

**МИНИСТЕРСТВО ОБРАЗОВАНИЯ, КУЛЬТУРЫ
И ИССЛЕДОВАНИЙ РЕСПУБЛИКИ МОЛДОВА**

АКАДЕМИЯ МУЗЫКИ, ТЕАТРА И ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

На правах рукописи
С.З.У.: 785.11:781.22(043.5):785.11(478)

ПЫСЛАРЬ СНЕЖАНА

**ТРАКТОВКА ТЕМБРА
В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА РИВИЛИСА**

653.01 – МУЗЫКОВЕДЕНИЕ

**Диссертация на соискание ученой степени
доктора искусствоведения и культурологии**

Научный руководитель: _____ Березовикова Татьяна,
доктор искусствоведения,
доцент

Автор: _____

Кишинев, 2019

**MINISTERUL EDUCAȚIEI, CULTURII ȘI CERCETĂRII
AL REPUBLICII MOLDOVA**

ACADEMIA DE MUZICĂ, TEATRU ȘI ARTE PLASTICE

Cu titlu de manuscris
C.Z.U.: 785.11:781.22(043.5):785.11(478)

PÎSLARI SNEJANA

**TRATAREA TIMBRULUI
ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A LUI PAVEL RIVILIS**

653.01 – MUZICOLOGIE

Teza de doctor în studiul artelor și culturologie

Conducător științific: _____ Berezovicova Tatiana,
doctor în studiul artelor,
conferențiar universitar

Autoare: _____

Chișinău, 2019

© Пысларь Снежана, 2019

СОДЕРЖАНИЕ

АННОТАЦИЯ (на русском, румынском и английском языках).....	5
СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ	8
ВВЕДЕНИЕ	9
1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ МУЗЫКАЛЬНОГО ТЕМБРА И ЕГО ТРАКТОВКИ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. РИВИЛИСА	16
1.1. Теоретические проблемы исследования тембра в музыке.....	16
1.2. Музыкаловедческая проблематика, связанная с композиторским творчеством П. Ривилиса.....	37
1.3. Выводы по главе 1.....	47
2. ВЫРАЗИТЕЛЬНОСТЬ ЧИСТЫХ ТЕМБРОВ В ОРКЕСТРОВЫХ СОЧИНЕНИЯХ П. РИВИЛИСА	50
2.1. Трактовка инструментов струнной группы.....	
2.2. Родовые и видовые инструменты деревянной духовой группы.....	58
2.3. Особенности применения инструментов медной духовой группы.....	64
2.4. Ударные инструменты и их темброво-шумовые аллюзии.....	70
2.5. Выводы по главе 2.....	72
3. СМЕШАННЫЕ ТЕМБРЫ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. РИВИЛИСА КАК СРЕДСТВО ПРЕТВОРЕНИЯ МОНОДИИ	74
3.1. Тембровые миксты в реализации монодии инструментального типа в <i>Симфонических танцах</i> П. Ривилиса.....	75
3.2. Особые тембровые приемы воплощения монодии вокальной природы в <i>Унисонах</i> П. Ривилиса.....	79
3.3. Тембровое претворение вокальной монодии в <i>Стихуре</i> П. Ривилиса.....	85
3.4. Выводы по главе 3.....	91
4. ОРГАННОСТЬ КАК ТЕМБРОВО-ФАКТУРНОЕ СВОЙСТВО ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ В СОЧИНЕНИЯХ П. РИВИЛИСА	93
4.1. Редкие смены тембра и террасообразная оркестровка как проявление органности.....	95
4.2. Специфическая регистровая диспозиция оркестровой ткани.....	105
4.3. Выводы по главе 4.....	117
ОБЩИЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ	118
БИБЛИОГРАФИЯ	124
ПРИЛОЖЕНИЯ	137
Приложение 1. Примечания.....	137
Приложение 2. Нотные примеры.....	138
Приложение 3. Составы оркестра в сочинениях П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг.....	169
Приложение 4. Список произведений П. Ривилиса.....	170
Декларация об ответственности	171
CV автора	172

АННОТАЦИЯ

Пысларь Снежана. Трактовка тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса. Диссертация на соискание ученой степени доктора искусствоведения и культурологии по специальности 653.01 – Музыкаведение, Кишинев, 2019.

Структура диссертации: введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография из 200 наименований, 4 приложения; 123 страницы основного текста, 34 страницы приложения. Результаты диссертации опубликованы в 13 научных работах.

Ключевые слова: монодия, органность, Павел Ривилис, симфонический оркестр, смешанный тембр, тембровая драматургия, чистый тембр.

Область исследования: симфоническая музыка Республики Молдова.

Цель исследования: выявить особенности трактовки тембра в симфонических произведениях П. Ривилиса. **Задачи исследования:** охарактеризовать образный строй и средства музыкального языка оркестровых сочинений П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг.: *Симфонических танцев, Унисонов, Концерта для оркестра, Бурдонов, Стихиры*, оркестровой транскрипции *Чаконь* из Партиты ре минор для скрипки соло И. С. Баха; проанализировать методы работы композитора с музыкальным тембром; определить особенности использования чистых и смешанных тембров; изучить специфику тембрового воплощения монодии оркестровыми средствами; рассмотреть проблему реализации принципа органности в произведениях для симфонического оркестра.

Научная новизна и оригинальность. Диссертация является первым музыковедческим трудом, в котором симфоническое творчество П. Ривилиса становится центральным предметом изучения. В ней впервые в отечественном музыкознании поднимаются проблемы, связанные с трактовкой тембра в симфоническом творчестве, воплощением монодии оркестровыми средствами и оркестровой органностью. Оригинальность исследования обусловлена выявлением методов работы П. Ривилиса с музыкальным тембром как основным параметром оркестровой ткани.

Важная научная проблема, решаемая в настоящей работе, заключается в создании целостного представления о трактовке тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса, что способствует осмыслению процесса работы композитора с оркестровым материалом и определению значения его сочинений в музыкальной культуре Республики Молдова.

Теоретическая значимость. Работа вносит вклад в развитие ряда важных областей музыкознания — таких как история музыки, история оркестровых стилей, оркестровка. Положения диссертации также представляют интерес для специалистов смежных областей знаний: музыкальной психологии, культурологии. Результаты исследования могут стать базой для будущих изысканий в указанных областях.

Практическое значение. Материалы диссертации могут служить научно-методическим подспорьем в учебных курсах *Композиция, Инструментоведение, История оркестровых стилей, История национальной музыки*. Практические рекомендации, содержащиеся в исследовании, будут полезны музыковедам, композиторам и дирижерам симфонических оркестров в их научной и творческой деятельности.

Внедрение научных результатов. Результаты исследования были апробированы на международных научных конференциях в Республике Молдова и Российской Федерации, отражены в 13 научных публикациях и используются автором в его композиторском творчестве и в педагогической деятельности в Академии музыки, театра и изобразительных искусств и в Образцовом центре художественного образования им. Штефана Няги.

ADNOTARE

Pîslari Snejana. Tratarea timbrului în creația simfonică a lui Pavel Rivilis. Teza pentru obținerea titlului științific de doctor în studiilor artelor și culturologie la specialitatea 653.01 — Muzicologie, Chișinău, 2019.

Structura tezei: introducere, patru capitole, concluzii generale și recomandări, bibliografia din 200 de titluri, 4 anexe; 123 de pagini de text de bază, 34 de pagini anexe. Rezultatele cercetării sunt publicate în 13 lucrări științifice.

Cuvinte-cheie: dramaturgie timbrală, monodie, orchestră simfonică, Pavel Rivilis, principiu organistic, timbru mixt, timbru pur.

Subiect de studiu: muzica simfonică din Republica Moldova.

Scopul lucrării: evidențierea particularităților de interpretare a timbrului în creațiile simfonice ale lui P. Rivilis. **Obiectivele cercetării:** caracterizarea sferei imagistice și a mijloacelor de transpunere a limbajului muzical în lucrările orchestrale ale lui P. Rivilis din anii 1970–1990, precum *Dansuri simfonice*, *Unisonuri*, *Concert pentru orchestră*, *Burdoane*, *Stihira*, transcripția orchestrală a *Ciaconei* din Partita nr. 2 pentru vioară solo de J. S. Bach; studierea metodelor de lucru ale compozitorului cu timbrul muzical; determinarea trăsăturilor caracteristice ale utilizării timbrurilor pure și mixte; stabilirea specificului realizării timbrale a monodiei cu mijloace orchestrale; examinarea aspectelor aplicării principiului gândirii orchestrale organistice în lucrările pentru orchestra simfonică.

Noutatea și originalitatea științifică. Teza este o primă lucrare muzicologică în care creația simfonică a lui P. Rivilis constituie obiectul principal al cercetării. În lucrare, pentru prima dată în știința muzicii din Republica Moldova sunt abordate probleme legate de interpretarea timbrului în creația simfonică, de realizarea monodiei cu mijloace orchestrale și a gândirii orchestrale organistice. Originalitatea cercetării este determinată de identificarea metodelor de lucru ale lui P. Rivilis cu timbrul muzical ca o componentă principală a țesăturii orchestrale.

Problema științifică soluționată constă în formarea viziunii integrale asupra tratării timbrului în creația simfonică a lui Pavel Rivilis, fapt ce contribuie la conștientizarea procesului de lucru al compozitorului cu materialul orchestral, precum și la determinarea importanței creațiilor semnate de P. Rivilis în cultura muzicală a Republicii Moldova.

Valoarea teoretică. Teza este un aport considerabil la dezvoltarea domeniilor importante ale muzicologiei, precum istoria muzicii, istoria stilurilor orchestrale, orchestrație. Aspectele tezei, de asemenea, prezintă interes pentru specialiștii în științele conexe, cum ar fi psihologia muzicală, culturologia. Rezultatele investigației pot servi drept bază pentru viitoarele cercetări în domeniile vizate.

Semnificația practică a lucrării. Materialele tezei pot fi folosite în calitate de suport științifico-didactic în predarea cursurilor de *Compoziție*, *Organologie*, *Istoria stilurilor orchestrale*, *Istoria muzicii naționale*. Recomandările practice incluse în studiu vor fi utile muzicologilor, compozitorilor și dirijorilor orchestrelor simfonice în activitatea lor științifică și de creație.

Implementarea rezultatelor științifice. Rezultatele cercetării au fost aprobate în cadrul conferințelor științifice internaționale din Republica Moldova și Federația Rusă, sunt reflectate în 13 publicații științifice și sunt utilizate în activitatea componistică și cea didactică ale autoarei la Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice, precum și în Centrul de Excelență în Educația Artistică *Ștefan Neaga*.

ANNOTATION

Pislari Snejana. Timbre treatment in symphonic works of Pavel Rivilis. A Thesis submitted in fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Fine Arts and Cultural Studies, field 653.01 — Musicology, Chisinau, 2019.

The structure consists of: an introduction, four chapters, the main conclusion and recommendations, bibliography comprising 200 titles, 4 appendices, 123 pages of main text, and 34 pages of appendices. The results of current study is published in 13 scientific papers.

Keywords: mixed timbre, monody, organ-like polyphonic thinking, Pavel Rivilis, pure timbre, symphonic orchestra, timbral dramaturgy.

Area of research: symphonic music in the Republic of Moldova.

The main purpose of current research is the study of timbre treatment particularities in the symphonic works of Pavel Rivilis. **The objectives:** to reveal the structural aspects and the musical language in the opuses that were written by Pavel Rivilis during the 1970s-1990s, such as *Symphonic dances*, *Unisons*, *Concerto for orchestra*, *Bourdons*, *Stikhira*, orchestral transcription of *Chaconne* from The Partita in D minor for solo violin by J. S. Bach; to describe the approaches to working with the timbre; to determine the concept of pure timbre and mixed timbres; to examine the question of orchestral implementation of monody; to describe the principle of organ-like polyphonic thinking in symphonic works.

The scientific novelty and the originality. Current dissertation is the first music study, in which the symphonic works of Pavel Rivilis are of the main concern. In this study, for the first time in the history of national musicology, the author raises questions related to timbre treatment in symphonic works, in particular, the implementation of monody through organ-aesthetics in order to create unique orchestral sounds. The originality of this research is achieved through the identification and analysis of the methods used by Pavel Rivilis in working with the timbre, as the main parameter of the orchestral texture.

The important scientific problem solved by the author in this research is the holistic elucidation of the approach to timbre treatment used by Pavel Rivilis in his symphonic works. This clarification allows the comprehension of the process in which the composer works with orchestral material, and helps to define his compositions well deserved place within the national musical culture.

Theoretical value. Current dissertation contributes to further development of several important musicology fields, such as *History of Music*, *History of Orchestral Styles*, and *Orchestration*. The appendices may also be of a particular interest to the researchers that work in interdisciplinary fields, such as *Music Psychology* and *Cultural Studies*. In addition, the results of this study may serve as a foundation for future research.

The practical significance. The content of this dissertation may be used as a methodological guidance for courses, such as *Composition*, *Instrumentation*, *History of Orchestral Styles*, and *History of National Music*. Current practical recommendations, may be useful to composers, musicologists and conductors of symphonic orchestras, in their artistic life, as well as scientific researches.

The implementation of the scientific results. Current research is already recognized at the international scientific conferences held in the Republic of Moldova and Russian Federation, present in 13 scientific publications, as well as in author's works as a composer, and her teaching courses within the Musicology and Composition Department at the Academy of Music, Theater, and Fine Arts, and at Educational Arts Center „Stefan Neaga”.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

- автореф. дисс. — автореферат диссертации
АМТИИ — Академия музыки, театра и изобразительных искусств
ВГПУ — Воронежский государственный педагогический университет
вып. — выпуск
канд. иск. — кандидат искусствоведения
МССР — Молдавская Советская Социалистическая Республика
МГК — Московская государственная консерватория им. П. Чайковского
НМАУ — Национальная музыкальная академия Украины им. П. Чайковского
ПСС — полное собрание сочинений
РГК — Ростовская государственная консерватория им. С. Рахманинова
ред. — редакционный
сб. ст. — сборник статей
СКММ — Союз композиторов и музыковедов Молдовы
сов. — советский, -ая,
ТБ — тембровый блок
т. ц. — тональный центр
т., тт. — такт, такты
ц. — цифра
ц. п. — цифра партитуры
ч. — часть
Ed. — editura
ESPLA — Editura de stat pentru literatură și artă
R.P.R. — Republica Populară Română

Музыкальные звуки записываются латинскими буквами — *a*, *b*, *cis*, *es* и т. д. Октавы отмечаются в соответствии с правилами элементарной теории музыки: например, *a*¹ (ля первой октавы), *A* (ля большой октавы), *a* (ля малой октавы). Музыкальные инструменты обозначаются итальянскими терминами, включая общепринятые сокращения.

Для обозначения разделов формы в схемах использованы буквы латинского алфавита (*a*, *b*, *c* и др.): строчные — для периодов, заглавные — для простых и разделов сложных форм.

ВВЕДЕНИЕ

Актуальность темы исследования. Павел Борисович Ривилис (1936–2014) — выдающийся молдавский композитор, педагог, воспитавший плеяду самобытных композиторов, Народный артист Республики Молдова, профессор Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Творческое наследие П. Ривилиса, ставшее неотъемлемой частью культурных достижений страны, включает сочинения разных жанров. Значительную часть образуют камерные опусы: *Вариации* (1955), *Четыре багатели* (1966) и Соната (1991) для фортепиано; Соната для альты соло (1962); *Оляндра* (1955), *Шесть пьес* (1965) и Сюита (1966) для скрипки и фортепиано. В соавторстве с В. Сырохватовым им были написаны эскизы к опере *Дзелика* на либретто П. Резникова по мотивам сказок К. Гоцци (1958).

Наиболее полно П. Ривилис проявил себя в сфере оркестровой музыки. Еще в студенческие годы он создал *Скерцо* для симфонического оркестра (1957) и поэму *Апофеоз войны* (1958). В 1960-е гг. появились две симфонии: № 1 (1961), и № 2, *Детская*, (1965), в которых он заявил о себе как мастер крупных форм, свободно владеющий приемами оркестрового письма. За ними последовали симфонические произведения 1970-х–1990-х гг.: *Симфонические танцы*, *Концерт для оркестра*, *Унисоны*, Две поэмы для оркестра *Бурдоны*, *Стихира*. Яркий вклад в историю музыки внесла оркестровая транскрипция *Чаконь* из Партиты № 2 ре минор для скрипки соло И. С. Баха, служащая примером творческого и, в то же время, бережного переосмысления музыкального шедевра эпохи барокко.

Чрезвычайный интерес П. Ривилиса к выразительным возможностям симфонического оркестра был обусловлен рядом причин. Одной из них является проявившаяся с юных лет увлеченность выразительными возможностями различных инструментов и их сочетаний. Профессиональное композиторское образование под руководством видных музыкантов — Л. Гурова, В. Загорского, Н. Лейба — укрепило и развило эту заинтересованность.

Особым стимулом для П. Ривилиса стало плодотворное сотрудничество с профессором Ю. Фортунатовым — московским композитором, блестящим знатоком оркестра, общение с которым, безусловно, наложило отпечаток на творчество и эстетические взгляды молодого творца, став одним из важных ориентиров в познании высшей школы музыкального мастерства. В мемуарной статье, посвященной памяти профессора Ю. Фортунатова, П. Ривилис писал: «Размышляя о прожитом, я часто задаю

себе вопрос, как могла бы сложиться моя жизнь, если бы Судьба не подарила мне великое счастье встречи с Юрием Александровичем <...> Встреча с Юрием Александровичем в Ивановском семинаре перевернула мои только-только выроставшие представления о профессии, о музыке — я до сих пор не в состоянии должным образом понять, что произошло, и можно ли все это вразумительно выразить словами... С тех пор каждое новое общение с этим удивительным человеком осеяло каким-то невероятным чувством, я вдруг начинал ощущать неведомые ранее возможности, горизонты начинали стремительно расширяться...» [94, с. 337].

Скруплезность в работе с тембровым оформлением музыкального материала, выработанная П. Ривилисом в процессе профессионального постижения ремесла, совпала с некоторыми важными тенденциями композиторского мышления XX в., связанными с предельно возросшей ролью неспецифических музыкально-выразительных средств, в том числе и тембра. Стилиевая направленность симфонического творчества композитора также 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, П. Ривилис создал свой оркестровый стиль, оригинальный и узнаваемый.

Симфонические опусы композитора неоднократно исполнялись в Российской Федерации, Украине, Польше, Румынии, странах Балтии, Великобритании, Нидерландах, Израиле, Венгрии, Болгарии, издавались в Молдове, России, Швейцарии. Ряд оркестровых сочинений П. Ривилиса (*Симфонические танцы*, *Чакона*, *Бурдоны*, *Стихира*) включены в программы специальных курсов инструментоведения, оркестровки, истории оркестровых стилей, полифонии и анализа музыкальных произведений в Академии музыки, театра и изобразительных искусств и в ряде ведущих высших музыкальных учебных заведений других стран (Московской государственной консерватории им. П. И. Чайковского, Российской академии музыки им. Гнесиных, Национальной музыкальной академии Украины им. П. И. Чайковского, Ереванской государственной консерватории им. Комитаса, Казахской национальной консерватории им. Курмангазы и др.).

Технологические аспекты композиции П. Ривилис считал решающими в художественной оценке сочинения, поэтому никогда не принимался за новую работу без определения специальной композиционной задачи. Именно этим вызвано сравнительно небольшое количество произведений, созданных им и ставших, по свидетельству В. Фраёнова, хрестоматийными примерами «совмещения оригинальных фактурных

особенностей национальной музыки с новейшей гармонической и оркестровой техникой профессионального искусства» [117, стб. 759]. Такими сверхзадачами для симфонического творчества композитора в 1970-е–1990-е гг. стали применение чистых и смешанных тембров для реализации вокальной и инструментальной монодии, позволяющей воссоздать архетипальные приемы народного музицирования, а также органность как особый способ темброво-фактурного воплощения оркестровой ткани.

Симфонические опусы П. Ривилиса, не имеющие аналога в музыке Республики Молдова, отличаются ясностью концепций, смелостью, новизной и необычностью их решения. Эти характеристики обеспечивают его сочинениям качество эталонности, что особенно актуально на сегодняшнем этапе эволюции композиторского творчества нашей страны, когда явно заметна смена поколений и особенно важно освоение традиций и открытие новых путей их творческого преломления.

Все сказанное выше обуславливает актуальность настоящего исследования. При этом необходимость изучения специфики тембровой стороны симфонических произведений П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг. диктуется не только осознанием его роли в панораме современного композиторского творчества, но и недостаточностью его научного осмысления. Учитывая ту важную роль, которую сыграл П. Ривилис в эволюции симфонических жанров отечественной музыки, его вклад в развитие теории и практики оркестрового композиторского мышления практически не изучен. В ряде музыковедческих работ, авторами которых являются Н. Зейфас, З. Столяр, Л. Райляну, В. Аксенов, М. Белых, Е. Мироненко, Т. Попа, Т. Березовикова, имеются наблюдения по поводу отдельных симфонических произведений композитора. Вместе с тем, в существующих работах не отражена тембровая специфика его сочинений, эволюция взглядов композитора на симфонический оркестр, они не имеют своей целью создание единой концепции оркестрового мышления мастера. Описанная ситуация определила проблематику данного научного исследования, связанную с тембровой стороной оркестровых сочинений П. Ривилиса.

В качестве **объекта исследования** избраны симфонические произведения П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг., такие как *Симфонические танцы*, *Унисоны*, *Концерт для оркестра*, *Бурдоны*, *Стихира*, оркестровая транскрипция *Чаконь* И. С. Баха для скрипки соло¹. Эти сочинения стали примером зрелого стиля композитора, в них он зарекомендовал себя не только как профессионал высочайшего уровня в области оркестрового мышления, но и как знаток и ценитель молдавского фольклора, ассимилировавший его глубинные пласты. Раскрытие особенностей монодии и потенциальных возможностей ее симфонизации, изобилие оркестровых находок,

неразрывно связанных с фактурным решением произведений, характерны для данного периода творчества композитора.

