельных реплик, переданных унисонным микстом, в котором мягкий, глуховатый тембр низких флейт наполняется бледным, матовой окраской средневысокого регистра фаготов. Дополняет гетерофонное изложение монодии дуэт кларнетов (пример 46).

Пример 46.

П. Ривилис. Стихира

The musical score is for a section titled "Poco con moto". It features five staves: Flute (Fl.), Clarinet in B (Cl. in B), Bassoon (Fag.), Horns 1 & 2 (Corni 1,2), and Horns 3 & 4 (Corni 3,4). The key signature has one flat (B-flat) and the time signature is 4/4. The flute part is marked *a2 sempre cupo e pianissimo*. The clarinet part is marked *a2*. The bassoon part is marked *p sempre cupo e pianissimo*. The horn parts are marked *p ben legato, largo*. The score shows a melodic line in the flutes and clarinets, and a more rhythmic, harmonic accompaniment in the bassoon and horns.

Иллюзия хорового пения создается за счет схожести звучания инструментов, а также регистровых условий, в которых индивидуальные качества компонентов микста «стираются». Всем деревянным духовым П. Ривилис предписывает сумрачный и приглушенный характер исполнения (*sempre cupo e pianissimo*), тем самым следуя традиции церковного пения, в котором, как писал Иоанн Златоуст, «дух, умеряя голос каждого из многих голосов, составляет одну мелодию» [16].

В разделе *b1* партия «хора» переходит от валторн к квартету труб в среднем регистре. В отличие от раздела *b*, где общее пение «хора» было выдержано в едином амбитусе, унисонный подголосок двух флейт, валторны и альтов квинтой выше труб выделяет из «хоровой» массы одинокий печальный голос (*dolente*) с присущими ему щемящими интонациями. Унисон кларнетов в низком и фаготов в среднем регистре, основанный на подобных вздохам широких скачках, подчеркивает скорбное настроение части (пример 47).

[Tempo primo]

Fl. *a2*

Cl. in B *a2* *mf dolente*

Fag. *p*

Corni *mf dolente*

Tr-be 1,2 *ben legato, largo* *p*

Tr-be 3,4 *ben legato, largo* *p*

В кульминационном разделе *c* (смена строя с *b-moll* на *a-moll*) задействованы все группы инструментов. Унисонный дуэт кларнетов и гобоев с подголосками двух труб в средневысоком и виолончелей в высоком регистрах выразительно излагают тему «хора», экспрессия которой усиливается за счет разницы регистровых особенностей инструментов.

Музыкально-сюжетной «развязкой» *Стихиры* становится раздел *a3* (ц. 15), в котором соединяются все предшествующие драматургические линии сочинения. Основная тема вновь поручена английскому рожку. Построенные на широких интервалах реплики кларнетов в средне-низком регистре подхватываются фаготами с их «глубокими вздохами» в виде восходящих нон и двумя флейтами, исполняющими в унисон ламентозные нисходящие секунды. Иллюзию растворения звучащего напева в пространстве создается мотивами деревянных духовых, которым вторят первые скрипки, замирающие в последних семи тактах произведения на квинтовом звуке трезвучия *b-moll* и подчеркнутые унисоном четырех труб. Диапазон педали в заключительном разделе расширяется, затрагивая как средний, так и нижний регистр контрабасов, пары валторн, виолончелей и альтов (пример 48).

Варьирование звучности мелодических линий, выраженное как количественно (увеличением либо уменьшением тембровых компонентов), так и качественно (задействованием инструментов в их определенном диапазоне, включая принцип регистрового *crescendo* и *diminuendo*), определили оркестровую драматургию *Стихиры*.

[Tempo primo]

Fl.

Cl. in B

Fag.

Corni 1,2

Corni 3,4

Tr-ba 1

Tr-ba 2

Tr-ba 3

Tr-ba 4

Vni I

Vle

Vc.

Cb.

con sord.

pp *mf* *pp* *mf*

pp *mf* *pp* *mf*

pp *mf* *pp* *mf*

pp *mf* *pp* *mf*

poco sf

Опираясь на опыт инструментовки *Унисонов, Чаконы, Симфонических танцев*, композитор задействует всю темброво-регистровую палитру солирующих инструментов в разделах, излагающих основную тему, достигая иллюзии хорового пения взаимодействием мягких тембров духовой группы с учетом специфики их регистров. Таким образом, избрав отправной точкой один из жанров древнерусского пения, П. Ривилис объединяет в *Стихира* многовековые традиции русской духовной музыки, повествующей о душевном страдании, скорби, мольбе и примирении.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Анализ чистых и смешанных тембров, реализующих монодию инструментального и вокального генезиса в симфоническом творчестве П. Ривилиса, позволяет сделать следующие выводы.