Цель исследования состоит в выявлении особенностей трактовки тембра в симфонических произведениях П. Ривилиса. Поставленной целью обусловлены следующие **задачи**:

- проанализировать методологическую базу диссертации и сформулировать логические положения, дающие возможность изучить тембровую специфику оркестровых сочинений П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг.;
- охарактеризовать образный строй, музыкальную драматургию и средства музыкального языка произведений композитора;
- выявить основные методы работы композитора с тембром на основе анализа партитур его сочинений;
- определить особенности использования чистых и смешанных тембров для передачи приемов молдавского народного исполнительства в симфонических произведениях П. Ривилиса;
- осветить специфику воплощения монодии оркестровыми средствами;
- рассмотреть проблему реализации П. Ривилисом органности как особого принципа организации формы, фактуры и тембра в сочинениях для симфонического оркестра.

Научная новизна. Диссертация является первым в музыковедении исследованием, в котором симфоническое творчество П. Ривилиса становится центральным предметом изучения. В работе впервые в отечественном музыковедении поднимаются проблемы, связанные с трактовкой тембра в симфоническом творчестве, воплощением монодии оркестровыми средствами и с органностью как свойством оркестровой ткани. Оригинальность исследования обусловлена выявлением методов композиторской работы с музыкальным тембром как основным компонентом оркестрового письма.

Важная научная проблема, решенная в диссертации, заключается в создании целостного представления о трактовке тембра в симфоническом творчестве П. Ривилиса, что позволяет по-новому осмыслить процесс работы композитора с оркестровым материалом и определить значение его сочинений в отечественной музыкальной культуре.

Методология исследования базируется на комплексе методов современного музыковедения, направленных на историко-теоретическое осмысление поставленной проблемы. В числе общенаучных и специальных методов, применяемых в работе, укажем следующие:

- *индукция* и *дедукция*, дающие возможность делать логические умозаключения на основе особого соотношения общего и частного;

– *анализ и синтез*, коррелирующие друг с другом в рамках системного подхода и позволяющие представить сферу оркестровой музыки П. Ривилиса как совокупность различных по идейно-художественному содержанию сочинений, связанных между собой общим исполнительским аппаратом — симфоническим оркестром;

– специальный музыковедческий метод, получивший название *целостного анализа*, основывающийся на изучении музыкальной ткани в ее собственной логике, предполагающий раскрытие содержания произведения через многостороннее рассмотрение его формы и музыкального языка;

– метод *сравнительного анализа*, дающий возможность выявить сходство и различие художественных реализаций в сфере оркестровой музыки П. Ривилиса, сделать вывод о степени оригинальности каждого из анализируемых опусов, а также установить связи между произведениями П. Ривилиса и другими художественными явлениями в области оркестровой музыки.

На стадии *эмпирического освоения* материала были использованы результаты личных бесед автора диссертации с композитором П. Ривилисом, а также сведения, почерпнутые в ходе занятий по композиции и другим специальным дисциплинам в период обучения в Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Собственный опыт композиторского творчества, а также преподавательской работы автора в АМТИИ и Образцовом центре художественного образования им. Шт. Няги стал основой для разнообразных наблюдений практического характера.

Теоретическая значимость. Работа вносит вклад в развитие ряда важных областей музыковедения — таких как история музыки, история оркестровых стилей, оркестровка. Положения диссертации представляют интерес для специалистов в смежных областях знаний — музыкальной психологии, культурологии. Результаты исследования могут стать базой для будущих научных изысканий в указанных областях.

Практическая ценность исследования определяется тем, что его материалы могут служить научно-методическим подспорьем в таких учебных курсах, как *Композиция, Инструментоведение, Оркестровка, История оркестровых стилей, История национальной музыки*. Практические рекомендации, содержащиеся в исследовании, будут полезны музыковедам, композиторам и дирижерам симфонических оркестров в их научной и творческой деятельности.

Апробирование научных результатов. Диссертация обсуждалась на заседании Секции музыковедения Департамента музыковедения, композиции и джаза (15.06.2018), Специализированного профильного семинара по специальности 653.01 – *Музыковедение*

(19.10.2018) и рекомендована к защите. Материалы исследования нашли отражение в выступлениях автора на научных конференциях, проводимых в Академии музыки, театра и изобразительных искусств: *Conferința științifică* (АМТИИ, 30.04.2010, 15.04.2011), *Creația muzicală din Republica Moldova. Realii și perspective* (АМТИИ, 28.10.2011), *Creația muzicală din Republica Moldova: viziuni din perspectiva istorică* (АМТИИ, 27.04.2012), *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane* (АМТИИ, 25.10.2012), *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (АМТИИ, 25.04.2013), *Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare* (АМТИИ, 17.05.2013), *Creația componistică din Republica Moldova. Trecut și prezent* (АМТИИ, 25.10.2013, 14.05.2014, 24.10.2014), *Ion Gagim și universul muzicii* (Конференța științifică internațională consacrată aniversării a 60 de ani ai savantului, АȘМ, 5.06.2014), *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* (АМТИИ, 11.12.2014), *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate (Ed. a II-a)* (АМТИИ, 27.09.2016), *Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире* (Астраханская государственная консерватория, Российская Федерация, 14.05.2017).

Публикации по теме диссертации. Основные положения работы отражены в 13 статьях, опубликованных в научных изданиях Республики Молдовы и России, 9 из них — в рекомендованных Национальным Советом по Аккредитации и Аттестации.

Цель и задачи работы обусловили ее **структуру**: введение, четыре главы, основные выводы и рекомендации, библиография, приложения. Во введении обосновывается выбор предмета исследования, определяются его цели и задачи, актуальность и степень научной новизны, теоретическое и практическое значение, содержится информация об апробировании материалов диссертации.

Первая глава диссертации — **Методологические основы изучения музыкального тембра и его трактовки в симфоническом творчестве П. Ривилиса** — состоит из трех разделов. В разделе 1.1 на базе музыковедческих работ зарубежных и отечественных авторов анализируются теоретические проблемы исследования тембра и систематизируются сведения об эволюции тембрового мышления в европейской музыке. Раздел 1.2 посвящен проблематике музыковедческих исследований, связанных с композиторским творчеством П. Ривилиса. Раздел 1.3 содержит выводы по главе 1.

Во второй главе — **Выразительность чистых тембров в оркестровых сочинениях П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг.** — определена специфика применения композитором чистых тембров. В разделе 2.1 речь идет о трактовке инструментов струнной группы, в разделе 2.2 рассматривается использование родовых и видовых

инструментов группы деревянных духовых, в разделе 2.3 говорится об особенностях применения инструментов медной духовой группы, в разделе 2.4 — об ударных инструментах и их темброво-шумовых аллюзиях. Раздел 2.5 излагает выводы по главе 2.

В третьей главе диссертации — *Смешанные тембры в симфоническом творчестве П. Ривилиса как средство претворения монодии* — рассматривается трактовка композитором смешанных тембров (микстур) в реализации монодии инструментальной и вокальной природы, выявляются некоторые особенности передачи оркестровыми средствами приемов народного музицирования. Раздел 3.1 посвящен тембровым микстам в реализации монодии инструментального типа и анализу тембровой драматургии *Симфонических танцев*. В разделе 3.2 описываются особые тембровые приемы воплощения монодии вокальной природы в *Унисонах*. В разделе 3.3 рассмотрены особенности тембровой организации *Стихиры* с акцентом на тембровом претворении вокальной монодии. Раздел 3.4 суммирует изложенное в главе 3.

В четвертой главе — *Органность как темброво-фактурное свойство оркестровой ткани в сочинениях П. Ривилиса* — рассматривается органность как особый способ организации оркестровой вертикали. В разделе 4.1 исследуются такие проявления органности, как редкие смены тембра и террасообразная оркестровка. Раздел 4.2 акцентирует внимание на специфической регистровой диспозиции оркестровой ткани. Раздел 4.3 является резюмирующим. Основные выводы и рекомендации обобщают важнейшие положения работы, определяют перспективы дальнейших исследований в соответствующей области музыковедения.

К основным главам примыкают приложения, где сосредоточен материал, детализирующий основные положения диссертации. Приложение 1 содержит примечания, в которых собраны материалы, дополняющие главные теоретические тезисы. Приложение 2 иллюстрирует аналитическую часть диссертации нотными примерами. В Приложении 3 приведены составы оркестра в сочинениях П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг. В Приложении 4 дан список произведений композитора.

1. МЕТОДОЛОГИЧЕСКИЕ ОСНОВЫ ИЗУЧЕНИЯ ТРАКТОВКИ ТЕМБРА В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ П. РИВИЛИСА

Изучение тембрового аспекта симфонического творчества Павла Ривилиса предполагает опору на разнообразные музыковедческие и композиторские труды отечественных и зарубежных авторов, содержащие практические наблюдения, а также теоретические обобщения о специфике тембровой организации музыкальной ткани. Их можно сгруппировать по двум направлениям: одно осмысливает общие проблемы тембра и тембровой организации музыки; другое посвящено симфоническим сочинениям П. Ривилиса, написанным в 1970-е–1990-е гг. Соответствующим образом делится и материал данной главы: в первом разделе речь идет о проблемах тембра, во втором анализируются работы о творчестве П. Ривилиса. Третий раздел содержит выводы.

1.1. Теоретические проблемы исследования тембра в музыке

Тембр является неотъемлемым параметром звука, элементом музыкального языка, одной из наиболее существенных сторон драматургии музыкальных произведений и, как следствие, их образного содержания. Формулирование понятия тембра представляется крайне сложной задачей из-за его многомерности и многоаспектности. Как замечает И. Алдошина, «с определением этого термина возникают сложности, сопоставимые с определением понятия "жизнь": все понимают, что это такое, однако над научным определением наука бьется уже несколько столетий» [4, с. 73].

Согласно хрестоматийному определению, под тембром понимается «окраска звука; один из признаков музыкального звука (наряду с высотой, громкостью и длительностью), по которому различают звуки одинаковой высоты и громкости, но исполненные на разных инструментах, разными голосами или на одном инструменте, или разными способами, штрихами» [91, стб. 488]. В числе многих современных суждений о тембре приведем высказывание Л. Кузнецова о том, что «тембр — это субъективная характеристика качества звука, благодаря которой звуки одной и той же высоты и интенсивности можно отличить друг от друга» [57, с. 74]. Современная трактовка тембра представлена Ж. Вейдом в книге *Музыка XX века*: «Тембр — комплексное понятие (часто определяемое как совокупность трех параметров: высоты, длительности, интенсивности), которое направлено на слияние звучания всех компонентов в слуховой сущности» [194, с. 23].

В нашем понимании тембра мы опираемся на определение А. Жаркова, рассматривающего тембр как «объективный спектр звучания, проявляющийся как элемент музыкального языка, который направлен на инструментальное (вокальное) воплощение

звука в музыкальной речи и устремлен на слияние фонических, колористических, фактурных, тематических, композиционных и смысловых компонентов в их художественно-акустической целостности» [41, с. 98].

Изучение сущности, свойств и функций тембра в музыке ведется с позиции трех взаимодополняющих подходов: акустического (музыкальная акустика), психологического (психология музыкального восприятия) и искусствоведческого (инструментоведение, оркестровка, история оркестровых стилей). Первые два, относящиеся к числу перспективных, стремительно развивающихся областей современного музыкознания, связаны с изучением физических характеристик тембра и субъективных аспектов его восприятия.

В российском музыкознании в разработку проблемы существенный вклад внесли работы Б. Теплова [109], Н. Гарбузова [31; 32], посвященные взаимосвязи музыкального слуха (в частности, тембрового) со сложным механизмом восприятия, проявляющемся во взаимодействии перцептивных и интеллектуальных действий слушателя. Появляются труды, доказывающие, что музыкальный слух воспринимает тембр наряду с высотой, длительностью, силой звука, а также более сложными элементами — ритмом, фразировкой, формой и т. д. — как единое целое. Например, в ряде работ Е. Назайкинского и Ю. Рагса данный феномен рассматривается как синтез акустических характеристик звука с психической способностью человека к восприятию звукового образа [70–74; 91]. «С одной стороны, звук, — пишет Е. Назайкинский в книге *Звуковой мир музыки*, — это объективное физическое явление, колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны. С другой же — субъективное психологическое: нечто воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа» [71, с. 16]. Исследуя проблему музыкальной семантики, ученый уделяет значительное внимание репрезентативной функции тембра, широко применяемой в оркестровой практике. По его мнению, тембр дополняет ряд, образуемый высотой, громкостью, длительностью и пространственной локализацией, и, вбирая эффекты этих свойств, выступает как характер звучания в целом.

В диссертации Т. Литвиновой *Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты* выделяются два уровня процесса восприятия тембра: сенсорный, связанный с отражением отдельных качественных параметров звука, и содержательный, предполагающий осознание роли звукового колорита в семантике музыкального образа [58]. Автор формулирует вывод о том, что понятия тембрового слуха и тембрового

мышления соотносятся в виде разных уровней одного и того же процесса восприятия. Соответственно, тембр представляет собой результат сложного взаимодействия специфики звучания инструмента в определенных артикуляционных, динамических, регистровых условиях (включая акустические особенности, темброобразующие факторы музыкального языка — гармонию, фактуру, регистр, динамику, ритм, а также специфику человеческого голоса) с общим характером сочинения. К схожим выводам приходит и ряд зарубежных ученых, рассматривающих комплекс перечисленных проблем [164; 165; 167; 169; 177; 179; 180; 189].

В последние десятилетия возрастает интерес к **выразительным возможностям музыкальных тембров**, к акустическим возможностям инструментов симфонического оркестра и их восприятию слушателем. Так, В. Цытович в статье *Некоторые аспекты тембровой драматургии* сближает понятия тембрового мышления и тембрового восприятия, выдвигая при этом критерии оценки тембра, заключающиеся в умении словесно сформулировать особенности звукового колорита, выявить семантику тембра как фактора стиля, оценить качество звучания с позиций художественного замысла. Рассматривая вопросы тембрового анализа, ученый приходит к выводу, что «раскрытие тембровых закономерностей совершенно необходимо для понимания многих явлений в развитии музыкального искусства как прошлых времен, так и — в особенности — современности» [121, с. 237].

В другой работе В. Цытовича — *Специфика тембрового мышления Белы Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях* — говорится о сложной и многосоставной природе тембра [122]. Учитывая неодинаковую степень тембровой активности слуха при оценке различных пластов фактуры в ансамблевой и симфонической музыке (вывод делается на примере квартетов, *Второго концерта* для фортепиано с оркестром и *Концерта для оркестра* Б. Бартока), ученый ввел в музыкознание понятия реальных, иллюзорных и нейтральных тембров. Первые два создают характер тематического рельефа и возникают как следствие звучания отдельного инструмента или группы инструментов, а также как результат взаимодействия специфических регистровых, гармонических и фактурных приемов; последний служит основой для образования фона. Сходная мысль высказывается в статье *Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука* [74]. Ее авторы — Е. Назайкинский и Ю. Рагс — предлагают понятие модифицированного тембра, зависящего от влияния на окраску звука различных способов звукоизвлечения (*con sordino, pizzicato, col legno, staccato, glissando, vibrato*),

обращая внимание на то, что в некоторых случаях вышеперечисленные приемы значительно меняют тембр и влияют на характер музыки, особенно в случае противоположного взаимодействия регистра и артикуляции.

Положения В. Цытовича, Е. Назайкинского и Ю. Рагса развивает М. Манафова в диссертации *Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века* [62]. Подразумевая под темброколоритом суммарное звучание фрагмента музыкальной ткани, определяемое инструментальным составом, особенностями артикуляции, регистровым расположением и фактурным решением созвучий, воздействующими на звуковой «облик» произведения, автор рассматривает его как часть многоуровневой стилевой системы, зависящей от объективных данных и субъективного восприятия. В этом явлении выделяются два подуровня: темброво-инструментальный (первичный), образующийся в результате восприятия объективных акустических элементов, и фактурный (вторичный), возникающий как результат психической деятельности сознания, суммирующего различные элементы музыкального целого. Рельефно-фоновый рисунок ткани при этом обнаруживает два параметра: «пространственный» (включающий «плотность», широту охвата регистров, интервалу вертикального комплекса, характер расположения тонов и удвоений) и «временной» (учитывающий ритмическое строение ткани).

Изучение акустических составляющих тембра большое место занимает в исследованиях американских ученых последних лет [166; 168; 175; 176; 188; 191–193]. С. МакАдамс, подчеркивая многомерность определения тембра и его перцепционную природу, ссылается на мнение ряда исследователей, считающих, что каждый звук несет основную часть музыкальной информации, и человеческое ухо является своего рода посредником в этом процессе [178].

Р. Платц и Ф. Уортон, определяя в качестве цели психоакустики изучение психологической реакции человека на акустические стимулы, считают, что композитор в каждом случае является автором своего рода теории относительности в музыке, так как основные музыкальные параметры (высота, длительность и интенсивность) зависят друг от друга и действуют на человеческое подсознание [183].

Ряд опытов, проведенных американскими учеными Г. Флетчером, Э. Блэкхемом и Р. Страттоном [171], доказали, что важность восприятия отдельных параметров тембра зависит от различных категорий сознания. Главной целью теории когнитивной психологии является изучение законов преобразования мелодики, гармонии, ритма и

тембра в психологическое представление, которое неразрывно связано с памятью, зрением и восприятием в целом. Основываясь на предположении, что опыт восприятия некоторых музыкальных явлений может быть объяснен с точки зрения периодичности возникновения нервных импульсов, которые они породили, А. Брегман высказывает мысль о том, что «процесс восприятия — это объединение посредством слуха того, что приходит с временем, с одной стороны, и пространством, с другой» [163]. Эта теория фокусируется на закономерностях слуховых событий, которые ее включают, описывают и которые могут возникнуть при эксплуатации акустических, психоакустических и когнитивных процессов. В работе А. Брегмана анализируются «гештальт-законы» (подобия, близости, логическое продолжение и т. д.), составляющие гипотезы о природе слуховой среды, основанные либо на предварительных знаниях, либо на автоматическом функционировании слуховой системы.

Исследователи признают влияние как сенсорных, так и когнитивных факторов в формировании нашего опыта, и потому теории и результаты когнитивных и психоакустических исследований восприятия звука следует рассматривать как взаимодополняющие. Несмотря на то, что отмеченные труды не связаны напрямую с темой диссертации, они имеют большое значение для изучения тембра. Однако с позиций настоящего исследования наиболее важным является искусствоведческий аспект, поскольку П. Ривилис в своем творчестве опирался прежде всего на художественные достижения оркестровки предшествующих эпох, нашедших отражение в трудах по теории и истории оркестра.

Повышенный интерес к проблеме тембровой организации симфонических произведений стал показательным для начала XIX в., когда новый, романтический взгляд на музыку потребовал расширения выразительных возможностей оркестра. Тембр стал рассматриваться как самостоятельное и важное средство выражения музыкального образа. Теоретическое осмысление выразительных возможностей оркестровых инструментов обусловило появление в XIX в. ряда блестящих трудов по **инструментоведению и теории инструментовки**, ставших вскоре классическими. Работы Г. Берлиоза, Ф. Геварта, М. Глинки содержат не только технические характеристики инструментов оркестра, описание способов игры, рекомендации по применению инструмента в том или ином жанре, но и краткие сведения о семантике тембров и оркестровом колорите [15; 33; 34].

Г. Берлиоз, в частности, пишет: «В умении пользоваться всевозможными звуковыми

средствами и в применении их либо для окраски мелодии, гармонии и ритма, либо для создания совершенно независимых от этих трех великих музыкальных сил впечатлений *sui generis* <...> состоит искусство инструментовки» [15, с. 12].

Он также отмечает, что «можно научить тому, что свойственно разным инструментам, что на них исполнимо или неисполнимо, легко или трудно, звучит глухо или ярко; можно сказать также, что тот или иной инструмент больше, чем другой, способен оказать определенное воздействие, вызвать определенные ощущения» [15, с. 12], но практическое искусство оркестровки достигается умением смешивать тембры инструментов таким образом, «чтобы изменить звук одного звуком другого и в итоге слияния получить своеобразное звучание», что возможно лишь благодаря изучению партитур мастеров [15, с. 12].

В предисловии к книге Ф. Геварта *Руководство к инструментовке* П. Чайковский указывает, что в ней рассматривается «совокупное действие всех оркестровых групп в одной массе» [33, с. 4]. С этой точки эта работа даже превосходит знаменитый *Большой трактат о современной инструментовке и оркестровке* Г. Берлиоза, состоящий, по мнению П. Чайковского, «из ряда великолепных монографий об инструментах, но упускающий из вида (что, однако, важнее) учение о самом оркестре, т. е. о значении, которое имеет в нем каждая группа в отношении к другим его составляющим» [33, с. 4]. Говоря об оркестровом колорите, Ф. Геварт отмечает, что он «основан на том идеальном свойстве, которым обладают музыкальные звуки — не только выражать, но также и рисовать; в этом отношении оно принадлежит к области чувства и воображения. Но его применение предполагает инстинктивное или сознательное познание синтетической стороны инструментовки...» [33, с. 150].

М. Глинка, автор имеющих практическую направленность *Заметок об инструментовке*, подчеркивал, что «оркестр <...> должен придать музыкальной мысли определенное значение и колорит — одним словом, придать ей характер, жизнь» [34, с. 143]. «Инструментовка находится в прямой зависимости от самого творчества музыкального. Красота музыкальной мысли вызывает красоту оркестра. Если б мы, положим, не знали творений Генделя, Баха, Глюка в оркестре, не видали бы их партитур, великолепная красота их мыслей при изучении музыки их за фортепиано должна была бы поручиться нам за неподражаемую красоту их инструментовки. <...> Благоустроенность музыкальной архитектоники, ничем не нарушимая соразмерность целого и частей в гайдновой музыке отражается и в его оркестре, постоянно изящном от высшей

соразмерности и благоустроенности; нигде нет шума и преувеличенности» [34, с. 142].