1. В сочинениях П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг. чистые тембры симфонического оркестра нередко вызывают ассоциации со звучанием народных инструментов. Композитор активно использует высокие и низкие струнные, а приемы игры на них накладывают отпечаток на исполнительскую специфику других инструментов. П. Ривилис изобретательно демонстрирует возможности струнных инструментов, используя разнообразные тесситурные положения и многообразие приемов игры.

Скрипки как ведущая группа струнного состава оркестра применяются в трех регистрах: низком и нижне-среднем (в случаях, когда мелодии необходимо придать архаичный облик), среднем и средневысоком (в сопоставлении вокально-песенной и танцевальной сфер тематического материала), высоком и высочайшем (при вертикальном темброво-жанровом противопоставлении фактурных пластов, где им поручены мелодии импровизационного склада). Особая роль в сочинениях П. Ривилиса принадлежит средне-высокому и высокому регистрам низких струнных — альтов, виолончелей и контрабасов, призванных наполнить звучание скрипок особой экспрессией. Роль струнных одинаково важна в ведении темброво персонифицированных мелодических линий, в проведении подголосков, контрапунктирующих голосов и педали, в создании гармонической вертикали и в создании колористических эффектов.

2. Деревянная духовая группа в сочинениях П. Ривилиса представлена как родовыми, так и видовыми инструментами, обогащающими состав оркестра новыми характерными тембрами. При этом помимо традиционных видовых инструментов оркестра П. Ривилис вводит в сочинения редко употребляемые деревянные духовые – само привлечение данных инструментов приводит к аллюзиям стилей разных исторических эпох (в частности, эпохи барокко во второй части *Концерта для оркестра*, где «консорты» флейт и гобоев вызывают ассоциации с типичными для этой эпохи инструментальными ансамблями). Анализ симфонических партитур П. Ривилиса названного периода позволяет выделить два способа трактовки тембров деревянных духовых инструментов: первый связан с их использованием в *области выразительной игры*, второй — с выходом за

пределы естественного диапазона, а также с ненормативными сопоставлениями различных регистров основных или видовых инструментов.

3. Применение инструментов медной группы симфонического оркестра отличает богатство способов звукоизвлечения, динамических оттенков, особых приемов игры (*glissando, frullato* и др.), а также использование сурдин. В сочинениях неофольклорного направления тембр медных в сочетании с характерным мелодическим рисунком ассоциируется с призывными звуками охотничьих сигналов. Участие солирующей меди выигрышно проявляется и в тех случаях, когда выразительные возможности инструментов выступают средством образной персонификации.

4. В партитурах неофольклорных сочинений П. Ривилиса (*Симфонических танцев, Унисонов*) широко применяются как оригинальные партии ударных, так и имитация их звучания, создаваемая слиянием акустических свойств различных инструментов из других оркестровых групп. Примечательны примеры изложения тематического материала в партиях ударных инструментов, а также их интонационно-тематических и ритмических переключек с другими группами оркестра.

5. В *Симфонических танцах* композитор воспроизводит монодию инструментального типа, соединяя в тематизме два и более разнородных тембровых компонента. Помимо тембровых иллюзий, образующихся путем создания искусственных условий звучания и вызывающих ассоциации с тембрами народных инструментов, для усиления рельефности мелодической линии применяются сложные тембровые дублировки. Гармоническая структура музыкальной ткани при этом не нарушается, однако общий характер приобретает нарочитую жесткость и некоторую интонационную приблизительность. Инструменты в них использованы в зоне максимальной выразительности и объединены как унисоны в приму, октаву и две октавы. Подобные дублировки представлены тремя типами: первый связан с изменением (усилением или смягчением) характеристики одного тембра за счет другого, второй приводит к образованию нового тембра, третий характеризуется нивелированием той или иной тембровой краски.

6. Монодия вокальной природы убедительно воплощена П. Ривилисом в нечетных частях *Унисонов*. Чередование разных тембровых комбинаций выявляет многообразные эмоциональные оттенки основной темы первой части цикла. В ней эффект хорового исполнения лирической песни достигается октавными и унисонными удвоениями, реже — двухоктавной дублировкой с заполненной или незаполненной серединой. В качестве главной оркестровой краски темы бочета выступает комбинация трех труб,

чередующаяся с остальными инструментами, приближенными к их звучанию.

7. В основу *Стихиры* положена монодия, близкая русскому знаменному распеву, а ее изложение напоминает респонсорное пение, построенное на поочередном вступлении солиста и хора. Эффект хорового пения подчеркивается выбором различных групп инструментов и их регистров.