Изучение оркестровых красок получает дальнейшее развитие в книге Ш. Видора *Техника современного оркестра*, где охарактеризованы выразительные возможности симфонического инструментария, технические приемы игры на деревянных духовых, струнных и органе [27]. Особенностью данной книги является полный список трелей и тремоло духовых инструментов, перечень двойных, тройных и четверных нот струнных, а каждая глава завершается выводом о музыкальной ценности описываемого инструмента. Ш. Видор пишет: «За последние пятьдесят лет механизмы большинства инструментов существенно улучшились, что послужило обогащению оркестровой палитры ранее неизвестным звуковым колоритом» [27, с. 4].

Отметим специально, что работы западноевропейских композиторов, посвященные оркестровым аспектам музыкального сочинения, нередко сопровождаются комментариями и дополнениями переводчиков, редакторов, издателей, содержащими ценные сведения об усовершенствовании конструкции музыкальных инструментов и эволюции связанной с этим их образной трактовки. Достаточно привести в качестве примера комментарии Р. Штрауса к *Трактату* Г. Берлиоза, Ш. Видора — к трудам Г. Берлиоза и Ф. Геварта, Д. Рогаль-Левицкого — к работе Ш. Видора, П. Чайковского — к *Заметкам* Ф. Геварта и т. д.

В русском инструментоведении и теории инструментовки особое место занимает двухтомный труд *Основы оркестровки* Н. Римского-Корсакова, который содержит ценные сведения о различных музыкальных инструментах, о специфике построения оркестровой вертикали и художественных возможностях применения сходных и различных тембров. В *Основах оркестровки* Н. Римский-Корсаков впервые вводит важное понятие *области выразительной игры*: такой, «в которой данный инструмент оказывается наиболее способным ко всевозможным постепенным и внезапным оттенкам силы и напряжения звука (*forte, piano, crescendo, diminuendo, sforzando, morendo* и т. д.), что дает возможность исполнителю придавать игре выразительность в наиболее точном смысле этого слова. Между тем, — замечает автор, — за пределами области выразительной игры инструмент скорее обладает красочностью (колоритом) звука, чем выразительностью» [95, с. 18].

Придававший большое значение уравновешенной звучности оркестра, Н. Римский-Корсаков указывал на различные способы построения аккорда, приводящие к наибольшей ровности звучания, детально разбирая условия, при которых инструменты могут считаться равными по силе и когда более целесообразна дублировка. Заботясь о

правильном распределении голосов, он описал принцип уравнивания вертикали, при котором «расположение многозвучного пространного аккорда сводится к порядку тонов натурального звукоряда, требуя внизу широких интервалов <...>, посредине — интервалов средней величины <...>, а сверху — тесных интервалов» [95, с. 66–67].

Композитор неоднократно подчеркивал, что необычно оркестрованный эпизод выигрывает за счет индивидуализации отдельных тембров (в частности, деревянных духовых). Широко пользуясь как основными, так и видовыми инструментами, в последней четверти XIX в. уже ставшими постоянными участниками оркестра, композитор приводит во втором томе *Основ оркестровки* образцы применения малого кларнета, альтовой флейты, а также несущих декоративную функцию ударных и клавишных инструментов, используя для этого фрагменты из собственных произведений.

Говоря об инструментоведении, нельзя не отметить труды Д. Рогаль-Левицкого, подробнейшим образом освещающие историю, технические и художественные возможности музыкальных инструментов с приведением образцов из оркестрового творчества композиторов разных эпох [97–101]. К этой же области относятся две работы Л. Мальтера: справочник *Таблицы по инструментоведению* и задуманная как его продолжение хрестоматия *Инструментоведение в нотных образцах* [60; 61]. В румынском музыкознании выделим труды по инструментоведению Н. Гыскэ, В. Демиана, А. Пашкану [153–155; 158].

Весьма полезной для студентов и начинающих композиторов является учебное пособие по инструментоведению М. Чулаки *Инструменты симфонического оркестра* [125]. В этой книге содержится информация об устройстве современных музыкальных инструментов, способе игры на них, а также сообщаются краткие сведения об их истории. Автор убежден, что «понимание акустических, технических и выразительных свойств музыкальных инструментов помогает оркестратору сочинять партию каждого из них наиболее удобной, легкой, соответствующей природе данного инструмента. Это приводит к улучшению общей звучности партитуры и к сокращению репетиционной работы» [125, с. 4]. В этой связи М. Чулаки дает следующее напутствие музыкантам, занимающихся оркестровкой: «Научиться ограничивать себя и стремиться добиваться наиболее полноценного выражения своих творческих замыслов максимально простыми средствами — вот задача, которая должна быть разрешена каждым, кто посвящает себя созданию партитур» [125, с. 4].

Наряду с учебным пособием М. Чулаки, следует отметить *Общий курс*

инструментоведения Н. Зряковского, который, по сути дела, совмещает в себе черты учебника по инструментоведению и оркестровке [45]. В книге, помимо сведений о музыкальных инструментах и описания приемов игры на них, содержатся ценные наблюдения о симфоническом оркестре, партитуре и строении оркестровой ткани. К специфике оркестрового письма, обусловленной особыми техническими и выразительными возможностями инструментов, автор относит наложение звучности одних голосов на другие путем различного рода дублировок, использование разнообразных приемов передач мелодической линии от одних инструментов к другим, «переплетание» инструментальных голосов друг с другом. Н. Зряковский выделяет два основных вида дублировок: точные (унисонные, октавные и черезоктавные) и неточные (фоно-орнаментальные, подчеркивающие и дублировки, постепенно вводящие в ткань) [45, с. 32–48]. При этом унисонные удвоения применяются для достижения более густой, мощной звучности или для ее смягчения, для создания нового тембра или для его некоторого обезличивания (нивелирования), для более выпуклого проведения тем и отдельных линий, а также для достижения большей четкости в мелодических рисунках. Октавные дублировки, по его мнению, применяются главным образом для расширения и усиления звучности. Черезоктавные дублировки «могут встретиться при изложении мелодии, гармонии и басового голоса. Звучность, как правило, получается странная, причудливая, сходная, по выражению Геварта, с "неестественно удлиненной тенью, тянущейся за человеком"» [45, с. 37].

Сведения по инструментоведению и инструментровке содержит и учебное пособие Н. Агафонникова *Симфоническая партитура* [1]. В книгу включены сведения об истории оркестра, о технических возможностях инструментов, функциях отдельных инструментов и групп, а также очерки о композиторах, творчество которых автор счел наиболее примечательным с точки зрения оркестра. Предлагая методические указания по оркестровке фортепианных сочинений, Н. Агафонников пишет о необходимости разумного ограничения тем или иным составом, который должен быть оправдан содержанием, ибо «бессмысленно воплощать камерную мысль с помощью грандиозных оркестровых средств» [1, с. 183].

Разнообразным проблемам инструментровки посвящены труды С. Василенко и Д. Клебанова [22; 23; 48]. Так, в своей книге *Инструментовка для симфонического оркестра* С. Василенко рассматривает вопросы тембровой организации музыкальной ткани в ее связи с конкретной композиторской задачей. Говоря о способах применения

смешанных и чистых тембров, он, в частности, пишет: «Исполнение насыщенно-выразительных или гибких и изящных мелодий лучше поручать одному инструменту (т. е. *solo*) а не двум, так как в последнем случае исчезнет тонкость исполнения, выразительность и теплота звучания. При исполнении таких мелодий двумя инструментами в унисон почти начисто пропадает эмоциональная напряженность интонирования, свобода и гибкость нюансировки и ритма и вообще все те почти неуловимые звуковые "вольности", которые составляют то, что называется *tempo rubato* и которые, может быть, и являются самым ценным моментом при исполнении подобных мест» [23, с. 351].

Высказывая суждение о бесконечном разнообразии тембров деревянных духовых инструментов и о множестве вариантов их унисонных соединений, С. Василенко поясняет: «Перечислить все удачные унисонные сочетания и указать способы получения лучших „микстур” (смешений тембров) — совершенно невозможно. Иногда находка нового сочетания зависит от тонкости внутреннего слуха оркестратора и от его художественной чуткости, а иногда — просто от счастливой случайности. Само собой разумеется, что первым необходимым условием при поисках новых „микстур” является безукоризненное знание особенностей звучания каждого инструмента. Знание законов акустики также много помогло бы в таких исканиях, но у нас, к сожалению, композиторы с акустикой знакомы очень мало» [23, с. 352].

Украинский композитор, дирижер и педагог Д. Клебанов в практическом руководстве *Искусство инструментовки* анализирует зависимость характера музыкального материала от разных параметров, в том числе от тембра инструмента и его тесситурной позиции [48]. Он, в частности, отмечает: «тембр, громкость, напряженность создают определенную эмоциональную окраску, колорит мелодии и в то же время соотносят ее звучание со звучанием других элементов музыки, а также участвуют как драматургический фактор в формообразовании произведения» [48, с. 6]. Д. Клебанов следующим образом объясняет механизм связи между задействованными в произведении чистыми и смешанными тембрами и полученным художественным результатом: «С увеличением числа инструментов, играющих в унисон, растет не столько громкость, сколько полнота, насыщенность, густота, массивность звучания. При соединении однородных инструментов усиливаются основные характеристики их тембра. Мягкий тембр еще больше смягчается, резкий становится резче. При соединении разнородных инструментов возникают смешанные тембры — миксты, сочетающие признаки и свойства

составляющих их простых тембров. Особенно выразительны, иногда даже причудливы, сложные тембры, возникающие при соединении низких регистров одних инструментов с высокими регистрами других» [48, с. 12]. Автор указывает на взаимосвязь комбинаций инструментов и характера сложного тембра, который «может получиться блестящим или тусклым, прозрачным или матовым, звонким или сиплым и т. п.» [48, с. 13]. Он отмечает, что ровная, естественная звучность достигается «помещением» мелодии в самый выгодный регистр инструмента.

Некоторые теоретические, исторические и практические проблемы изучения оркестровой музыки поднимаются в учебном пособии И. Шабуневой *Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре*, в котором описываются музыкальные инструменты и их использование в разные исторические эпохи развития музыкального искусства [126]. Заслуживают внимания и труды, рассматривающие роль отдельных инструментов в современных оркестрах. Некоторые из них носят характер пособий по инструментоведению (как, например, книга А. Панайотова *Ударные инструменты в современных оркестрах* [76], где подробно описываются инструменты и приводятся примеры их применения). В других изданиях уделяется пристальное внимание тембровой характеристике инструментов и их функциям в оркестровой ткани — упомянем в этой связи исследование Э. Денисова *Ударные инструменты в современном оркестре* [37], и работу Г. Дмитриева *Ударные инструменты — трактовка и современное состояние* [39]. Касаясь исторической роли инструментария, Г. Дмитриев пишет: «Трактовка инструментов оркестра — это отображение музыкально-исторической ситуации: художественного метода, свойственного данной эпохе или композиторской школе, стиля композитора, конструктивного состояния инструментария и т. п., причем изменение взглядов на выразительную сущность музыкальных инструментов определяется эволюцией композиторского мышления, стремлением к воплощению нового содержания, к решению новых художественных задач» [39, с. 3]. Пути расширения выразительных возможностей инструментов в музыке разных исторических эпох рассматривают С. Бородавкин, И. Вискова, Э. Денисов, Н. Зейфас [19; 29; 36; 42].

Особое значение в контексте настоящего исследования, один из аспектов которого касается феномена органности оркестровой ткани, имеют труды, посвященные органу. В этой связи упомянем работы Н. Бакеевой *Орган* [7], И. Браудо *Об органной и клавирной музыке* [20], Г. Рыбинцевой *Коперниканская революция и музыка барокко* [104], особо выделив статьи И. Барсовой *Орган в зеркале романтического оркестра* и *Две хоральные*

прелюдии *И.С. Баха* в оркестровой обработке *А. Шенберга*, в которых автор рассматривает широкий спектр теоретических и практических вопросов, связанных с тембровым мышлением композиторов и их пониманием формы [9; 10].

В зарубежном музыкознании полезные идеи, связанные с музыкальным инструментарием и выразительными средствами современного оркестра, содержатся в трудах У. Пистона, А. Казеллы и В. Мортари, С. Адлера, С. Форсайта, Дж. Джейкоба, К. Кеннана и Д. Грэнтэма, Б. Роджерса, К. Сакса, М. Шацкина [77; 146; 162; 172–174; 186; 187; 190]. Как справедливо замечает У. Пистон, «подлинное искусство оркестровки неотделимо от творческого процесса создания музыки. Звуки, которые извлекает оркестр, — это конечное, материализованное проявление музыкальных идей, рожденных сознанием композитора» [77, с. 6].

Отдельную область составляют труды по **истории симфонического оркестра и оркестровых стилей**, авторами которых являются Г. Благодатов, А. Веприк, Ф. Витачек, Ю. Фортунатов, в зарубежном музыковедении — А. Карс, Л. Отт, Дж. Рид [18; 24–26; 30; 47; 116; 181; 184; 185]. В этих работах прослеживается эволюция музыкального инструментария и принципы его использования композиторами в различные исторические эпохи — от XVII в. до наших дней.

Особое внимание в указанных изданиях уделено оркестру эпохи романтизма. Ученые едины в том, что композиторы-романтики в произведениях 1820-х гг. 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.

В книге *История симфонического оркестра* Г. Благодатов описывает приемы

применения чистых тембров в раннеромантической опере, указывая на открытие К. Вебером таинственного звучания флейт в низком регистре, мрачного и зловещего звучания низкого регистра кларнетов. Ему также принадлежит наблюдение о том, что Вебер почувствовал «дикий, необузданный тембр напряженно звучащих, точно угрожающих высоких нот валторны. Их мы слышим в сцене адской охоты в *Вольном стрелке*» [18, с. 143].

В итоге музыковед сформулировал следующий вывод: «Благодаря Веберу и его последователям сложилось то эмоциональное восприятие оркестровых тембров, которое определило их трактовку композиторами второй половины XIX века и сохранилось в основных чертах до наших дней» [18, с.143].

Оценивая тембровые находки К. М. Вебера, Г. Благодатов высказывает мысль о том, что «в руках оркестратора оказалось много способов темброво разнообразить главную мелодию, оркестровые подголоски, формулы сопровождения, фигурацию, гармонический фон. Благодаря широкому применению смешанных красок общий тон стал получаться полным и мягким, а контрасты — сглаженными» [18, с. 154]. Также музыковед указывает, что его опера *Вольный стрелок* является одним из первых в истории музыки примеров передачи тембровыми средствами характера действующих лиц, для чего К. М. Вебер широко применяет смешанные тембры, дающие возможность получения новых звуковых красок.

Анализируя оркестровый стиль выдающихся представителей зрелого романтизма, Г. Благодатов выделяет оркестровку Г. Берлиоза, соглашаясь с Н. Римским-Корсаковым в том, что «только начиная с Берлиоза ее можно считать вполне равноправным фактором, наряду с мелодией, гармонией» [18, с. 169]. Говоря о Р. Вагнере как об исключительном мастере инструментальных комбинаций, Г. Благодатов пишет, что у него «драматургия тембров утверждается одним из главных компонентов оперного произведения» [18, с. 186]. По мнению автора, Р. Вагнеру принадлежит открытие принципиально новых, неведомых до тех пор приемов применения смешанных тембров в экспонировании мелодии: «Раньше мелодия излагалась от начала до конца в каком-нибудь одном простом или смешанном тембре. Добавление или выключение дублирующих голосов было редчайшим исключением. Вагнер же свободно пользуется этим» [18, с. 189].

Особое внимание Г. Благодатов уделяет специфике оркестра русских композиторов XIX в. «Римский-Корсаков, — пишет он, — хорошо понимал взаимоотношения тембров и в том случае, если звучность мелодии и гармонии должна быть слитной, применял

сходные тембры, если же требовался контраст между ними — различные. В *tutti* он предпочитал пользоваться смешанными красками, стараясь при этом не злоупотреблять смешанным дублированием мелодии трубой, чем обеспечивалась мягкость, полнота, предупреждалась возможность форсировки» [18, с. 228]. Автор отмечает, что, в отличие от Н. Римского-Корсакова, П. Чайковский был решительным сторонником применения чистых оркестровых красок. «Каждый композиционный элемент различается у него не только по характеру, но и по тембру. Если мелодия исполняется инструментами одного тембра, то для контрапунктирующего голоса берутся инструменты другого тембра, а для пополнения гармонии — третьего. Последовательным применением этого принципа он добился исключительной ясности фактуры своих произведений» [18, с. 242].

Работы А. Веприка *Трактовка инструментов оркестра* и *Очерки по вопросам оркестровых стилей* продолжают традиции Г. Берлиоза и Н. Римского-Корсакова. В них изучаются принципы оркестровки, сложившиеся на различных этапах развития оркестра, выявляется зависимость тембровых закономерностей от исторической эволюции стилей и содержания произведений. Огромный теоретический и практический интерес представляет проведенный музыковедом анализ оркестровки И. С. Баха, П. Чайковского, М. Мусоргского и др. [25; 26].

Очерки по искусству оркестровки XIX века Ф. Витачека представляют собой серию детальных анализов наиболее показательных симфонических и оперных партитур Г. Берлиоза, М. Глинки, Р. Вагнера, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, что служит основанием для выводов о наиболее существенных чертах оркестрового стиля каждого из них [30]. Характеризуя образно-эмоциональную сферу, мелодику, гармонию, полифонию, музыкальную форму и акцентируя при этом новаторские особенности произведений, Ф. Витачек раскрывает наиболее существенные особенности оркестрового стиля ведущих мастеров XIX в., подчеркивая обусловленность их достижений эпохой, в которую они творили. Музыковед акцентирует внимание на периоде 1820-х–1840-х гг., когда в музыке существенно возрос удельный вес тембровой составляющей в связи с расцветом программной симфонической музыки. Ф. Витачек отмечает первостепенную роль оркестровых средств и их конкретно-изобразительное значение в раскрытии программы произведения. Так, он описывает качественный скачок в области использования новых возможностей симфонического оркестра в творчестве Г. Берлиоза, который был «смелым новатором, вызвавшим к жизни неслыханные ранее звучания, но в то же время отразившим в своих партитурах общие тенденции эпохи» [30, с. 6]. Исследователь

указывает, что стремление композитора объединить ресурсы театра и симфонии выразилось в яркой персонификации оркестровых групп и отдельных инструментов как «действующих лиц» драмы. Включение в сферу академических жанров инструментов, типичных для оперного состава (флейты пикколо, английского рожка, кларнета с его разновидностями, многочисленных ударных и т. д.), а также применение внутривидового и внутрирегистрового контраста родовых и видовых представителей той или иной группы деревянных духовых послужило важным фактором обогащения оркестровой палитры сочинений Г. Берлиоза.

С точки зрения Ф. Витачека, именно Г. Берлиоз закрепил в мировой симфонической практике явление лейттембра, с большой смелостью продемонстрировав возможность создания образов гротеска и иронии посредством инструментария. Эта линия продолжилась позднее в творчестве Г. Малера, неоднократно придававшего мелодии карикатурный характер путем использования тембровой необычности и несоответствия избранного тембра характеру музыки.

В области истории оркестровых стилей одним из ведущих авторитетов второй половины XX в. по праву считается профессор Московской консерватории Ю. Фортунатов. Легендарная в профессиональном отношении личность, он был в 1960-е–1980-е гг. частым гостем молдавского Союза композиторов и музыковедов, а в 1994 г. стал почетным членом СКММ. «Истинное искусство зиждется на столпах, которые являются душой его развития и многообразия. Эти столпы суть великие мастера, перед которыми мы склоняем голову в надежде, что восприняли их советы и наставления на путь истинный», — сказал о нем один из ведущих отечественных композиторов Геннадие Чобану [116, с. 340].

Ю. Фортунатов в течение многих лет читал в Московской консерватории курс истории оркестровых стилей, а расшифрованные по аудиозаписям тексты его лекций легли в основу изданной после смерти профессора книги *Лекции по истории оркестровых стилей* [116]. В них содержится ценный материал об эволюции европейского оркестрового мышления, в том числе и об этапах развития русской инструментальной музыки. Как и Г. Благодатов, Ю. Фортунатов отмечал, что в основу оркестровой музыки Н. Римского-Корсакова и его последователей — представителей петербургской школы — легло понятие аккорда как единой вертикали, которая должна обладать суммарной, общей звучностью. «Чем более тонко будут спрятаны индивидуальные свойства каждого отдельного инструмента и чем лучше образуется единая, условно органная природа

аккорда, тем выше мастерство оркестратора», — так подытожил исследователь принцип работы композитора со смешанными тембрами [116, с. 245–246].

К вышеуказанным теоретическим трудам примыкает двухтомная хрестоматия по истории оркестровых стилей *Русская симфоническая музыка XIX – начала XX вв.* под редакцией Н. Мартынова, в которой представлено симфоническое творчество М. Глинки, М. Балакирева, А. Даргомыжского, А. Бородина, А. Лядова, М. Мусоргского, Н. Римского-Корсакова, П. Чайковского, А. Рубинштейна, И. Стравинского, С. Танеева, А. Аренского, А. Глазунова, В. Калинникова, А. Скрябина, С. Рахманинова [102; 103]. Первый том сборника вышел со вступительной статьей Н. Мартынова *Формирование отечественной школы инструментовки, особенности стилей.*

В XX в. появился ряд трудов, целью которых является обоснование приемов **тембрового анализа** музыки. Так, Л. Мнацаканян делает попытку сформулировать «метод тембрового анализа, позволяющий рассматривать звук (его качественный параметр – тембр) в фольклоре (обрядовой практике), а также в творчестве композиторов XX века, как фундаментальное основание для понимания сущности звукового/звуковысотного пространства» [68, с. 5]. В качестве инструмента анализа исследователь выдвигает понятие *темброакустической модели*, под которой понимается «совокупность объемных и необъемных (по качеству спектра) звуков, обуславливающая плотность звукового потока и формирующая парадигму звукового целого» [68, с. 4]. Ценный практический материал содержится в статье Н. Корндорфа *Анализ современной оркестровой партитуры (постановка вопроса, проблемы, методика)*, в которой автор, обобщая опыт преподавания инструментовки в Московской консерватории, говорит, в частности, об анализе технических приемов, привнесенных в инструментальную практику второй половиной XX века [49].

Отдельные замечания по анализу тембровой составляющей оркестровых партитур, ее связи с формой, гармонией, полифонией, фактурой включены в работы У. Пистона [77], Н. Агафонникова [1] и др.

Огромный объем информации представлен в работах, в которых вопросы тембра рассматриваются на примере творчества отдельных композиторов и произведений. Отметим в связи с этим уже упоминавшиеся исследования и хрестоматии, содержащие очерки об оркестровом письме выдающихся представителей музыкального искусства разных эпох, а также многочисленные статьи и исследования монографического типа. В них поднимаются важные вопросы организации оркестровой ткани и отдельные

немаловажные аспекты этой проблемы.

Идея о роли тембра в формообразовании и драматургии нашла свое развитие в трудах А. Веприка, И. Финкельштейна и др. [24–26; 114]. Так, анализируя феномен тембровой полифонии на примере *Болеро* М. Равеля, И. Финкельштейн пишет о том, что движущая сила музыкальной драматургии «проявляется не только в контрасте мелодии, гармонии и ритма, но и в контрасте тембра, регистра и фактуры, то есть в контрасте оркестровки» [114, с. 8]. Автор вводит понятие *напряженности тембра* как возможности быть слышимым среди массы других и подчеркивает зависимость этого свойства от совокупности различных музыкально-выразительных средств: мелодии, гармонии, ритма, темпа, громкостной динамики и др. [114, с. 12]. Роль оркестровой драматургии в формообразовании 2-й симфонии А. Хачатуряна рассматривает Д. Арутюнян [6]. Попутно укажем на монографию Т. Черновой *Драматургия в инструментальной музыке* [123], имеющую основополагающий характер в связи с отмеченной проблематикой.

В работах А. Веприка разрабатывается идея совмещения композиционной и выразительной и функций музыкального тембра. Как пишет С. Баласанян в предисловии к *Очеркам по вопросам оркестровых стилей* А. Веприка, в его трудах «речь идет прежде всего о бифункциональности тембра, то есть о единстве двух его проявлений: выразительно-колористического и конструктивно-формообразующего» [25, с. 3]. Подчеркивая значение тембра для выявления семантики произведения, А. Веприк доказывает на конкретных примерах, что в условиях изменения тембровой окрашенности неизбежна трансформация семантики музыкального образа. Исследуя взаимосвязь композиторской и исполнительской трактовки звукового колорита, автор вводит понятия «конструктивной» и «непосредственной» выразительности тембра. Первая трактуется как некий идеал тембра, существующего в сознании, во внутреннем представлении композитора; вторая — как то, что привносит в его воплощение исполнитель [24, с. 24]. Важной является также мысль о том, что именно в тембровом взаимодействии инструментов оркестра заключается «центр тяжести» вертикали.

С положением о бифункциональности тембра и семантических возможностях оркестровых красок напрямую связаны понятия тембрового тематизма и тембрового амплуа, тембровой модуляции и тембровой драматургии, используемые Г. Банщиковым, В. Емельяновым, С. Пономаревым [8; 40; 78; 79]. Попытки теоретического обоснования драматургических возможностей тембров предприняты в исследованиях Г. Дмитриева, Е. Макарова, Р. Тертеряна [38; 59; 110].

«Тембровая драматургия — это использование тембрового фактора при создании драматургической канвы оркестрового произведения», — пишет Г. Банщиков. — Ведь тембр, как и высота, длительность и громкость, является параметром, определяющим соответствующую характеристику музыкального звука. Композитор придумывает драматургию музыкального произведения и реализует ее посредством звуков. И значит, тембр является активным участником этого процесса» [8, с. 52]. В связи с тембровой драматургией и формообразующей роли тембра, Г. Банщиков говорит о *персонализации* тембра — характерном для программной музыки приеме, суть которого состоит в том, что «определенный тембр ассоциируется с каким-либо персонажем или аксессуаром сюжета» [8, с. 53]. При этом, как подчеркивает автор, «дело здесь не только в звукоизобразительности (хотя она и может иметь место). Речь идет о наделении тембра определенной программной символикой» [8, с. 53].

Исследуя процессы взаимодействия тембра и тематизма, тембра и формы, С. Пономарев выделяет понятие *тембровый план формы*, сокращенно называемый им *темброформой*. «Темброформа выступает в согласии с другими планами формы и, вместе с тем, неся отпечаток целого, имеет особые черты» [78, с. 15]. Объясняя многие принципы формообразования тембровым планом произведения, исследователь утверждает, что «формы представляет собой *тембротектоническое явление*, регулируемое *тембротектоническими закономерностями*» [78, с. 15]. Важное значение имеет также предложенный исследователем термин *тембровая диспозиция*, суть которого заключается «в зависимости инструментовки данного раздела формы от инструментовки предыдущих и последующих разделов» [78, с. 16].

Идея бифункциональности тембра получила развитие в диссертации В. Емельянова, который утверждает, в частности, что «звуковой портрет» определяется характеристичностью звучания музыкальных инструментов, их техническими возможностями и особенностями художественного контекста [40]. Исследователь вплотную подошел к проблеме тектонических возможностей оркестровки, влияющих на структурную, функциональную и процессуально-динамическую стороны музыкальной формы.

В музыкознании Молдовы роль тембра в формообразовании затрагивается в статье Т. Березовиковой *Симфонические картины «Ночной праздник вольного города» (к вопросу об оркестровом письме В. Загорского)* — одном из немногочисленных исследований, посвященных данной теме. Автор анализирует симфоническое сочинение признанного

мастера оркестрового письма В. Загорского с точки зрения выполняемых оркестром функций: формообразующей (определяющей логику построения композиционного плана) и выразительно-колористической (имеющей отношение к свойствам музыкального языка) [13].

Отдельную область составляют работы, в которых говорится о **связи тембра с различными средствами выразительности** — мелодией, гармонией, фактурой, громкостной динамикой, артикуляцией. В монографиях, статьях и учебниках Т. Бершадской, Ю. Буцко, Ю. Тюлина, В. Холоповой, В. Цуккермана, А. Шнитке, посвященных разным аспектам построения музыкальной ткани, предлагаются варианты классификации музыкального склада, раскрываются фонические свойства фактуры, вводится специфическая терминология (фактурный тембр и фони́зм фактуры, полифоно-тембры и вибрирующие гармонии-тембры, гомофония и полифония тембровых слоев, горизонтальная и вертикальная полихромность, микрополифония с эффектом движущегося тембра и квазиполифония тембров и др.) [17; 21; 112; 118; 120; 128].

Ю. Буцко в статье *Явление массы звука* делает вывод о необходимости рассматривать всякое музыкальное движение, любую музыкальную ткань как тематическое явление, не отторгая тему от фактуры. Любая фактура, считает исследователь, «есть проявление энергии звука, заключенного в теме, а развитие ткани есть в целом непрерывный переход из одного вида энергии в другой» [21, с. 32]. Ю. Буцко утверждает также, что проблема «явления звуковой массы» является акустической. «Действительно, "наползание", "сталкивание" звуковых волн, "эхо", "микстуры", эффект реверберации и т. д. — все суть область акустического, слухового опыта человека» [21, с. 33].

К достижениям оркестровки последнего времени ученый относит тембровые микстуры. Затрагивая проблемы соединения принципиально различных тембров, он отмечает, что в этих случаях индивидуальная окраска инструментов уступает место микстам, а закономерности современной оркестровой техники видятся во взаимодействии персонифицированных сольных тембров и новых синтезированных смешанных красок.

Исследователи рубежа XX–XXI вв. в качестве одной из перспективных форм организации музыкальной ткани рассматривают сонорную материю, базирующуюся на развитии тембровых параметров. В главе *Тембрика* из коллективного труда *Теория современной композиции*, созданного на кафедре теории музыки Московской консерватории, Ф. Караев называет тембр главенствующим фактором в организации

музыкальной ткани сочинений второй половины XX в., отмечая радикальную перемену взгляда на его роль [46]. Анализируя многообразные варианты претворения инструментального колорита, И. Шабунова в диссертации *О функциях тембра в современной музыке* в качестве основных выделяет два: а) акцент на характерности естественной окраски звучания и б) культивирование оригинальных сонорных эффектов, создаваемых фонизмом гармонии, нюансами оркестровых тембров, фоническими свойствами музыкальной фактуры [127]. Применяя «системно-этнофонический» метод к анализу оркестрового стиля и музыкального языка сонористических симфоний А. Тертеряна, А. Тихомирова раскрывает в системе тембровой организации выразительные, тематизмо- и формообразующие функции тембра и фактуры на фоническом, темброструктурном, семантическом, топологическом уровнях музыкальной формы [111]. Тембро-сонорный параметр в оркестровых произведениях Э. Денисова находится в центре внимания И. Новичковой [75].

В вышеупомянутой диссертации М. Манафовой на материале произведений Э. Денисова анализируется введение нового тембрового материала, использование нетипичных артикуляционных приемов, зависимость вертикали от регистрового положения созвучий, а также прямая связь между звуковысотными параметрами фактуры и образно-семантической стороной произведения [62].

Д. Шульгин в монографии *Музыкальные истины Александра Вустина* придает тембру значение критерия, позволяющего объективно раскрыть стилевые особенности творчества композиторов XX–XXI вв. [130]. При этом особенно значимой в современной музыке он представляет роль окраски звука в организации композиционного процесса, который определяется ученым как *темброформа*. Осмысление роли тембрового начала в стиле современного композитора Ю. Шульгин связывает с рядом факторов: индивидуальным предпочтением чистых или смешанных тембров в том или ином сочинении, зависимостью от жанрово-драматургической задачи, ролью штриховой и темброво-регистровой палитры в построении темброформы. Исследователь отмечает разнообразие новых инструментально-тембровых красок современного музыкального искусства, богатейший спектр электронных инструментов, своеобразные комбинации традиционных инструментов, новые приемы звукоизвлечения.

Д. Шульгин выявляет также важное для современной музыки явление — введение в симфонический оркестр фольклорных инструментов, которые придают ему неповторимый локальный колорит и обогащают профессиональную композиторскую

практику элементами традиционного искусства народов мира. Осознание данного феномена обусловило тот факт, что изучение народных музыкальных инструментов вышло на новый виток научного исследования. В контексте настоящего этапа изучения народной инструментальной культуры музыковеды анализируют структурные, функциональные, тембровые характеристики инструментария, его видовое разнообразие и зависимость от исполняемого музыкального материала [130].

Проблему тембрового анализа применительно к обрядовому фольклору разрабатывает Л. Мнацаканян. «Критерии тембрового анализа (резонатор, акустический параметр, регистр, ладо-ритмический параметр, артикуляция), — пишет исследователь, — позволили получить целостное представление о роли тембра в обряде, его специфике в контексте традиционной музыкальной культуры. Цель тембрового анализа — выявление слухового образа мифопоэтической картины мира посредством опредмечивания глубинных свойств звука, которое позволяет понять роль тембра в традиционной музыкальной культуре (картина мира — тембр — тембровый анализ — опредмечивание звука — слуховой образ — картина мира)» [68, с. 24]. Для многих композиторов XX в. тембр в его фольклорном воплощении послужил одним из самостоятельных стимулов творчества, воплотивших в себе новый композиторский взгляд на архаичные пласты фольклора и вылившихся в одну из ярчайших стилистических тенденций столетия — неофольклоризм.

Спецификой инструментальной музыки XX в. продиктовано появление и бурное развитие этноорганологии как научной дисциплины. В румынском музыкознании изучение народных инструментов заложил один из основоположников исторического музыкознания и лексикографии Т. Бурада. В исследовании *Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor* (Исследование танцев и музыкальных инструментов румын) он описал румынские народные обряды и их музыкальное оформление, уделив внимание истории и специфике традиционных инструментов [145]. Исследования Т. Бурады продолжили Т. Александру и Т. Черне в своих работах о музыкальных инструментах румынского народа [133; 134; 147]. Основные проблемы и аспекты изучения народных инструментов и традиционной инструментальной музыки подробно рассматривает И. Мациевский [63–65].

В отечественном музыкознании народному музыкальному инструментарию посвящены труды Л. Берова и Ж. Визитиу [16; 28]. В них музыкальные инструменты классифицированы по принципу звукообразования (идиофоны, хордофоны,

мембранофоны и аэрофоны) и звукоизвлечения (щипковые, смычковые и т. д.), охарактеризованы с точки зрения выразительных возможностей, исполнительской техники, исторической эволюции.

В контексте настоящей диссертации особое значение имеет монография В. Гилаша *Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu (Тембр в народной ансамблевой инструментальной музыке)*, предметом которой являются тембровые характеристики традиционных инструментальных ансамблей, распространенных в Республике Молдова и Румынии [156]. Автор исследует процесс становления инструментальных ансамблей с учетом социокультурных и чисто музыкальных факторов, повлиявших на процесс диверсификации музыкального инструментария, предлагает способы выявления тембровой специфики инструментальных ансамблей, характеризует их оркестровый колорит. Помимо этого, В. Гилаш выявляет способы организации фактуры в инструментальных образцах традиционной музыкальной культуры и определяет общие тенденции ее развития на современном этапе. Ученый указывает на зависимость общего колорита звучания традиционного инструментального коллектива «от индивидуальных технических и выразительных возможностей каждого из инструментов, входящих в состав ансамбля, от общей конфигурации органофонической структуры и от особенностей соединения и соотношений тембров в процессе исполнения» [156, с. 316].

1.2. Музыкаловедческая проблематика, связанная с композиторским творчеством

II. Ривилиса

При огромном значении композиторского наследия Павла Ривилиса в отечественной музыкальной культуре, парадоксальным является факт, что его научному осмыслению не отведено должного внимания. До недавнего времени о произведениях этого мастера существовали только отдельные статьи, его имя фигурировало в панорамных обзорах композиторского творчества Республики Молдова, а его музыка становилась предметом изучения в рамках студенческих дипломных работ. На сегодняшний день музыкаловедческие труды об этом незаурядном художнике могут быть представлены с позиции трех исследовательских подходов: историко-монографического, аналитического, обзорно-панорамного.

Единственное посвященное II. Ривилису монографическое исследование Т. Попа *Pavel Rivilis: picături din adevărul vieții (Павел Ривилис: мгновения жизненной правды)* соединяет черты биографического эссе и теоретического очерка, раскрывая, в том числе,

некоторые особенности стилистики инструментального творчества П. Ривилиса [160]. Автор представляет композитора, с одной стороны, как продолжателя традиций неоклассицизма (сонатные *allegri* в *Первой* и *Второй* симфониях), а с другой — как представителя необарокко (фугато в третьих частях вышеназванных симфоний и fuga во второй части *Сонаты* для альт-сола). Исследователь анализирует также неофольклорные тенденции в творчестве П. Ривилиса на примере *Оляндры*, *Шести пьес*, *Сюиты* для скрипки и фортепиано (впоследствии послужившей основой для создания *Концерта для оркестра*) и *Багателей* для фортепиано. Особое внимание в книге Т. Попа уделяется специфике музыкального языка, включающей широкий спектр технико-стилистических приемов работы над музыкальным материалом в *Симфонических танцах*, *Унисонах*, *Бурдонах*, *Сонате* для фортепиано и *Стихире* в связи с претворением монодии. Два последних сочинения характеризуются с позиции нового этапа эволюции творческого мышления композитора, связанного с идеей минимализма.

Т. Попа констатирует факт, что П. Ривилис часто опирается на фольклорные модели и своеобразно преломляет в оригинальных концертных формах народную исполнительскую манеру, проявляющуюся в использовании нетемперированного строя, принципов вариантности и импровизационности. Монодия в симфонических произведениях 1970-х–1980-х гг., по мнению музыковеда, реализуется путем свободного развертывания музыкального материала, что накладывает отпечаток на формообразование (*Симфонические танцы*), наличием особых интонационных формул с присущим им амбитусом, мелодическим рельефом, спецификой ладовой организации, потенциалом к варьированию (*Бурдоны*), сознательным ограничением способов тематического развития техникой минимализма (*Стихира*). Называя композитора ярким представителем неоклассицистского направления в музыкальной культуре Республики Молдова, Т. Попа отмечает синтез стилистических элементов барокко и классицизма, которые, ассимилируясь с элементами его музыкального языка, «создают уникальный стиль, объединяющий прошлое и будущее» [160, с. 58]. Наконец, рассматривая особенности оркестровой транскрипции баховской *Чаконь*, музыковед отмечает мастерскую трактовку музыкальных инструментов в воссоздании органного звучания, эмоциональный диапазон которого простирается от лирической утонченности до грандиозной массивности. Однако данная монография содержит некоторые неточности, в частности, касающиеся определения типа симфонического оркестра в композиторской транскрипции *Чаконь* И. С. Баха.

Среди аналитических очерков, посвященных творчеству П. Ривилиса, одной из первых стала статья Н. Зейфас *Павел Ривилис*, опубликованная в сборнике из серии *Композиторы советских республик* [43]. На момент выхода в свет в 1977 г. работа предлагала наиболее полный анализ картины творчества композитора с раскрытием ведущих стилевых тенденций и некоторых структурных особенностей произведений. Пристальное внимание музыковед уделила *Детской симфонии*, в которой «уже сформировалась мотивно-вариантная техника Ривилиса, восходящая к традициям Стравинского. Впоследствии — в "Симфонических танцах" и в "Унисонах" — она даст интересные художественные результаты в соединении с молдавской народной основой» [43, с. 41]. Н. Зейфас анализирует качество линейности в построении музыкального материала, при котором мелодия и фон как «главные линии оркестровой фактуры в "Детской симфонии" и "Симфонических танцах" — развиваясь, как бы утолщаются и становятся уже не линиями, а пластами» [43, с. 47]. Исследователь отмечает такие неотъемлемые качества композиторского мышления, как юмор и изобретательность, связанные с оригинальной оркестровой идеей (например, «парад» деревянных духовых во второй и иллюзия звучания необычных народных инструментов в четвертой части *Симфонических танцев*). Акцентируя в оркестровке первой части *Симфонических танцев* присущий ей эффект «грубой нитки», Н. Зейфас определяет ее как прообраз транскрипции баховской *Чаконь* и как важную веху в развитии нового фольклорного стиля композитора [43, с. 60]. В очерке, впервые применительно к творчеству П. Ривилиса, вводится понятие «созданная средствами оркестра иллюзия органной звучности», для передачи которой композитор прибегает «к новой оркестровой лексике, в частности к органной микстуре». [43, с. 61]. «Эти гроздь миксур в tutti, эта террасообразная динамика и органная обобщенность тембра, это величие аккордов *organo pleno* были с успехом претворены в двух последующих сочинениях Ривилиса» [43, с. 61–62]. Отмеченные положения послужили одной из отправных точек для предпринятого в настоящей диссертации анализа тембровой специфики сочинений П. Ривилиса 1970-х–90-х гг.

Постоянное внимание уделялось творчеству П. Ривилиса в работах З. Столяра. Так, о *Первой* и *Детской симфониях* композитора пишется в монографии *Молдавская советская симфония* [106]; о *Симфонических танцах* и *Унисонах* — в историко-аналитическом обзоре симфонической музыки, опубликованном в сборнике *Музыкальная культура МССР* [108]; наблюдения над эволюцией творчества композитора находим в статьях, включенных в издание *Люди и время: композиторы-евреи в музыкальной*

культуре Молдовы и (30-е – 80-е гг. XX в.) [105].

Одно из ценных качеств работ З. Столяра заключается в том, что в них прослеживается эволюция творчества П. Ривилиса: так, автор разграничивает сочинения 1960-х гг., в которых творческий почерк мастера лишь начинает формироваться, и произведения 1970-х–90-х гг., представляющих собой зрелый период в становлении оркестрового стиля композитора. Характеризуя ранние сочинения П. Ривилиса, исследователь пишет: «Примечательной стороной творчества Ривилиса несомненно является его подчеркнуто жизнерадостная направленность. Молодой композитор явно избегает острых трагедийных коллизий, ему почти не свойственны философичность и глубокомысленная поза. Его основной темой является мир детства и юности, а образным стержнем важнейших его сочинений служит игра» [106, с. 158]. Спустя сорок лет З. Столяр констатирует, что творчество П. Ривилиса — «это не только выражение радости бытия, но и особая форма познания жизни. Отсюда и оптимизм, и ощущение глубоких драматических коллизий, отголоски которых мы порою слышим в его музыке. Тонкий ум и наблюдательность, широкая музыкальная эрудиция, умение увлечь слушателя своими идеями и передать накопленный опыт молодым коллегам — во всем этом определяются масштабы и значение творчества мастера» [105, с. 149].

Отмечая главенствующую роль инструментальной музыки в наследия композитора, З. Столяр рассматривает данное обстоятельство не как случайность, а как принципиальную позицию: «композитор считает, что музыка не нуждается в участии слова, располагая вполне достаточным арсеналом выразительных средств для решения возникающих перед композитором художественных задач» [105, с.137].

В результате анализа сочинений П. Ривилиса З. Столяр приходит к выводу о том, что его оркестровое мышление — «одно из наиболее сильных проявлений его таланта, а в применении к молдавской музыке оно оказалось особенно плодотворным. Здесь композитору удалось сказать новое слово путем симфонизации национального мелоса, раскрытия и обогащения жанровой природы народных мелодий средствами симфонического письма. И здесь П. Ривилис шел не проторенными в молдавской музыке путями, а использовал опыт выдающихся мастеров мировой музыкальной культуры в его же собственной интерпретации. Отсюда свежесть и новизна симфонической музыки П. Ривилиса, ее притягательная сила. То же можно сказать и об отношении композитора к формам и жанрам старинной музыки. Его оригинальная трактовка унисона, его реализация бурдонной фактуры, его удачный опыт раскрытия глубинных, как бы

"скрытых от глаз" пластов полифонической музыки — подтверждение творческого потенциала П. Ривилиса» [105, с. 148–149].

Говоря об особенностях музыкального языка П. Ривилиса, музыковед выявляет наиболее яркую доминанту его творчества — «характер тематизма: яркого по национальному колориту и в то же время необычайно свежего и современного по стиливым особенностям» [105, с. 140]. Самим композитором неоднократно подчеркивалась созвучная его убеждениям идея З. Столяра о том, что «молдавская мелодика — по природе своей модално-моноподическая — обогатилась различными приемами многоголосия (не только гармонического, но, что особенно ценно, — и полифонического)» [108, с. 115].