ЛИТЕРАТУРА

На русском языке

1. Аксенов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века). Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
2. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград: Музыка, 1985. 238 с.
3. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. 1. Москва: Музгиз, 1952. 396 с.
4. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. 2. Москва: Музгиз, 1959. 624 с.
5. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. Москва: Музыка, 1973. 136 с.
6. Зейфас Н. Павел Ривилис. В: Композиторы союзных республик. Вып. 2. Москва: Сов. композитор, 1977, с. 35–82.
7. Райляну Л. Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1972, с. 96–110.
8. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Ч. 1. Москва–Ленинград: Гос. музыкальное издательство, 1946. 123 с.
9. Рогаль-Левицкий Д. Беседы об оркестре. Москва: Гос. музыкальное издательство, 1961. 288 с.
10. Столяр З. Люди и время. Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы (30-е –80-е годы XX века). Кишинев: Pontos, 2003. 272 с.
11. Столяр З. Симфоническая музыка (историко-аналитический обзор). В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 114–144.
12. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. Москва: Музыка, 1976. 166 с.
13. Успенский Н. Псалмодия. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, стб. 476–477.
14. Холопова В. Фактура. Москва: Музыка, 1979. 87 с.

15. Чугаев А. Учебник контрапункта и полифонии. Москва: Композитор, 2009. 438 с.
16. Шубина С. Эпоха Возрождения: убежание от истины. В: 12 уроков Православия [site]. URL: <http://www.12urokovpravoslavia.ru/content/12/12-11.html>
17. Элиаде М. Священное и мирское. Москва: Издательство МГУ, 1994. 312 с.

На румынском языке

18. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
19. Axionov V. *Stihira* de Pavel Rivilis între tradiție și inovație. În: Arta-2011: Seria Arte audio-vizuale. Chișinău: IPC AȘM, 2011 (SA Tipografia *Reclama*), p. 35–45.
20. Ciobanu Gh. Conceptul contemporan al monodiei. În: Cercetări de muzicologie. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, p. 38-43.

Дополнительная литература

21. Пысларь С. Некоторые особенности восприятия тембра в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса: к вопросу реализации иллюзорных тембров. Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2011, № 1–2 (12–13), Chișinău: VALINEX SRL, 2011, с. 25–33.
22. Пысларь С. Некоторые особенности восприятия тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса: к вопросу о воображаемом тембре. В: Ion Gagim și universul muzicii. Universitatea de Arte *George Enescu*. Iași: Editura Artes, 2014, с.165–171.
23. Пысларь С. Некоторые формы нетрадиционной трактовки сольных тембров в симфоническом творчестве Павла Ривилиса. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2013, № 3 (20). Chișinău: VALINEX SRL, 2013, с. 41–47.
24. Пысларь С. О некоторых особенностях передачи звучания народных инструментов в симфоническом творчестве Павла Ривилиса. В: Folclor și postfolclor în contemporaneitate. Chișinău: Grafema Libris, 2015, с. 269–272.
25. Пысларь С. О некоторых особенностях передачи оркестровыми средствами звучания народного инструментария в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. В: Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, № 4 (17). Chișinău: VALINEX SRL, 2012, с. 44–53.
26. Пысларь С. О некоторых особенностях технологии темброво-оркестровой работы в *Унисонах* Павла Ривилиса. В: Studiul artelor și

culturologie: istorie, teorie, practică, 2014, № 1 (12). Chişinău: VALINEX SRL, 2014, с. 31–38.

27. Пысларь С. О тембровых контрастах и некоторых особенностях их воплощения. К вопросу о живописи в оркестровке. В: Педагогика и искусство. Вып. 3. Воронеж: типография ВГПУ, 2015, с. 69–75.
28. Пысларь С. О тембровых контрастах и некоторых особенностях их воплощения в симфоническом творчестве П. Ривилиса. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, № 1 (24) 2015. Chişinău: Grafema Libris, 2015, с. 99–105.
29. Пысларь С. *Стихира* Павла Ривилиса. Особенности оркестровки. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică, № 1 (30) 2017. Chişinău: Tipografia FOXTROT SRL, 2017, с. 19–24.
30. Пысларь С. Трактовка тембра в неофольклорных произведениях композиторов Молдовы на примере симфонического творчества Павла Ривилиса. В: Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире. Сб. ст. по материалам научно-практической конференции. Астрахань: Леон, с. 175–180.

Нотография

31. Ривилис П. Бурдоны. Две поэмы для симфонического оркестра. Партитура. Москва: Сов. композитор, 1989. 103 с.
32. Ривилис П. Концерт для оркестра. Партитура. Рукопись. 102 с.
33. Ривилис П. Симфонические танцы. Партитура. Москва: Сов. композитор, 1973. 117 с.
34. Ривилис П. Стихира. Партитура. Рукопись. 36 с.
35. Ривилис П. Унисоны. Партитура. Москва: Музыка, 1976. 71 с.
36. Ривилис П. Чакона. Партитура. Рукопись. 46 с.