Творчество П. Ривилиса неоднократно оказывалось в зоне научных интересов В. Аксенова [2; 3; 136–143]. В ряде его трудов сочинения композитора анализируются с точки зрения преломления в них признаков новой сюиты, а также синтеза новой и доклассической сюиты, возрожденных и модернизированных в XX в. «Наиболее оригинальные творческие решения, — пишет исследователь, — достигнуты там, где происходит "свободное смешение" разных жанровых форм на основе сюиты <...> либо с включением ее элементов (симфонические опусы П. Ривилиса)» [2, с. 103]. Исследователь связывает стилистическую направленность сочинений П. Ривилиса с общими стилистическими тенденциями, проявляющимися в отечественной симфонической музыке. «Хорошо известно, что современная сюита родилась в эпоху музыкального романтизма. Затем она была несколько видоизменена под влиянием неоромантических, постромантических и импрессионистических стилистических тенденций. Именно этот стилистический спектр преобладает в большинстве сюит отечественных композиторов» [143, с. 132–133]².

Рассматривая ретротенденции, исследователь указывает на особенности реализации П. Ривилисом оригинальной оркестровой транскрипции шедевра эпохи барокко — *Чаконь* из Партиты для скрипки соло ре минор И. С. Баха. Он констатирует, что композитор, оттолкнувшись от оригинала, выявил свойственное ему скрытое многоголосие (что ранее сделал Ф. Бузони в концертной обработке данного произведения для фортепиано) благодаря комплексу выразительных средств современного оркестра. «Другой художественный аспект данной транскрипции состоит в передаче оркестровыми средствами звучания самого показательного для эпохи барокко инструмента — органа, что также можно сравнить с принципом *concerto grosso*» [139, с. 136–137].

В. Аксенову принадлежит первая в отечественном музыковедении отдельная

статья, посвященная *Стихуре* П. Ривилиса, в которой произведение анализируется с точки зрения традиций и новаторства, нашедших отражение в формообразовании и музыкальном языке [142].

Касаясь стилевых особенностей творчества П. Ривилиса, В. Аксенов высказывает мнение о том, что в его произведениях «самоограничение в выборе исходных звуковых структур и способов работы с ними (вариационность, вариантность, интонационные прорастания, контрапунктическая техника) сочетается с многообразием путей реализации этих предпосылок. Другими словами, инвариантность избранных композиционных принципов "оборачивается" многовариантностью результатов их реализации. Единство противоположностей — вариантности и инвариантности, стабильности и мобильности пронизывает все уровни организации художественного организма. На фоническом уровне главными факторами обновления звуковой палитры становятся тембровые, регистровые, ритмические варианты интонационных ячеек, а также их комбинирование» [2, с. 96–97].

Сочинения П. Ривилиса становятся предметом исследования в научных публикациях М. Белых. В статье *Эволюция отношения к фольклору в творчестве П. Ривилиса* музыковед обращает внимание на вариантно-вариационное развитие квазифольклорного материала и блочную структуру организации тематического процесса, высказывая важные наблюдения о некоторых тембровых особенностях изложения музыкального материала [11]. Исследователь отмечает тесную взаимосвязь звуковысотного рельефа с тембровой характеристикой линии в мелодических блоках, где развиваются попевки с элементами скрытого многоголосия. Прослеживая эту гипотезу на примере структуры тембромелодических блоков первой части *Бурдонов*, М. Белых пишет: «Явление "движущегося" тембра встречается и в тех фрагментах сочинения, где П. Ривилис использует прием, создающий иллюзию алеаторики. Суть его заключается в том, что два-три инструмента, как бы дублируя какую-либо попевку в унисон, вступают с небольшим опозданием во времени. <...> В результате возникает эффект "утолщенной" монодии с неточным дублированием мелодической линии» [11, с. 67].

Отмеченная идея находит продолжение в статье М. Белых *Musica gioiosa П. Ривилиса: о квази-фольклорном тематизме и приемах его развития* [12]. Исследователь утверждает: «П. Ривилис уже в самом начале своей творческой деятельности отказался от цитирования народных мелодий и комплексной стилизации всех параметров народного первоисточника. В его сочинениях проявился интерес к разным жанрам, но все же предпочтение он отдал инструментальному фольклору» [12,

с. 22]. Анализируя симфонические партитуры композитора, М. Белых говорит о выстраивании мелодических линий большой протяженности в *Симфонических танцах*, о максимальном раскрытии линейно-динамических возможностей квази-фольклорного мелоса в *Унисонах*, о демонстрации неисчерпаемости форм фольклорного тематизма в *Концерте для оркестра* и неразрывности интонационно-ритмического и тембрового развития, ювелирном изяществе, богатстве вариационных процессов на основе имманентных законов монодии в *Бурдонах*.

Краткая характеристика симфонических произведений П. Ривилиса содержится в монографии Е. Мироненко *Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр)* [66]. Автор констатирует: «*Симфонические танцы, Унисоны, Бурдоны* не относятся к жанру собственно симфонии в классическом представлении, в них в современном контексте оживают старинные доклассические представления о симфонии и симфоничности как об ансамбле или созвучии, о совместном ансамблевом музицировании. Данные произведения привлекают в первую очередь новизной конструктивной идеи. Фольклорные жанровые прототипы преобразуются в них в соответствии с разными конструктивными задачами. Например, в *Симфонических танцах* вся энергия композитора сосредоточена в мелодической линии, тогда как оркестровая "лэутарская" гармония превращается в тембровый или ритмосонорный элемент. Главная задача в *Унисонах* — гетерофонное расщепление одноголосных диатонических попевок. <...> В *Бурдонах* ведущим композиционным принципом оказывается многослойная оstinатность, охватывающая параметры фактуры, тембра, метроритма и мелодических структур» [66, с. 93–94].

Отдельные сочинения П. Ривилиса нашли отражение в монографии Т. Березовиковой *Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova. (Secolul XX)* [144] и в статье *Сюитность в инструментальном творчестве молдавских композиторов как выражение национальной характерности и интернациональных связей* [14]. Автор вводит понятие блочной структуры применительно к первой части *Симфонических танцев* П. Ривилиса, где «контрастность проникает на самые малые уровни: внутри "блоков" наблюдаются непрерывное вариантное развитие тематизма, мельчайшая тематическая работа, изменчивость ладомелодических и метроритмических качеств тематизма. Такая "сюитность", проявляющаяся на уровне микроструктур, совмещается с внутренней целостностью блоков, построенных на широком использовании оstinатных приемов» [14, с. 114].

Отдельного внимания в связи с изучением симфонической музыки П. Ривилиса заслуживают музыковедческие труды, связанные с **претворением фольклора** в произведениях отечественных композиторов. В качестве основополагающих исследований в области проблематики «композитор и фольклор» отметим труды И. Земцовского и Г. Головинского [35; 44]. В молдавском музыкознании эта проблема особенно активно разрабатывалась в 1980-е – начале 1990-х гг. [69; 115; 157]. Важный вклад в разработку данной темы внес В. Аксенов, которому принадлежит классификация основных принципов преломления музыкального фольклора в композиторском творчестве. Иллюстрируя теоретические положения примерами из симфонической музыки композиторов Молдовы, ученый пишет: «Важнейшими способами осуществления связей фольклорных и нефольклорных явлений, точнее — "каналами" перетекания (претворения) фольклора в композиторские произведения можно считать цитирование, имитирование, трансформирование и ассимилирование» [3, с. 142]. Говоря о произведениях П. Ривилиса 1980-х гг., В. Аксенов утверждает, что в них «преобладает ассимиляция элементов молдавской инструментальной музыки, традиций ансамблевого музицирования, характерных для тарафов (оркестров молдавских народных инструментов)» [3, с. 153].

Ценные теоретические наблюдения над методами работы отечественных авторов с фольклорным материалом содержатся в трудах Г. Кочаровой [53–56]. Так, размышляя о принципах претворения фольклора в произведениях П. Ривилиса, исследователь пишет: «Опытный мастер-симфонист, открыто "ориентирующий" свое творчество на молдавский фольклор, П. Ривилис, решая задачу создания общей стилевой ситуации, не прибегает к цитированию или к тембровому коллажу. Он развивает в своем Концерте для оркестра те приемы претворения фольклорного материала, которые были найдены им ранее — в "Симфонических танцах" и "Унисонах" (ту же линию продолжает и более позднее его сочинение — "Бурдоны"... <...> Композитор подвергает переинтонированию и выводит в Концерте для оркестра на уровень драматургически значимых и развитые мелодико-ритмические элементы, и характерные приемы орнаментики, и традиционные кадансовые попевки, и фактурно-тембровые приемы лэутарской скрипичной игры...» [55, с. 13–14].

Анализируя композиционные особенности молдавских народных танцев, Я. Мироненко отмечает, что, «как правило, их мелодии состоят из ограниченного числа фраз и интонаций, которые в процессе изложения мелодий способны повторяться, причем, что заслуживает особого внимания, в разных комбинациях [67, с. 25]. Мелодика

при этом характеризуется калейдоскопичностью и экономностью средств. Ориентирующийся на танцевальный фольклор П. Ривилис «прежде всего выделяет определенные интонационные обороты, которые затем становятся образцами для оригинального тематизма. Полученные вследствие этого исходные тематические построения композитор соединяет и развивает согласно творческому замыслу» [67, с. 25].

Я. Мироненко принадлежат некоторые перспективные идеи, касающиеся претворения монодии в композиторском творчестве, что важно для изучения оркестрового творчества П. Ривилиса. В частности, Я. Мироненко говорит о потенциальных возможностях монодии к воссозданию многоголосной фактуры с помощью полифонических приемов, о выразительной роли мелизматике, а также обращает внимание на богатство ладовой организации традиционного фольклора, связанной с модальностью, исторически более ранней по сравнению с функционально организованными мажорным и минорным ладами [67, с. 19].

В русле проблематики диссертации особое значение приобретает отражение в творчестве П. Ривилиса особенностей **народного инструментального исполнительства**. В этом плане первопроходческое значение имеет диссертационное исследование Л. Райляну *Симфоническое творчество молдавских авторов и его связи с народными инструментальными традициями* [92]. Положения диссертации развиваются в статье того же автора *Тенденции неофольклоризма в молдавской симфонической музыке 70-х гг.*, где он отмечает: «В отличие от вокального фольклора, который, обладая яркой национальной самобытностью, остается до сих пор почти исключительно одноголосным, в инструментальном молдавском фольклоре, отличающемся редким разнообразием жанров, форм, инструментария, широкое распространение получило ансамблевое исполнительство. В нем можно уловить некоторые закономерности гармонического, полифонического и темброво-функционального плана, свойственные профессиональному музыкальному искусству. Эти черты инструментальной музыки выделяют ее в особую область народного творчества, имеющую порой совершенно иные в сравнении с вокальным фольклором принципы мышления» [93, с. 100].

Мнение Л. Райляну о специфике тарафного исполнительства, связанной с тем, что в коллективе виртуозов, каким является народный оркестр, каждый является потенциальным солистом, имеет прямое отношение к сочинениям композитора неофольклорного периода, рассматриваемым в данной диссертации. «Свободный обмен и передача функции соло от инструмента к инструменту намечает тенденции

концертирующего стиля, что выражается в "соревновании" участников тарафа между собой. Отсюда поиски наиболее полного использования возможностей каждого инструмента, стремление к их техническому и выразительному равноправию», — пишет музыковед [93, с. 101].

Работы Л. Райляну стали первыми в области отечественного музыковедения исследованиями, посвященными тембровому аспекту сочинений П. Ривилиса. Говоря о принципиально ином, по сравнению с предшественниками, методе работы композитора с фольклором, Л. Райляну выявляет в его сочинениях особую технологию построения оркестровой ткани, необычные тембровые решения, связанные с богатейшими традициями народного ансамблево-оркестрового исполнительства и мастерством лэутаров. «И по составу, и по стилю исполнения, — пишет автор, — тараф представляет собой совершенно своеобразный вид народного оркестра. Одной из основных его особенностей является *вариантность* и *мобильность* состава как в количественном, так и в качественном отношении» [93, с. 100]. Помимо этого, Л. Райляну принадлежит плодотворная идея о сложных тембровых микстах, которые создают искусственные условия звучания, вызывающие «ассоциации с тембрами народных инструментов, т. е. явление, которое можно было бы охарактеризовать, как "тембровые иллюзии"» [93, с. 105].

Говоря о национальном инструментальном искусстве, особенности которого блестяще преломились в музыкальной ткани оркестровых сочинений П. Ривилиса, нельзя не отметить ряд музыковедческих и этномузыковедческих работ, раскрывающих исполнительскую стилистику народных музыкантов, в особенности скрипачей. В румынском и молдавском музыкознании искусстве лэутаров посвящены работы Т. Александру, Б. Котлярова, Г. Чобану, В. Киселицэ, В. Косма, Н. Слабаря [50–52; 133; 148; 150–152; 161].

Отдельные аспекты творчества П. Ривилиса рассматривались в дипломных работах студентов-музыковедов АМТИИ. Не доведенные до уровня публикации, они, тем не менее, не могут не быть приняты во внимание, ибо, во-первых, демонстрируют степень научного интереса к творчеству П. Ривилиса, а во-вторых, могут предоставить ценную информацию, будучи доступными для ознакомления в библиотеке Академии музыки, театра и изобразительных искусств. Укажем в этой связи на работы З. Бутучел (о стабильности и мобильности структур в *Симфонических танцах*), И. Матвиенко (о композиционно-драматургических особенностях и чертах стиля *Бурдонов*), С. Субботиной

(о явлении гетерофонии на примере *Унисонов*), И. Ивановой (о претворении монодии как творческой доминанты П. Ривилиса) и др.

Ряд научных статей, освещающих оркестровое творчество П. Ривилиса, принадлежит автору диссертации [84-94; 159; 182]. В них рассматривается тембровая сторона сочинений композитора, анализируется ее связь с характером тематического материала, выявляется зависимость тесситурного расположения инструментов, сопоставления их регистров, различных тембровых комбинаций однородных и разнородных инструментов от конкретной художественной идеи [80–82; 86–89; 159; 182]. Затрагиваются также проблемы претворения оркестровыми средствами монодии вокального и инструментального генезиса в сочинениях 1970-х–1990-х гг. и формы реализации контрастов, подчеркивающих экспрессию звучания рельефа и фона в неофольклорных сочинениях композитора [84; 85; 90]. Особое внимание уделяется вопросу реализации принципа органности как оригинальной технологической задачи на примере первой части *Симфонических танцев* П. Ривилиса [83].

Изучение музыковедческой литературы, послужившей методологической базой данной диссертации, позволило сформулировать ее **научную проблему**, которая заключается в создании целостного представления о трактовке тембра в симфоническом творчестве П. Ривилиса, что позволяет осмыслить процесс композиторской работы с оркестровым материалом и определить место его сочинений в отечественной музыкальной культуре.

Осознание указанной проблематики повлияло на формирование **цели работы**, заключающейся в выявлении особенностей трактовки тембра в симфонических произведениях П. Ривилиса. Для достижения данной цели были сформулированы и **задачи диссертации**. В их числе — раскрытие образного строя и средств музыкального языка произведений П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг.; выявление методов работы композитора с тембром; определение особенностей использования чистых и смешанных тембров; рассмотрение проблемы реализации принципа органности оркестровой фактуры.

1.3 Выводы по главе 1

Анализ степени изученности проблем, поставленных и решаемых в настоящей работе, позволяет обосновать следующие положения.

1. В первой главе проанализирован широкий круг музыковедческих источников, которые отражают центральную проблематику исследования, связанную с музыкальным

тембром, симфоническим оркестром, тембровой спецификой оркестровых произведений, фольклором и его отражением в композиторском творчестве, монодией и монодийностью, органностью как свойством оркестровой ткани, творчеством П. Ривилиса.

2. Современное музыкознание рассматривает тембр как самый сложный параметр звуковой ткани, возникающий на пути синтеза акустических характеристик звука с психической способностью слушателя к их восприятию. Свой вклад в изучение тембра вносят как акустика, так и музыкальная психология. Труды Е. Назайкинского, Ю. Парса, В. Цытовича, М. Манафовой, Т. Литвиновой, С.МакАдамса, Р. Платца, А. Брегмана и др. посвящены проблемам музыкального слуха, взаимодействию перцептивного и интеллектуального потенциала слушателя.

3. Тембр как средство музыкальной выразительности нашел отражение в трудах по теории и истории оркестра, проблемам тембрового строения партитуры. Тембровая составляющая в той или иной мере затрагивается в работах по инструментоведению и оркестровке. Описание инструментов и способов игры на них, сведения о семантике тембров и оркестровом колорите приводятся в работах Г. Берлиоза, М. Глинки, Ф. Геварта, Ш. Видора. Разнообразные варианты тембровой организации музыкальной ткани и ее связи с конкретной композиторской задачей рассматриваются в трудах Н. Римского-Корсакова, Д. Рогаль-Левицкого, С. Василенко, Н. Зряковского, М. Чулаки, Д. Клебанова. Особенности оркестрового мышления выдающихся композиторов, а также его обусловленность конкретной эпохой прослеживаются в монографиях по истории оркестровых стилей Ф. Витачека, А. Веприка, Г. Благодатова, Ю. Фортунатова. Идею совмещения выразительной и композиционной функций тембра и важность художественного контекста для выявления тембровой семантики произведения исследуют И. Финкельштейн, В. Цытович, А. Веприк. Связь тембра с другими средствами выразительности анализируют И. Барсова, Ю. Тюлин, Т. Бершадская, В. Холопова, Ю. Буцко, Ю. Чугаев. Попытки теоретического обоснования драматургических возможностей тембров в историческом аспекте предприняты Г. Дмитриевым.

4. В музыковедческих трудах, посвященных симфоническому творчеству П. Ривилиса, уделяется внимание различным сторонам его творчества. Так, в монографии Т. Попа рассматривается специфика композиторского мышления П. Ривилиса и анализируются его камерные и симфонические произведения. Работы З. Столяра содержат наблюдения над эволюцией творчества композитора. В. Аксенов, анализируя оркестровые опусы П. Ривилиса с точки зрения стиля и формы, включает творчество композитора в общую панораму симфонических жанров Республики Молдова. В научных публикациях М. Белых акцентируется внимание на специфике организации тематического

материала его сочинений. В исследованиях Г. Кочаровой и Я. Мироненко можно обнаружить наблюдения над особенностями ладогармонического мышления отечественных композиторов, фактурой их сочинений, методами работы с фольклорным материалом. Т. Березовикова пишет о «блочной» структуре как факторе сюитного принципа формообразования в творчестве композитора.

5. При том, что творчество Павла Ривилиса не обойдено вниманием музыковедов, следует подчеркнуть, что труды о нем не связаны напрямую с темой настоящей диссертации. Лишь в статье Н. Зейфас выявляются некоторые технико-стилистические приемы оркестровки и особенности тембровой палитры, в частности, органных микстур как неотъемлемой части «новой оркестровой лексики композитора». Отметим также работы Л. Райляну, в которых симфонические опусы П. Ривилиса рассматриваются в связи с неофольклорной проблематикой его музыки. Таким образом, данное исследование, в котором симфонические произведения композитора анализируются сквозь призму тембровой составляющей, является первым в музыковедческой науке Республики Молдова.

2. ТРАКТОВКА ВЫРАЗИТЕЛЬНЫХ ВОЗМОЖНОСТЕЙ ЧИСТЫХ ТЕМБРОВ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА РИВИЛИСА

В большинстве сочинений П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг. использован тройной состав симфонического оркестра с широко представленной группой видовых инструментов. Кроме того, к инструментам кларнетового семейства примыкают саксофоны: их тембр либо ассоциируется с народным инструментом (схожесть тембров альт-саксофона и тарагота в *Симфонических танцах*), либо служит расширению оркестрового диапазона (баритон-саксофон в *Унисонах*, сопрано-саксофон в *Концерте для оркестра*). Помимо ударных, представленных литаврами, малым и большим барабанами, тарелками, тамбурином, там-тамом, маримбой, ксилофоном, колоколами, во всех произведениях (кроме *Стихиры*) в оркестр введена группа колористических инструментов: арфа, фортепиано и челеста.

2.1. 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 — определено 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 (об этом подробнее пойдет речь в четвертой главе исследования), второй — в сочинениях неофольклорного направления.

Роль **скрипок** рассматривалась П. Ривилисом в значительной степени по аналогии с их использованием в соответствующей группе оркестра народных инструментов. Б. Котляров пишет об особенностях народного скрипичного исполнительства: «Теплая лирика и драматическая насыщенность молдавского мелоса, его задушевная певучесть и неудержимая удаль требовали особых средств художественного воплощения, гибкости,

красочности и подвижности, то есть именно тех качеств, которыми в такой степени обладают инструменты скрипичного семейства» [51, с. 285].

Поскольку в народном оркестре скрипкам принадлежит ведущая роль, в сочинениях неофольклорного направления П. Ривилис 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 2.1). 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.

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

- низком и ниже-среднем;
- среднем и средне-высоком;
- высоким 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».

Экспрессия звучания низких струнных достигается и в заключительном разделе первой части *Бурдонов*. Мелодическая линия здесь поручена мощному унисону скрипок, альтов и виолончелей, в котором низкий скрипичный регистр является доминирующим (пример 2.2). Брутальность такого сочетания усиливается переключкой литавр с большим и малым барабанами.

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 2.3). 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 2.4).

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 2.5).

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 2.6).

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 2.7).

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 переборки мотивов в партии виолончелей придает мелодии объемность и подчеркивает игровые эффекты в интонационном развитии (пример 2.8). Структура данной части отражена в таблице 2.1.

Таблица 2.1. *Унисоны*, форма второй части

Ц. п.		ц. 5	ц. 7	ц. 8	ц. 9	ц. 10	ц. 11	ц. 12
Кол-во тт.	24	19	11	16	14	16	11	25
Т. ц.	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>C</i>	<i>C</i>	<i>c/C</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>G</i>
Раздел	<i>A</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>a₃</i>	<i>a₄</i>	<i>a₅</i>	<i>a₆</i>	<i>a₇</i>

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 *a₂* (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 *a₃* (т. 3 после ц. 8) скрипки и альты ведут мелодию от *h*, виолончели — от *H* и контрабасы — от *H1*). 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* (форма части отражена в таблице 2.2). В *quasi*-фугированном изложении моторной танцевальной темы, напоминающей бэуту, вначале задействован унисон первых и вторых скрипок (пример 2.9). 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).

Таблица 2.2. *Концерт* для оркестра, форма третьей части

Ц. п.		1	2	5	8	10	17	20	22
Кол-во тт.	12	6	21	32	20	54	16	18	32
Т. ц.	<i>B</i>	<i>B</i>	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>Es</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>C–B</i>
Раздел Формы	<i>a</i>	<i>a₁</i>	<i>a₂</i>	<i>a₃</i>	<i>a₄</i>	<i>a₅</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>a^l</i>
	<i>A</i>						<i>B</i>		<i>a^l</i>

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, являющийся преобладающим, однако он насыщается более терпким (труба) и матовым (альты) оттенками, поэтому скрипки вдруг начинают звучать по-народному» [93, 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» [197, 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 приближенности 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 2.10). Затем они ведут собственную мелодическую линию, производную от основной.

Аналогичный принцип работы с музыкальным материалом наблюдается в пятой части цикла, сложная трехчастная форма которой представлена в таблице 2.3.

Таблица 2.3. *Симфонические танцы*, форма пятой части

Ц. п.		ц. 1	ц. 4	ц. 5	ц. 7	ц. 9	ц. 12
Кол-во тт.	24	44	21	30	38	49	36
Т. ц.	<i>D</i>	<i>H</i>	<i>D</i>	<i>H</i>	<i>A</i>	<i>H</i>	<i>D</i>
Раздел Формы	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>a'</i>	<i>b'</i>	<i>B</i>	<i>C</i>	<i>a₁</i>
	<i>A</i>				<i>B</i>	<i>C</i>	<i>A₁</i>

В ц. 1 мелодия от духовых переходит к первым скрипкам *divisi*, развертываясь на фоне квинтового органного пункта валторн (*d-a*). В этом разделе формы монодия «утолщена» по вертикали за счет прибавления к мелодической линии партии вторых скрипок, исполняющих ее гетерофонный вариант. В предрепризном *tutti* звучание вертикали усилено путем дублирования скрипок в две октавы: вначале альтами (в унисон со вторыми скрипками), затем виолончелями (ц. 11). Сходное изложение струнными танцевальных тем в аналогичной регистровой зоне наблюдается в первой части *Бурдонов* (ц. 30), где мелодию типа сырбы проводит унисон скрипок и альтов (*ff, feroce*), а также во второй части того же цикла (ц. 49), где мелодия праздничной ликующей хоры изложена в унисон у первых и вторых скрипок.

Низкие струнные в сочинениях неофольклорного направления П. Ривилиса выполняют не только тематическую, но и аккомпанирующую функцию, имитируя фактуру аккомпанемента, традиционно порученного в тарафе кобзе или цимбалам, а также ритмическое сопровождение 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, глиссандирующие «подъезды» к звукам, форшлаги, широко применяемые композитором, двойные ноты, трехзвучные и четырехзвучные аккорды придают танцевальным разделам произведения мощное звучание (пример 2.11).

Еще одним ярким примером участия низких струнных в *tutti* является реприза третьей части *Симфонических танцев* (ее форма представлена в таблице 2.4).

Таблица 2.4. *Симфонические танцы*, форма третьей части

Ц. п.		ц. 1	ц. 2	ц. 3	ц. 4	ц. 7	ц. 9
Кол-во тт.	18	14	22	27	13	8	25
Т. ц.	<i>F</i>	<i>F</i>	<i>Es</i>	<i>Es</i>	<i>G</i>	<i>G</i>	<i>As</i>
Раздел Формы	<i>a</i>	<i>a</i> ₁	<i>a</i> ₂	<i>B</i>	<i>b</i> ₁	<i>c</i>	<i>a</i> ²
	<i>A</i>			<i>B</i>		<i>c</i>	<i>A</i> ¹

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 2.12). 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 дующим 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 2.13).

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 (тембровое решение фона демонстрируется в таблице 2.5). Они создают дополнительный красочный ресурс в однородном организме струнной группы, образуя различные комбинации с арфой и другими струнными (контрабасы нотируются по реальному звучанию).

Таблица 2.5. *Симфонические танцы*, фон экспозиционного раздела второй части

тт. 3–6	<i>C-basso solo</i> (натуральный флажолет d^2)	<i>Harpa</i> (d^1-d^2);	
тт. 10–23	<i>C-bassi</i> (натуральный флажолет d^1-g^1)	<i>Harpa</i> (es^1-ges^1), (dis^1-fis^1)	<i>V-ni II</i> (es^1-ges^1);
тт. 27–29	<i>C-bassi</i> (натуральный флажолет $d-g$)	<i>Harpa</i> ($es-ges$), ($dis-fis$)	<i>V-le</i> ($es-ges$);
тт. 30–31	<i>C-bassi</i> ($D-G$)	<i>Harpa</i> ($D-G$)	<i>Celli</i> ($Es-Ges$);
тт. 32–36	<i>C-bassi</i> (D_1-G_1)	<i>Harpa</i> ($D-G$).	

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.

В лекциях по истории оркестровых стилей П. Ривилис часто приводил в пример впечатляющую трактовку солирующего контрабаса в третьей части *Первой симфонии* Г. Малера. Гнусавый тембр контрабаса *con sordino* в высоком регистре вкупе с примитивной уличной песенкой создает ощущение движущейся толпы масок. Прием «эстетического снижения жанра» траурного марша выразил всю остроту и горечь иронии композитора, низведшего скорбное погребальное шествие до карнавальных похорон. Абсолютной противоположностью данному примеру П. Ривилис называл пьесу *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 2.14).

2.2. 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'amour*, малый кларнет. Флейте пикколо в первой части *Концерта для оркестра*, кларнету пикколо во второй части *Симфонических танцев*, альтовой флейте в первой части и гобою *d'amour* 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'amour* 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*).

Роль видовых инструментов, по мнению Г. Благодатова, «служит прежде всего для обогащения оркестровой палитры композитора. В большинстве случаев это действительно давало новое качество, недостижимое обычными средствами» [18, с. 270]. 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 2.15).

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* (форма части представлена в таблице 2.6). Начальный раздел части поручен инструментам семейства гобоев — гобою, гобою *d'amour*, английскому рожку (пример 2.16).

Таблица 2.6. *Концерт для оркестра*, форма второй части

Ц. п.		ц. 5	ц. 7	ц. 9
Кол-во тт.	16	11	11	13
Т. ц.	<i>A</i>	<i>F</i>	<i>C</i>	<i>A</i>
Раздел формы	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>c</i>	<i>a'</i>

Затем тема передается от гобоев к аналогичной консортной группе флейт: две большие и альтовая флейты ведут поочередно мелодическую линию в ритмическом сопровождении гобоя и английского рожка.

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, неперемный 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 захватывающий характер (пример 2.17).

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» [23, с. 311] для имитации народного инструментария. Тембр английского рожка, использованного в нижне-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 мелизматичности, типичной для духовых инструментов тарафа (форшлаг 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.

3. 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» [105, 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» [95, с. 18]. Основную выразительную нагрузку несут сольные тембры деревянных духовых и струнных инструментов (структура части в ее связи с тембровым решением представлена в таблице 2.7).

Таблица 2.7. *Симфонические танцы*, темброформа второй части

Ц. п.	ц. 1	ц. 3	ц. 5
Кол-во тт.	39	19	18
Инструменты	<i>Fl. picc., Cl. picc., Cl., Cl. b.</i>	<i>Cl. picc., Archi</i>	<i>Fl., Cl., Cl. b., Archi</i>
Раздел формы	<i>A</i>	<i>B</i>	<i>A₁</i>

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 2.18). 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*). 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, доходящей иной раз до крикливости» [22, с. 314] (пример 2.19).

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 2.20).

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

Сопоставляя во втором *Танце* инструменты одного семейства в различных регистрах, П. Ривилис следует идее внутривидового контраста, продемонстрированной в третьей части *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, где имитируется диалог пастушеских рожков, каждый из участников которого по-своему развивает основной напев, придавая ему то тоскливый, то драматически-экспрессивный характер.

Если экспозиционный раздел *Танца* (*a*) строится как ряд персонифицированных

монологов деревянных духовых, то средняя часть (*b*), вносящая контраст своим праздничным, светлым, приподнято-эмоциональным характером, является ярким примером диалога инструментов различных групп. Острохарактерному танцевальному наигрышу малого кларнета противопоставляется широкая экспрессивная мелодическая линия скрипок и альтов в две октавы $g-g^1-g^2$. Жанровый контраст этих линий подчеркивается тембровыми средствами: струнные словно подчиняются малому кларнету, подчеркивая его характерный колорит, и именно это тембровое различие углубляет и подчеркивает кантилену струнных.

Динамизация репризы происходит за счет тембрового варьирования основной темы второго *Танца*. Струнные и духовые меняются ролями: мелодия, прежде звучавшая у флейты пикколо, излагается в унисон альтами и скрипками. Такое тесситурное положение придает тембру струнной группы особую эмоциональность, которая достигается путем включения яркого, выразительного тембра высоких альтов, расположенными октавой выше скрипок.

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. Схожая реализация идеи контраста разных регистров одного и того же инструмента прослеживается также в *Стихире* П. Ривилиса, где комбинируются два гобоя, ведущих мелодию в две октавы — соответственно в низком и высоком регистрах, — между которыми расположена экспрессивная мелодия альтов.

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.

2.3 Особенности применения инструментов медной духовой группы

Применение инструментов медной группы симфонического оркестра в творчестве П. Ривилиса отличается богатством особенностей звукоизвлечения и динамических оттенков, что соответствует общему наблюдению 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» [97, 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* и *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 за счет поглощения валторнами тембра труб и близости их акустических характеристик.

В четвертом *Танце* (его форма приведена в таблице 2.8) 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.

Таблица 2.8. *Симфонические танцы*, форма четвертой части

Ц. п.		ц.1	ц.7	ц. 11	ц. 12
Кол-во тт.	15	70	56	14	34
Т. ц.	<i>F- B</i>	<i>B</i>	<i>G</i>	<i>F- B</i>	<i>B</i>
Раздел формы	вст	<i>A</i>	<i>B</i>	вст	A_1

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 звукоизвлечения³. 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 педалью 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 хорала 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 хорале ритмическую пульсацию. В репризе (a_1) звучание хорала 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 2.21).

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 2.22). В связи с приведенным примером уместно отметить, 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...» [95, 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 (форма части представлена в таблице 2.9).

Таблица 2.9. *Концерт для оркестра*, форма пятой части

ц. п.		ц. 1	ц. 2	ц. 3	ц. 5	ц. 6	ц. 9	ц. 11	ц. 16
Кол-во тт.	9	14	8	13	11	24	22	32	71
т. ц.	<i>C</i>	<i>a</i>	<i>A</i>	<i>A</i>	<i>C</i>	<i>F</i>			<i>C</i>
Раздел формы	<i>A</i>	<i>b</i>	<i>b₁</i>	<i>b₂</i>	<i>a₁</i>	<i>C</i>	<i>a₂</i>	<i>D</i>	<i>a/b</i>
	<i>A</i>	<i>B</i>			<i>a₁</i>	<i>C</i>	<i>a₂</i>	<i>D</i>	<i>a/b</i>

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 2.23).

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» [43, с. 49].

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

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 2.24).

П. Ривилис подчеркивал, что **туба**, обладающая 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. Также он акцентировал 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 П. Ривилис приводил 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). Анализируя на занятиях со студентами оперную и симфоническую музыку, П. Ривилис утверждал, 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», привнося 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 2.25).

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.

2.4. 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, как уже было сказано, определенное ритмическое сходство с гагаузским танцем *джампарале*, задан семитактовой переключкой литавр *con le mani* (игра руками) и малого барабана. Согласно характеристике З. Столяра, «вторая часть напоминает танец-лубок. По ритмическому рисунку музыка обнаруживает близость к болгарскому или гагаузскому фольклору. В музыке П. Ривилиса подобное уже встречалось и ранее в *Симфонических танцах*. Это своего рода веселая жанровая сценка из крестьянского быта» [105, с. 143].

Необычный тембр солирующих ударных, звучащих словно издалека (*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 2.26). Подобная «тембровая иллюзия» характеризует вторую часть *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» продолжается 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» [39, 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**. Композитор опирался на тот факт, 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.

В своих лекциях П. Ривилис подчеркивал, что 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» [43, 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 2.27). 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.

2.5. Выводы по главе 2

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. При этом само привлечение данных инструментов нередко 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 применение 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.

3. 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 [112; 113; 118; 124]. 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» [17, 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.» [149, с. 40].

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*. С точки зрения настоящего исследования особого внимания заслуживает монодия инструментальной и вокальной природы, решенная с помощью применения смешанных тембров.

3.1. 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. Давая музыковедческую оценку этому произведению, З. Столяр писал: «В *Симфонических танцах* П. Ривилис показал себя художником, ощущающим богатство и разнообразие оркестровых красок, обладающим чувством юмора и способностью к лирическим высказываниям в музыке. Его 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» [105, с. 141].

Рассматривая *Симфонические танцы* с позиций эволюции жанра оркестровой сюиты в творчестве молдавских композиторов, З. Столяр констатировал, что данное сочинение внесло новизну в национально-жанровый симфонизм. Опираясь на мелодику народного характера, автор «обогастил национальный мелос средствами развитого симфонического письма» [108, с. 138]. Наряду с ярким по национальному колориту и современного по стиливым особенностям характером тематизма, музыковед отмечал и интересные тембровые находки, идущие от молдавского народного инструментария.

Произведение состоит из пяти частей, каждая из которых оригинальна по способу решения технологических задач, поставленных композитором. Развитие музыкального материала первой части обусловило применение приемов имитации органности (ее анализ оформлен в самостоятельную, четвертую, главу настоящего исследования). Композиционная идея второй части состоит в воплощении тембрового контраста родовых и видовых инструментов деревянного духового семейства, специфика третьей части определяется созданием тарафной фактуры различными тембровыми группами, в четвертой части сочинения комбинируются различные виды организации оркестровой ткани, жизнерадостный финал характерен необычным использованием сольного и группового звучания инструментов.

Смешанные сочетания тембров, с помощью которых композитор воплощает инструментальную монодию в *Симфонических танцах*, 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.» [23, 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 3.1). 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.

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 изложена в экспрессивном высоком регистре (пример 3.2). В работе с дирижерами П. Ривилис пояснял, что унисон трубы, вторых скрипок и альтов должен быть выровнен так, чтобы ни один тембр не выделялся. В результате, по замечанию С. Василенко, «острый, слегка звенящий звук трубы, соединяясь с несколько носовым тембром альтов, дает своеобразный колорит, непохожий ни на какие другие соединения» [23, с. 104].

Подобный метод построения вертикали, предполагающий активное участие дирижера, ранее был опробован композитором в финальном такте третьей части *Первой симфонии*, где на аккорд *C-dur* в широком расположении, исполняемый низкими струнными (*C* у контрабасов, *G* у виолончели, *e* у альтов), накладывается тембровая надстройка трех флейт ($c^1 - e^1 - g^1$) и двух труб ($c^2 - e^2$), которая, в зависимости от трактовки дирижера, выделяющего тот или иной компонент микста, приобретает звучание либо пяти флейт, либо пяти труб.

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 3.3).

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 3.4).

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» [23, с. 84] (см. пример 3.1). 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 переключается этот микст⁵ (пример 3.5).

Сам композитор отмечал, 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. 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 3.6).

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. 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 3.7).

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*.

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 3.8).

Интересный пример подобного типа представляет и основная тема пятой части *Симфонических танцев*, в которой имитируется шум народного празднества. 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 (*Di*), тубы с фаготами (*D*) и четырех валторн, которые затем с виолончелями *divisi* опевают ее звуками *Cis-D-E-D* (пример 3.9). 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.

3.2 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. З. Столяр утверждает, что в *Унисонах* «...Ривилис продолжает поиски в области мотивно-вариантного развития. Цельная, непрерывно развертывающаяся мелодическая нить начинается с небольшого зерна и разрастается до

"бесконечности"» [108, с. 139]. Отмечая использование П. Ривилисом возможностей отдельных инструментов и их различных сочетаний, музыковед говорит об исключительном значении тембра в связи с отсутствием в *Унисонах* гармонии как таковой: «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» [108, с. 139]. По мнению З. Столяра, немаловажное значение в *Унисонах* придается импровизационному началу, идущему от молдавской дойны, а также танцевальности, несущей энергию движения.

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 (форма данной части представлена в таблице 3.1). Как утверждает М. Белых, «первая часть *Унисонов* является примером филигранной тематической работы, сознательного и целенаправленного использования ресурсов диатонической ладовой переменности в процессе варьирования» [11, с. 58]. По наблюдению исследователя, «процесс развития обусловлен постоянным переосмыслением функций ступеней лада, обновлением ладового наклона, постепенным расширением

звукоряда, смещением устоев, возникновением более сложных форм опеваний звуков» [11, с. 59]. В варьировании исходной интонационной идеи огромная роль принадлежит тембровому развитию, благодаря которому создается иллюзия свободного включения и выключения «голосов» участников обрядового действия.

Таблица 3.1. Унисоны, форма первой части

Ц. п.		ц. 1	ц. 2	ц. 3	ц. 4
Кол-во тт.	20	22	18	11	10
Т. ц.	G	G	G	B	g/G
Раздел формы	A	a ₁	a ₂	a ₃	a ₄

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, a_1, a_2, a_3, a_4) 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 большую 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 3.10).

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 (a_1 , 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 звучанию известную густоту и силу звука, но, в то же время, ведет к стиранию характерности колорита. Все инструменты звучат 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 3.11).

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 3.12). 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, poco 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 3.13). Далее к верхнему голосу добавляется кларнет, придающий звучанию струнных 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 новое звучание.

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 звучавшим 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 3.14).

Таким образом, в первой части *Унисонов* П. Ривилис создает эффект хорового звучания монодии. Это достигается двумя путями: во-первых, путем использования мягко звучащих 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*.

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.)» [2, с. 95–96].

В основу тематизма третьей части положена мелодия вокального происхождения с жанровыми чертами бочета (форма части представлена в таблице 3.2). 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» «тремя плакальщицами во главе траурного шествия» [43, с. 72] (пример 3.15).

Таблица 3.2. Унисоны, форма третьей части

Ц. п.		ц. 15	ц. 16
Кол-во тт.	39	19	18
Т. ц.	E	E	E
Раздел формы	A	a_1	a_2

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» звучания.

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 3.16). Их поддерживает «колокольный» удар фортепиано (*sff*) на фоне колористических призвуков струнных.

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'* 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 3.17).

3.3 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. Мусты, а через некоторое время прозвучала в Москве в концерте памяти Ю. Фортунатова. З. Столяр вспоминает: «После затянувшейся паузы мы с большим нетерпением ожидали появления этого сочинения, и наши ожидания не оказались напрасными. Правда, несколько удивила тема нового опуса П. Ривилиса, вытекающая из самого его названия: *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» [105, с. 145]. «Слушая музыку *Стихир*, мы вовсе не думаем о каком-то религиозном ритуале, не следим за выполнением каких-то технологических задач (а они безусловно стояли перед композитором) — мы, следуя музыке, отдаемся размышлениям о смысле жизни, о судьбе, о душе. Быть может, именно таким образом композитор отрицает, осуждает развал и дисгармонию нашей сегодняшней жизни, восстает против зла и насилия, утверждая некий высший идеал, к которому стремится человек» [105, с. 145–146].

Е. Мироненко развивает эту мысль: «*Стихира* П. Ривилиса относится к области концертной музыки на духовно-сакральную тематику. Данное сочинение представляет собой модус современного композиторского слышания и видения образа церковного песнопения, в котором канонические признаки церковного жанра стихиры органически совмещаются с авторским художественным началом» [66, с. 146–147].

Характеризуя *Стихиру*, В. Аксенов пишет: «Сочинение П. Ривилиса представляет собой современное симфоническое полотно, основанное на реконструкции (или ремоделировании) старинной формы вокального генезиса» [142, 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)» [135, 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* (форма произведения и ее тембровое решение представлены в таблице 3.3).

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.

Таблица 3.3. *Стихира*, темброформа

<i>A</i>	<i>B</i>	<i>a₁</i>	<i>b₁</i>	<i>a₂</i>	<i>C</i>	<i>a₃</i>
ц. 1	ц. 2–4	ц. 5–6	ц. 7–10	ц. 11–12	ц. 13–14	ц. 15–17
тт. 1–24 (24)	тт. 25–46 (22)	тт. 47–64 (18)	65–101 тт. (37)	102–115 тт. (14)	116–128т. (13)	129–150 тт. (22)
«солист»: <i>corno ingl.</i>	«хор»: <i>4 corni.</i>	«солист»: <i>2 ob.</i>	«хор»: <i>4 tr-be</i>	«солист»: <i>V-le+Vc</i>	«хор»: <i>2 ob, 2 cl.</i>	«солист»: <i>corno ingl.</i>
	«голоса»: <i>2 fl, 2 cl, 2 fag.</i>	«голоса»: <i>viola</i>	«голоса»: <i>2 fl + 1 corno + Vle, 2 cl + 2 fag.</i>	«голоса»: <i>2 fl+2 ob, 2 cl.</i>	«голоса»: <i>2 tr-be, Vc.</i>	«голоса»: <i>2 cl, 2 fag, 2 corni, V-ni I</i>
Педаль: <i>cb, Archi – b</i>	Педаль: <i>Cb - E1</i>	Педаль: <i>Cb, archi - b</i>	Педаль: <i>Cb - E1</i>	Педаль: <i>4 corni + Vle - b</i>	Педаль: <i>4 corni +Vle, archi - b</i>	Педаль: <i>Vc (Des), Vle (des), Cb+2 corni (B1)</i>

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» [131, 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» [131, 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 (тони́ческая педаль в разделах *a*, *c*), в других — к противопоставлению (три́тоновая 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 *corno inglese*, солирующий на фоне приглушенного звучания оркестра, создает образ черного лебедя — проводника в загробный мир.

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 [22, 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» [97, с. 101].

В главной теме *Стихирь* 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 звучания, приносит 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 3.18).

Соотношение разделов *a* и *a1* демонстрирует контраст между инструментами одного вида: если в *a* звучал английский рожок, то в *a1* 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 развертывается мелодия альтов, которая расширяет зону монодии и, темброво выделяясь, добавляет в звучание микста 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 диссонирующие интервалы, которые направляют гармоническое развитие сочинения от простоты диатоники к усложненности остро диссонантной полиmodalности (пример 3.19). 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 звучанию придает наложение отдельных реплик, переданных унисонным микстом, в котором мягкий, глуховатый тембр низких флейт наполняется бледным, матовым звучанием средневысокого регистра фаготов. Дополняет гетерофонное изложение монодии дуэт кларнетов (пример 3.20).

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» [129].

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 3.21).

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 *az* (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 3.22).

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

3.4 Выводы по главе 3

Анализ смешанных тембров, реализующих монодию инструментального и вокального генезиса в *Симфонических танцах*, *Унисонах* и *Стихире* П. Ривилиса, позволяет сделать следующие выводы.

1. В *Симфонических танцах* композитор воспроизводит монодию инструментального типа, соединяя в тематизме танцевального и дойнообразного характера два и более разнородных тембровых компонентов. 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.

2. 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.

3. 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.

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

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

Среди наиболее популярных музыкальных инструментов эпохи барокко именно орган обладал особыми возможностями по созданию нового образа пространства. Г. Рыбинцева связывает этот факт с его огромным звуковысотным диапазоном и исключительным тембровым многообразием, а также с тем, что органная музыка создавалась с расчетом на яркие акустические эффекты, которые становились возможными в условиях обширного внутреннего пространства христианского храма. По мнению исследователя, «характерные для органной музыки внезапные смены регистров (тембровой окраски) и интенсивности звучания создавали иллюзию пространственного перемещения "звуковых масс" на далекие или близкие расстояния, что вызывало у слушателей ощущение пребывания внутри трехмерного звукового пространства» [104, с. 9].

Органное звучание в произведениях П. Ривилиса связано с воплощением различных композиционных задач: неофольклорных — в *Симфонических танцах* и *Унисонах*, необарочных — в *Чаконе*. В первом случае органность призвана служить раскрытию потенциальных возможностей монодии и ее симфонизации, акцентированию разных уровней горизонтали как русел кинетической энергии. Во втором эта задача напрямую увязывается с органом как с инструментом, во многом определяющим мощную музыкально-философскую концепцию барокко.

Можно предположить, что на реализацию органности в названных произведениях наложила отпечаток многолетняя работа П. Ривилиса над транскрипцией баховской скрипичной *Чаконь*. Идея оркестровки шедевра И. С. Баха возникла у композитора еще в студенческие годы во время работы под руководством Л. Гурова. Ученический вариант никак не признавался автором окончательным, и на протяжении более десятка лет *Чаконя* претерпевала ряд кардинальных изменений, связанных с эволюцией музыкальных взглядов композитора и приобретением им профессионального опыта и мастерства. П. Ривилис неоднократно высказывался в том смысле, что Бах, как Бог, возвышается над всеми композиторами, и, как бы его музыка ни преобразовывалась, она всегда останется

баховской. В результате была создана работа, по поводу которой композитор утверждал, что это единственная из собственных партитур, в которой его почти все устраивало. Основное в ней заключалось в реализации органности, и, в частности, последовательности кульминационных *tutti*, в которой каждая последующая кульминация сильнее предыдущей.

Еще одним поводом для вызревания органности как одной из темброво-стилевых доминант симфонической музыки композитора, стало влияние личности выдающегося историка оркестра Ю. Фортунатова, общение с которым, начавшееся в 1961 г. в рамках композиторского семинара в Иваново и продлившееся почти четыре десятилетия, наложило отпечаток на творчество и эстетические взгляды П. Ривилиса. Углубленно изучая со своими учениками мировую симфоническую литературу и обращая внимание на нестандартные композиционные решения в том или ином произведении, профессор Ю. Фортунатов, наряду с другими, приводил в пример *Болеро* М. Равеля, в котором тембр, как следствие «оркестровых затей» (выражение Н. Римского-Корсакова) композиторов-новаторов XIX в., стал драматургией, формой и даже содержанием этого опуса. Помимо сольных тембров, участвующих в развертывании музыкального материала, огромная роль в нем отведена смешанным тембрам и выразительным *tutti*. Став в *Чаконе* главенствующей, принцип органности сыграл важную роль в формообразовании *Симфонических танцев* и *Унисонов*.

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

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

В беседах с коллегами и на занятиях с композиторами П. Ривилис пояснял, что в эпоху романтизма вследствие увеличения состава оркестра и эмансипации медной и деревянной духовых групп появилась возможность брать аккорд в едином тембровом облики, что расширило область динамики и колорита оркестровки и вызвало к жизни проблему протяженности тембровых зон. В творчестве И. Брамса, Г. Малера, М. Равеля и др. возникает тенденция к редкой смене тембра. Так, у Г. Малера в основу оркестровки была положена сложнейшая система соотношений разных тембров: композитор сочетал в

одновременности протяженные независимые мелодические линии, изменяя плотность, окраску и эмоциональный тонус всех компонентов фактуры и формируя экспрессию огромных звуковых масс. «Оркестр Малера, — пишет Г. Благодатов, — это оркестр обостренных контрастов, достигавший порой, наряду со сверхплотностью и сверхгромкостью звучания, такой инструментальной чистоты и ясности, которые в его время не имели себе подобных. Это та самая техника сверхоркестра, сверхмощных накоплений и сверхлегких растворов звучности, когда звучность всего оркестра в результате *diminuendo* сводится до одного отдельно взятого инструмента струнной группы» [18, с. 116]. Богатая градация типов оркестровой фактуры и длительное свободное развертывание мелодических линий — те качества, которыми восхищался П. Ривилис в симфониях Г. Малера, — обнаруживаются и в сочинениях молдавского мастера, способствуя реализации принципа органности.

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

4.1 Редкие смены тембра и террасообразная оркестровка как проявление органности

Как известно, произведениям, созданным для органа, самого большого и сложного музыкального инструмента, свойственны редкие смены регистров, фактуры, тембра, динамики. Проводя параллели между объемом звуковой массы и протяженностью разделов формы, А. Шенберг утверждал, что чем больше звуковая масса, тем крупнее должна быть музыкальная структура, что возможно лишь при ее членении на достаточно протяженные по времени построения [9, с. 182]. Отмечая присущие церковной практике органного исполнительства каноны регистровки, действующие внутри крупного регистрового плана и связанные с традицией поручать хоральную мелодию язычковым тембрам, а движущиеся сопровождающие голоса — тембрам лабиального ряда, И. Барсова называет подобный тембровый канон специфической регистровой диспозицией, установленной для органной хоральной прелюдии [9]. Данное положение стало методологическим основанием анализа ряда сочинений П. Ривилиса в четвертой главе настоящей диссертации.

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

Редкая смена тембров органа характеризует всю барочную музыку и прослеживается в творчестве Баха и его северонемецких коллег — Д. Букстехуде, Г. Бёма, Й. Г. Вальтера, С. Шейдта, И. Пахельбеля и др. В XIX в. явление редкой смены тембра наблюдается в творчестве композиторов, создававших для органа произведения крупной формы. Например, в широко известных *Трех хоралах* и *Органной фантазии A-dur* и *C-dur* С. Франка изложение отдельной, законченной мысли происходит в рамках одной краски, а смены регистров происходят только в местах «коренных переломов» в драматургии. Именно такой, террасообразный принцип решения фактуры использовал П. Ривилис, перенеся его в оркестровую ткань своих сочинений. Не случайно, анализируя первую часть *Симфонических танцев* П. Ривилиса, Т. Березовикова вводит понятие «блочной структуры» [14]. Идея блочного конструирования формы применяется многими современными композиторами (Б. Тищенко, С. Слонимским, С. Губайдулиной и др.) в связи с различными творческими задачами. Заимствуя данный термин, мы наполняем его специфическим содержанием, связанным с тембровой драматургией оркестровых опусов П. Ривилиса.

Рассматривая первую часть *Симфонических танцев*, целесообразно разграничить протекающие в ней тематические и тембровые процессы. С точки зрения тематизма, здесь наблюдается три раздела, средний из которых контрастирует крайним; так образуется простая трехчастная репризная форма: $a - b - a_1$. Параллельно выкристаллизовывается тембровая структура, базирующаяся на варианности блоков, под которыми понимаются разделы формы, объединенные общим оркестровым решением. Их последовательность формирует террасообразную динамику и блочную структуру оркестровки в целом, вызывающую ассоциации с использованием разных мануалов органа. С этой точки зрения в анализируемой музыке наблюдаются четыре тембровых блока (ТБ), расположенных в первой, второй, предыктовой и заключительной частях формы. В первом блоке тема излагается струнными с фаготами, во втором и четвертом — тембровыми микстами, в третьем — солирующими литаврами. Графически тембровая драматургия первой части *Симфонических танцев* П. Ривилиса отражена в таблице 4.1.

Каждый из охарактеризованных выше тембровых блоков является вариантом предыдущего, их протяженность различна и варьируется следующим образом: ТБ 1 = 29 тт., ТБ 2 = 9 тт., ТБ 3 = 7 тт., ТБ 4 = 23 тт. Значительная разница в продолжительности их звучания может быть объяснена взаимосвязью объективных характеристик того или иного тембра или тембрового микста со спецификой их слухового восприятия. С одной стороны, чем богаче обертонами звук, тем больше времени требуется слуху для его оценки, с

другой стороны, по мнению П. Ривилиса, человеческий слух тем скорее насыщается тембром, чем ярче и необычнее он звучит. Так, в ТБ 1 преобладают звучания низких струнных и фаготов, а в ТБ 4 — *tutti*: и то, и другое характеризуется обертоновой наполненностью и возможностью долговременного развертывания, в то время как присутствие труб с аликвотной надстройкой деревянных духовых в ТБ 2 и литавр соло в ТБ 3 быстро себя исчерпывают. Тематическое развитие, заложенное в ТБ 1, занимает почти всю первую часть формы и начинается с движения по звукам до-мажорного квартсекстаккорда. Постепенное расширение амбитуса интонационного ядра (от g до f^1 , fis^1 , gis^1 , a^1) сопровождается аккумулярованием энергии ее интонационного и ладового прорастания, ритмической активизации. З. Столяр отмечал специфику мелодического развития данной темы: «От небольшого мотива непрерывно следует его вариантное развертывание — мелодия разрастается "до бесконечности". <...> Энергичная, мужественная, с четким рисунком поступательного движения, она вызывает ассоциации с неистоцимо моторными мужскими танцами на сельском празднике, когда круг танцующих постепенно разрастается, вовлекая в свою орбиту всех участников веселья» [105, с.140]. П. Ривилис отказывается от гармонической трактовки вертикали, поскольку она, по мнению композитора, ослабила бы «первородность» монодийного по своей природе молдавского фольклора и нивелировала бы процессуальность, заложенную в произведении.

Таблица 4.1. *Симфонические танцы*, структура тембровых блоков первой части

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

Тематическая линия поручена плотному унисону скрипок и альтов с активным использованием открытых струн. К «несколько суровому», по выражению Н. Римского-Корсакова, тембру низких струнных добавлен тембр играющих в унисон с ними двух фаготов. Как известно, фагот в верхнем регистре не отличается особой яркостью звука, однако обладает качеством идеальной сочетаемости с другими инструментами. Тем самым звучание струнных в их низком регистре приобретает бóльшую наполненность и терпкость. Нарочитый примитивизм равномерной остинатной пульсации басовой линии, на фоне которой развертывается мелодия, подчеркивает брутальный характер музыки ТБ 1. Басовая линия представляет собой интонационно «размытый» за счет низкого

регистра микрокластер *C–Cis–D* виолончелей (открытая струна *C*), контрабасов *non divisi* (малая секунда *Cis–D*, исполняющаяся с участием открытой струны *D*), контрафагота (*C₁*) и литавр (*C–D*). Результатом слияния большого количества инструментов является иллюзорный тембр большого барабана, выполняющего в данной ситуации роль инструмента с определенной высотой звука (пример 4.1).

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

Рельефности педали и тематической линии способствует полутороктавный тесситурный разрыв, который не заполнен никакими другими инструментами. Такое освобождение среднего регистра для проведения темы солирующего инструмента или группы инструментов, С. Василенко называет «оркестровым воздухом» или «полем свободной игры» [22, с. 293]. Использование «звучащего пространства» обращает на себя внимание в *Сцене в полях* из *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза. В XX в. этот прием, в корне отличающийся от «обертонового» (т. е. по звукам натурального звукоряда) заполнения оркестрового пространства, станет характерным для многих композиторов XX в. — И. Стравинского, Д. Шостаковича и др. В подобном тесситурном решении оркестровой фактуры именно объем становится одним из факторов оценки тембровой насыщенности мелодической линии и педали.

ТБ 2 является примером тембрового варьирования ТБ 1 и представляет собой мелодию, обогащенную обертоновой надстройкой. Основная тема при этом передается из среднего регистра в верхний, от струнных и фаготов к трубам и деревянным духовым (подобный принцип сопоставления компонентов темброфактуры будет также присутствовать в ТБ 3 и ТБ 4). Перемещение тематического материала в условия иной тембровой среды придает музыке более экспрессивный характер. Каждая из инструментальных партий имеет индивидуализированный рисунок, который сохраняется в процессе дальнейшего развития музыки. Тесситурное положение партий деревянных духовых решено с учетом «области выразительной игры» (термин Н. Римского-Корсакова), в данном случае — максимально яркого высокого регистра флейт, гобоев, кларнетов и саксофона. Мелодическая линия от звука *fis*, порученная двум флейтам в

третьей октаве и двум кларнетам во второй октаве, уплотняется «звучащей зоной» гобоев и флейты пикколо, ведущих мелодию от звука *cis*.

Тембровый контрапункт валторн представляет собой короткую двухголосную диатоническую фразу, исполняющуюся попеременно каждой парой валторн. Этот «дышащий» диатонический кластер *d–e–fis* представляет собой монодийно расширенную педаль, вместе с трубами образующую основу вертикали. Таким образом, весь ТБ 2, в сравнении с ТБ 1, — это та же горизонталь, расширенная в пространстве, но не потерявшая своей монодической функции. В ТБ 2 тематизм приобретает новое качество и объем: именно его вертикальное обогащение приводит к появлению в партитуре различных дублировок (в данном случае — кварто-квинтовой), значительно расширяя тембровую зону звучания (пример 4.2).

Вступление солирующих литавр в ТБ 3 привносит элемент неожиданности в развитие материала и является одним из самых ярких примеров участия литавр в изложении тематического материала. Драматургическое значение порученной литаврам мелодической линии состоит в освобождении пространства, необходимого для репризного *tutti*. Тем самым ресурс эффектного вступления всего оркестра «сбережен» для репризы первой части (пример 4.3).

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

Начало репризы (ТБ 4: ц. 9) представляет собой оркестровое *tutti*, в котором мелодическая линия, звучащая мощным унисоном скрипок, альтов, и виолончелей, дополнена аликвотной надстройкой, образующей сексту между первой флейтой и флейтой пикколо и кварту между первой флейтой и унисоном второй флейты с гобоями. Именно интервалы кварты (c^1-g) и сексты (c^1-a^1), игравшие важную роль в развертывании темы в ТБ 1, находят свою дальнейшую реализацию в вертикали аликвотной надстройки ТБ 4. Микстуры деревянных духовых в третьей и четвертой октавах, дублирующие до-мажорную мелодию в тональностях *Es-dur* и *B-dur*, создают чисто фонический эффект. Тесситурный разрыв между темой, звучащей у струнных, и нижним звуком аликвотной надстройки, у второй флейты с гобоями, составляет две октавы. Этот разрыв заполняет попеременное движение трех валторн, которые ведут мотив, имитирующий фактурный

рисунок цимбального сопровождения. Протянутый звук поручен четвертой валторне, звучащей в унисон с двумя фаготами (пример 4.4).

В тембровой драматургии созданных спустя четыре года *Унисонов* редкие смены тембра характеризуют четвертую часть цикла, которая, по мнению З. Столяра, характерными интонациями и ритмами напоминает энергичные молдавские танцы. «В то же время, — пишет он, — фактура изложения заставляет вспомнить жанр органной токкаты. Ускорение темпа как бы передает все возрастающий поток энергии, ощущение неиссякаемого молодого задора» [105, с. 143]. Причисляя *Унисоны* П. Ривилиса к числу интереснейших образцов молдавской симфонической музыки, музыковед утверждал, что слияние в финале «традиционной молдавской танцевальности с элементами стилизованной органной токкаты несет в себе огромный заряд энергии и жизнерадостности» [107, с. 139].

Финал *Унисонов* состоит из трех достаточно протяженных разделов, в каждом из которых осуществляется постепенная «тембровая модуляция». Этот прием, описанный Ю. Фортунатовым в одной из лекций по истории оркестровых стилей, основывается на способности тембра меняться в определенную сторону вплоть до неузнаваемости, следствием чего является увеличение его объема, плотности, веса, степени яркости и т. д. [116, с. 119].

В рамках общей тембровой зоны смена звучания избранных П. Ривилисом инструментов оказывается незаметной слушателю и, благодаря регистровому расположению и запоминаемости тембров в начальном соединении, блоки воспринимаются как единая протяженная тембровая линия. Графически это прослеживается в приведенной структуре финала произведения (таблица 4.2).

Все мелодическое развертывание финала происходит в унисон в различных октавных дублировках. Кроме того, во втором и третьем разделах особенностью оркестровой фактуры становится такой тип расположения компонентов вертикали, при котором нижний голос, главный по значимости, дублируется в различные интервалы, что имитирует типично органную разновидность обертоновых надстроек из начальных гармоник основного тона. Сущность органности — одного из приемов оркестровой технологии П. Ривилиса — состоит здесь в постепенном введении дублирующих мелодических линий, располагающихся в верхнем регистре над основными на расстоянии квинты, септимы, ноны.

Таблица 4.2. Унисоны, структура четвертой части

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

Тембровая драматургия первого раздела части основана на сопоставлениях больших, структурно отчлененных построений, каждое из которых отличается индивидуальным колоритом. Само тембровое решение начальной темы за счет преобладания низких регистров инструментов напоминает плотную, «обобщенно-духовую» звучность органа с задействованной педалью. Этому способствует трехоктавный унисон трех гобоев и валторн (верхний голос — первая октава), баритон-саксофона (средний голос — малая октава) и двух фаготов с тубой (нижний голос — большая октава), продублированных в басу контрафаготом в контроктаве (пример 4.5).

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

Типично органичным приемом являются разнообразные тембровые модификации того или иного мотива, основанные на усиленном или ослабленном его повторении и тем самым создающие подобие эха. О разновидностях приемов достижения пространственных эффектов Н. Римский-Корсаков писал следующее: «Так называемое эхо, т. е. имитация в приме с более слабой звучностью и потому как бы несколько отдаленная, требует от второго инструмента более слабого, но схожего или родственного тембра с первым инструментом» [95, с. 89]. В начальном разделе финала *Унисонов* (ц. 17) данный прием

представлен контрастом двух типов изложения: первый представлен тихо звучащим на *p* трехоктавным микстом трех флейт в первой октаве, альтов в малой октаве, бас-кларнета в большой и унисона контрабасов и контрафагота в субконтроктаве, второй — плотной текстурой трех гобоев, саксофона, двух фаготов, квартета валторн и контрабасов. Эффект стереофоничности здесь усиливается тембровой неоднородностью мелодических линий в микстах, способствующей расслоению звукового пространства.

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

Типичным для данной части становится контрастное сопоставление разных регистров, в которых звучит одна и та же тема. Тема, излагавшаяся ранее в среднем и средне-низком регистре деревянных духовых, в ц. 19 переносится в более высокую tessitura: два гобоя, чередующиеся с кларнетом и кларнетом-пикколо, являются надстройкой над двумя трубами, попеременно ведущими мелодию и являющимися основой вертикали. Эта достаточно протяженная линия прорезается пронзительно звучащими оркестровыми репликами, основу которых составляют две пары валторн в октаву (т. 5 после ц. 19, тт. 1 и 6–7 после ц. 20). В верхнем голосе фактуры валторны дублируются двумя флейтами в унисон, в нижнем — баритон-саксофоном с контрафаготом, а также контрабасами, соответственно на октаву и две октавы ниже. Двумя октавами выше верхнего голоса звучит флейта-пикколо. Таким образом, общий диапазон вертикали составляет пять октав (пример 4.6).

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

В среднем разделе формы непрерывное токкатное движение постепенно ускоряется, неуклонно при этом стремясь в более высокий регистр. Начало раздела

представлено тембровым микстом поочередно вступающих двух флейт пикколо и кларнетов (ц. 22), расстояние между которыми составляет две октавы (пример 4.7). Далее в нижнем «этаже» мелодии кларнеты сменяются близкими их низкому регистру фаготами, а ранее незаполненная середина — звучанием пары гобоев с эпизодически вступающим кларнетом. В верхнем голосе добавляется квинтовая надстройка «свободной» флейты пикколо (ц. 23).

Разнообразие тембровых соединений и чередование разноинтервальных микстур служат достижению богатства звуковой палитры. Так, в ц. 24 фонический эффект звучания аликвоты создает надстройка, образующая интервал ноны между первым гобоем и флейтой-пикколо и септимы между первым гобоем и микстом второго фагота, первой валторны и альтов. В ц. 25 квинтовая аликвота двух флейт-пикколо образуется путем ее надстройки над октавным микстом кларнета-пикколо и альтов в верхнем голосе, двух гобоев и валторны в среднем и кларнета в нижнем голосе.

Предыкт к третьему разделу, предвосхищающий праздничный характер финала *Унисонов* (ц. 26), открывается туттийными аккордами, чередующимися с активными репликами литавр (пример 4.8). Тембровое развитие заключительного раздела является ярким примером сопоставления различных регистров и групп инструментов оркестра и террасообразного усиления звучности, приводящего к заключительному *tutti*. Мелодия «перебрасывается» от трехоктавного унисона деревянных духовых к струнным, время от времени перебиваясь призывной репликой унисонного микста медных духовых — четырех валторн, двух труб и тромбона. Начиная с ц. 32, тема излагается плотным трехоктавным унисоном струнной группы с фаготами, над которым надстраивается сложная аликвота, представляющая собой квинтовое соединение двух гобоев и двух кларнетов с тремя флейтами-пикколо, расположенными октавой выше кларнетов и гобоев (пример 4.9).

Апробированные в *Унисонах* приемы создания пространственности и глубины оркестровой фактуры становятся для П. Ривилиса основным способом построения музыкальной ткани в оркестровой транскрипции баховской *Чаконь*. Специфика неторопливо развертывающихся полифонических вариаций на гармоническую последовательность с четким басом, а также возвышенно-философский, порой трагический характер бессмертного творения немецкого гения органично соединились с найденными П. Ривилисом способами воплощения органности.

Представляется верной образная характеристика, данная З. Столяром этой работе: «Одной из самых больших творческих удач П. Ривилиса следует считать его оркестровую

транскрипцию *Чаконы* И. С. Баха из ре-минорной Партиты для скрипки соло. Причин, побудивших композитора взяться за эту работу, было несколько: во-первых, преклонение перед могучим талантом великого мастера; во-вторых, желание раскрыть "скобки" замысла И. С. Баха, трактовавшего скрипку как инструмент огромных полифонических возможностей; и, наконец, в-третьих, творческая зрелость самого П. Ривилиса, поверившего в свои силы и ощутившего реальную возможность осуществить свой замысел. При работе над *Чаконой* П. Ривилис изучил ряд транскрипций этой пьесы, выполненных до него другими композиторами — в первую очередь, фортепианную версию сочинения И. С. Баха, принадлежащую Ф. Бузони. В транскрипции П. Ривилиса скрипка как бы обретает мощный голос органа во всем богатстве его тембровых и динамических красок. Это чудо перевоплощения происходит от вариации к вариации — и мы слышим то скорбь и печаль, то радость в сиянии солнечного утра; голос мужества или нежный шепот ребенка; молитву перед святым ликом или слова покаяния. Эти и другие ассоциации возникают у слушателя под впечатлением музыки И. С. Баха, изложенной в данном случае в талантливой оркестровой транскрипции П. Ривилиса» [105, с. 141–142].

Скрипичная *Чакона* И. С. Баха лишена глубоких, резко очерченных противопоставлений — основной контраст в ней создает лишь мажорная часть, вносящая в развитие музыки просветленные тона. В. Цуккерман отмечает, что в эпоху написания *Чаконы* яркость образных противопоставлений была достоянием лишь свободно построенных произведений типа фантазий, в то время как большинство одночастных произведений выдерживалось в едином характере [119, с. 215]. «Но если крупный контраст, — по мнению музыковеда, — введен только однажды, то образные сдвиги, меньшие по масштабам, <...> многочисленны, и это одна из причин воздействия *Чаконы*. Можно сказать, что ей присуща особая экспрессия постоянных, развернувшихся на огромном пространстве изменений (для которых создает почву вариационная форма)» [119, с. 216].

Выстраивая оркестровый вариант восьмитактовой темы хорального склада, П. Ривилис усилил динамические контрасты скрипичного оригинала, чередуя звучание различных инструментальных групп по аналогии с мануалами органа и тем самым определяя не только мощность и плотность звучания оркестровой массы, но и ее характер. «Создать средствами оркестра иллюзию органной звучности — основная идея *Чаконы* Ривилиса», — пишет Н. Зейфас, выделяя в сочинении «крупные пласты звучности, сопоставления регистров и грандиозные динамические перепады: от *pianissimo* до величаво-мрачного *fortissimo* третьей, заключительной кульминации» [43, с. 61].

Подробный анализ тембровой специфики *Чаконь* Баха–Ривилиса представлен в следующем разделе данной главы; здесь в общих чертах будут охарактеризованы функции оркестровых групп.

Значительная роль в транскрипции произведения принадлежит тембру струнных, примером чего может служить начальное изложение темы виолончелями. Как отмечает В. Цуккерман, у И. С. Баха тема сразу задает общий тон «сочетанием концентрированной минорности с энергией размеренно-активного характера, <...> обещая нечто многозначительное, сурово-мужественное и торжественное» [119, с. 215]. П. Ривилис же посредством тембра избранной им солирующей группы виолончелей *divisi a 3*, отличающейся богатством звуковых и динамических оттенков, сообщает теме теплоту звучания человеческого голоса, что передает, перефразируя В. Цуккермана, «возвышенную печаль, по временам приближающуюся к трагизму, но и не избегающую теплой человечности» [119, с. 215]. Роль солирующих скрипок важна и в изложении речитативных построений — своего рода «лирических отступлений» от темы. Здесь партии струнных носят виртуозный характер, непрерывным движением напоминая тип скрипичного дубля и нередко контрастируя с неторопливой ритмической пульсацией, свойственной остальным вариациям (примеры 4.10, 4.11).

Образная сфера, связанная с использованием деревянных духовых инструментов, привносит в сочинение иное качество звучания. Обладая особой компактностью, а порой и напряженностью тембра благодаря яркой индивидуализации регистров родовых и видовых инструментов, духовые всякий раз наполняют вариации новыми красочными оттенками как в тематических проведениях, так и в контрапунктирующих линиях. Медные духовые обогащают динамические возможности оркестра *Чаконь*, придавая звучанию мощь и блеск, а также служат pedalной и ритмической опорой фактуры. По словам Н. Зейфас, велика роль духовых в создании «органной микстуры, придающей новую окраску дублируемому тембру в зависимости от интервала дублировки» [43, с. 61]. Исследователь связывает с этим приемом «новую оркестровую лексику», присущую сочинениям композитора 1970-х гг.

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

Особые формы сольного или комбинированного применения инструментов симфонического оркестра являются характерным приемом создания органности

оркестровой фактуры и могут быть определены как *специфическая регистровая диспозиция* (термин И. Барсовой).

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

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

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

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

И. Браудо характеризует микстуры и язычки как антиподы, поскольку их тембродинамические лады находятся в постоянном напряженном противопоставлении. «Тембродинамический лад микстуры, — пишет исследователь, — идет снизу, из тьмы наверх — к свету. <...> Если микстура подавляет нас блеском, который рвется наверх, к свету, то язычки подавляют мощностью, которая нарастает, спускаясь вниз» [20, с. 51].

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

Известно, что в жанре хоральной прелюдии было принято поручать тему хорала каким-либо сильно звучащим — прежде всего язычковым — тембрам, а движущиеся сопровождающие голоса — тембрам лабиального ряда. Именно подобный тембровый канон И. Барсова называет «специфической регистровой диспозицией, установленной для данного жанра органной музыки» [9, с. 171].

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

Если говорить об органе, то его флейтовые регистры напоминают звучание флейты пикколо и большой флейты в низкой и средней тесситуре; штрайхеры — струнную группу оркестра; принципалы ассоциируются с медными и деревянными инструментами в среднем и средненизком регистрах; микстурам и аликвотам присваиваются свойства деревянных духовых в средневысоком и высоком регистрах. Всем условно лабиальным регистрам соответствует динамическая амплитуда от *p* до *mf*. В качестве язычковых регистров используются главным образом деревянные духовые в высокой и высочайшей тесситуре в динамике от *f* до *ff*. Соответствие регистров органа их оркестровым эквивалентам отражено в таблице 4.3.

Таблица 4.3. Соответствие регистров органа их оркестровым эквивалентам

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

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

Пример подобного конфликта можно найти в третьей части *Первой симфонии* Г. Малера, навеянной гравюрой Ж. Калло *Похороны охотника*. В ней тема флейты (инструмента лабиального ряда) олицетворяет мнимый траур зверей по умершему охотнику, а мелодия гобоев (репрезентантов язычкового ряда) — веселье, т. е. реальное отношение участников процессии к происходящему. В равелевской оркестровой версии миниатюры *Два еврея, богатый и бедный* из цикла *Картинки с выставки* М. Мусоргского противопоставление образов двух евреев усиливается посредством тембрового контраста инструментов условно лабиального и язычкового рядов. «Речь» богатого, уверенная и веселая, передана тембровым микстом деревянных духовых (английского рожка, двух кларнетов *in A*, бас-кларнета и двух фаготов) и струнных, излагающих мелодию в октаву. Таким образом создан некий усредненный тембр, ведущий к потере индивидуальных характеристик каждого из составляющих его компонентов и вызывающий ассоциацию с инструментами лабиального ряда. В то же время, ярко выраженная экспрессия «речи» бедного достигается использованием тембра трубы в высоком регистре, в данной ситуации выполняющей роль инструмента язычкового ряда.

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

Оркестровый прием, аналогичный *organo pleno*, ярко и убедительно применяется в кульминационном проведении темы *Болеро* М. Равеля, где каждый звук обогащается расположенной в высоком регистре надстройкой, которая имитирует зафиксированные

гармоники основного звука, придающие тематизму особый объем путем его наполнения «звучащим воздухом».

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

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

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

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

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

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

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

Контраст унисонов ТБ 1 и ТБ 3 и мощного звучания ТБ 2 и ТБ 4 оттеняет средняя часть первого *Танца*, которая характеризуется тембровым наложением по вертикали двух фактурных пластов, исполняемых соответственно струнными и деревянными духовыми с участием саксофона (ц. 6). Скрипкам в высоком регистре (*p*, *espressivo*) поручена мелодия, вызывающая ассоциации с инструментальной дойной. По мнению С. Василенко, звучание струнных в высоком регистре «...выгодно выделяет их положение <...> в регистровом значении по отношению к партиям других инструментов» [22, с. 60]. Инструменты смычковой группы, будучи употреблены выше обычного положения, звучат или очень интенсивно, или характерно, считает исследователь. На всем протяжении данного раздела мелодия *quasi-дойны* контрапунктирует наигрышу деревянных духовых, решенному как переключка плотного унисона двух гобоев, двух кларнетов и фагота с солирующим альт-саксофоном.

Можно провести параллель с финалом *Унисонов* П. Ривилиса, где монодия инструментального типа предстает не только в однолинейном, но и в двух-, трех- и четырехлинейном (заполненном или незаполненном) виде. Специфическая регистровая диспозиция здесь выступает как средство обогащения оркестровой вертикали. Сам автор подчеркивал сходство всех тембров оркестра в этом произведении с лабиальными и язычковыми регистрами органа. В самом деле, в финале произведения тембры делятся на подгруппы, за каждой из которых закреплена определенная роль в оркестровой драматургии.

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

Если в *Симфонических танцах* органность как специфика построения оркестровой ткани отражает неофольклорные тенденции в творчестве П. Ривилиса путем симфонизации монодии, то в *Чаконе*, представляющей жанр барочной музыки, этот

принцип воплотился более широко и приобрел не только конструктивное, но и философское значение. В транскрипции, выполненной средствами оркестра, композитор продемонстрировал звучание органа во всем его богатстве, придавая каждому из органых регистров особое значение.

Чакона включает в себя 32 восьмитактные вариации (включая тему). Однако эта цифра, по мнению В. Цуккермана, «...условна, так как многие восьмитакты представляют две более или менее самостоятельные единицы варьирования, а иногда условны и сами грани между вариациями» [119, с. 220]. Поэтому настоящий анализ тембровой палитры *Чаконь* отталкивается от цифрового (по необходимости — тактового) разграничения формы, фигурирующего в оркестровой партитуре *Чаконь*.

Как уже было сказано, трехголосную тему излагают виолончели, своим наполненным грудным тембром вызывающие ассоциации с органым штрайхером (тт. 1–8). Затем (тт. 9–12) мелодия переходит к унисону двух кларнетов *in B* и двух фаготов в малой октаве в аккордовом сопровождении альтов и виолончелей. Далее (тт. 13–16) к кларнетам и фаготам добавляется унисон двух гобоев и английского рожка в первой октаве, которые звучат вместе со скрипками, а также альтами и виолончелями *divisi*. Возвышенно-сосредоточенное настроение вариации создается во многом благодаря условно лабиальному характеру тембров деревянных духовых инструментов за счет преобладания их низкой тесситуры. Контраст по отношению к последующему проведению темы (ц. 1) схож со сменой органной диспозиции, в результате которой музыкальный материал перемещается в верхний регистр. Одноголосная в скрипичном варианте тема разделяется на два разнонаправленных, но взаимосвязанных компонента: гибкую волнообразную мелодию с пунктирным ритмическим рисунком, исполняемую нетипичным октавным унисоном флейт и гобоев (гобой звучит октавой выше флейт, расположенных в первой октаве), и строгое, хроматически нисходящее терцовое сопровождение засурдиненных труб во второй и фаготов в первой октаве, которое характеризуется матовой окраской за счет такого намеренно выбранного регистрового расположения. В выразительности раздела особую роль приобретают условно язычковые тембры: «острый» характер звука солирующего гобоя во второй октаве становится решающим фактором восприятия мелодической линии (примеры 4.12, 4.13).

В следующем восьмитакте (ц. 2) возникает ощущение возвращения к сольному первоисточнику, поскольку прихотливая мелодия солирующей скрипки в средне-высоком регистре отличается трепетностью лирического высказывания и сопровождается лишь скухими аккордами вторых скрипок, альтов и виолончелей в их среднем регистре,

оттеняясь выразительным контрапунктом солирующей валторны. Применение условного органного штрихера способствует тембровому обособлению данной вариации в контексте общей драматургической канвы произведения (пример 4.14).

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

Предыдущая идея органной диспозиции приобретает новые оттенки в ц. 4: трехоктавный унисон струнных дополняется мягко звучащими валторнами и трубами в их среднем регистре, создающими эффект педали, что придает музыке величественно-благородное звучание. Тембры кларнетов и флейт в высоком регистре не являются здесь доминирующими, они служат средством насыщения вертикали. За счет певучего тембра струнных, сопровождаемых медными духовыми в среднем регистре, данный раздел формы характеризуется преобладанием группы условно лабиальных инструментов (пример 4.15). Тематические переклички флейты пикколо, гобоя и фагота в их высоких регистрах и низких струнных, к которым впоследствии присоединяются скрипки (ц. 5), приводят к разделу, подготавливающему кульминацию. Тембры деревянных духовых, ярко заявивших о себе в начале ц. 3, создают определенную звуковую арку, скрепляющую весь драматургический блок. В силу инерции слухового восприятия верхний слой фактуры продолжает оцениваться как основной, что позволяет охарактеризовать звучность данной вариации как условно язычковую.

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

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

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

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

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

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

Мажорный блок вариаций, начиная с ц. 13, открывает иную образную сферу. Хорал тромбонов, дополненный унисонной мелодией солирующих альтов и кларнетов, провозглашает триумф человеческого духа (пример 4.16). Мелодия изложена в партиях высоких деревянных, сопровождаясь хором валторн на фоне педали низких струнных, бас-кларнета и инструментов семейства фаготов. Мягкое звучание низкого и среднего регистров инструментов, задействованных в вариации, позволяет считать ее тембр условно лабиальным.

Музыкальный материал ц. 14 строится как цепь переключек между трехоктавным унисоном струнных с валторнами, с одной стороны, и остальными представителями медной группы, сменяющимися высокими деревянными духовыми, — с другой. Тембровая форма данного раздела представляет собой условный принципал, реализуемый в форме вертикального и горизонтального сопоставления яркого высокого регистра деревянных духовых, в том числе двух флейт пикколо, и условно лабиального тембра струнных и меди, а позже — деревянных духовых с валторнами (пример 4.17). В ц. 15 ямбическая фигура из двух шестнадцатых и крупной длительности, порученная различным инструментам деревянной и медной духовой групп, а также литаврам и контрабасам, создает стереофонический эффект, постепенно усиливающийся посредством добавления новых инструментов и расширения их диапазона, что позволяет охарактеризовать тембровую специфику как условно язычковую.

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

Условно лабиальное тембровое решение последующей вариации (ц. 17) создается появлением сумрачного хорала медных духовых с инструментами кларнетового семейства

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

Яркий контраст, создаваемый возвращением в минорную сферу (ц. 19), подчеркивается темброво-регистровым «обрывом»: на смену величественному, торжественному *tutti* приходит камерное, интимное звучание условно лабиального «регистра» виолончелей *divisi a 3*, на фоне которых, на нюансе *piano*, разворачивается соло бас-кларнета (пример 4.18). Линия камернизации музыкальной ткани продолжается и далее (ц. 20), выражаясь в виде переключек разных оркестровых групп, где каждая партия деревянных духовых наделена индивидуализированным мелодическим рисунком и воспринимается как солирующая, а общее звучание позволяет трактовать данный раздел как условно лабиальный.

В ц. 21 композитор максимально приближает звучание оркестра к баховскому оригиналу: четыре солирующие скрипки, а затем — остальная скрипичная группа вступает с изложенной в бариолажной технике мелодией на фоне контрабасового флажолета. Постепенно вступающие деревянные духовые инструменты (кроме фаготов) в среднем и средневысоком регистре усиливают основной мелодический компонент скрытой полифонии. Преобладание скрипичного звучания вызывает прямую ассоциацию с регистром штрайхер.

Краткая подготовка заключительной кульминации (ц. 22) строится как взаимодействие лабиальных и язычковых «регистров» различных оркестровых групп, мобилизуя резервы оркестра для мощного туттийного изложения темы чаконь, величественно провозглашаемой во всех пластах фактуры. Кульминация решена как *organo pleno* и заключается в намеренной имитации полного органного *tutti*, при котором трезвучие, дублирующееся во всех регистрах, автоматически выстраивается в вертикаль и соединяет все группы и условные типы инструментов (пример 4.19). Организация фактуры по этому принципу сильно отличается от оркестрового *tutti*, построенного согласно обертоновому усилению вертикали и характеризующегося многоэтажностью в верхнем регистре и разреженностью в нижнем (реализация звучания различных органных регистров оркестровыми средствами в *Чаконе* наглядно отображена в таблице 4.4).

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

Таблица 4.4. *Чакона*, тембровые органные аллюзии

Тембровые органные аллюзии	Раздел формы
штрайхер	тема
лабиальные	т. 9
язычковые	ц. 1
штрайхер	ц. 2
принципал	ц. 3
лабиальные	ц. 4
Язычковые	ц. 5
принципал	ц. 6
принципал	ц. 7
лабиальные	ц. 8
штрайхер	ц. 9
лабиальные	ц. 10
принципал	ц. 11
язычковые	ц. 12

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

4.3. Выводы по главе 4

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

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

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

3. В оркестровых сочинениях П. Ривилиса 1970-х гг. широко используется принцип террасообразной оркестровки тематических блоков, вызывающий ассоциации с переходами на другой мануал органа. Протяженность каждого блока обусловлена взаимосвязью объективных характеристик того или иного тембра или тембрового микста со спецификой их слухового восприятия. В первой части *Симфонических танцев* и в финале *Унисонов* тембровое развертывание в различных дублировках происходит на протяжении четырех блоков. Особенностью оркестровой фактуры произведений становятся различные интервальные аликвоты. В *Чаконе* террасообразная структура оркестровки разворачивается на протяжении всей формы, в которой чередуются различные по мощности и плотности оркестровые группы, определяющие не только мощность и плотность оркестровой массы, но и ее характер.

4. Еще один аспект проявления органности, определяемой как специфическая регистровая диспозиция, заключается в сольном или комбинированном применении инструментов язычкового и лабиального ряда, в зависимости от регистрового положения конкретного музыкального материала. Специфика обращения композитора к инструментам лабиального и язычкового ряда в парных тембровых блоках первой части *Симфонических танцев* реализуется таким образом, что в нечетных блоках тембры принимают характер инструментов лабиального ряда, а в четных — язычкового. Звонкий

регистр микстуры высоких деревянных духовых напоминает язычковые в *organo pleno* и образует звуковую корону, блеском и яркостью венчающую первую часть произведения. В заключительной части *Унисонов* четыре раздела формы строятся по принципу чередования групп в следующем порядке: лабиальные, язычковые, штрайхер и принципал, представляющий собой мощное оркестровое *tutti*. Количество групп органичных регистров, составляющих фактурную основу транскрипции *Чаконь*, в сравнении с *Симфоническими танцами* и *Унисонами* существенно расширяется до пяти: лабиальные, язычковые, штрайхер, принципал и *organo pleno*, при этом каждая имеет особое значение в музыкальной драматургии произведения.

ОСНОВНЫЕ ВЫВОДЫ И РЕКОМЕНДАЦИИ

Решенная в настоящей диссертации научная проблема позволила создать целостное представление о трактовке тембра в симфоническом творчестве Павла Ривилиса, существенно дополнить и обогатить взгляд на процесс работы композитора с оркестровым материалом, а также определить место его симфонических сочинений в современной отечественной музыкальной культуре. Изучение музыковедческой литературы, посвященной музыкальному тембру, творческому наследию П. Ривилиса и ряду связанных с ним теоретических проблем, анализ произведений композитора, расширивший и углубивший знания, полученные в личном общении с ним, приводят к следующим **выводам**.

1. Тембр, являющийся одной из важнейших составляющих оркестровых произведений, нашел отражение в работах по теории и истории оркестра, в которых рассматриваются различные типы тембровой организации музыкальной ткани в связи с конкретными художественными задачами, содержатся ценные сведения о семантике тембров и оркестровом колорите, выявляются особенности оркестрового мышления выдающихся композиторов и его обусловленность конкретной эпохой и стилевым направлением. В русле проблематики настоящего исследования находятся и труды по акустике и психологии музыкального восприятия, которые объясняют многие закономерности тембровой организации музыкального произведения, внося важный вклад в исследование тембра как одного из фундаментальных средств музыкального языка. Указанная теоретическая база открывает реальные возможности для изучения особенностей использования тембра как выразительного средства, определяющего

специфику композиторского мышления в различных областях инструментального творчества.

2. Павел Ривилис является признанным мастером инструментальной музыки, в произведениях которого тембровый фактор играет основополагающую роль. Вместе с тем, в музыковедческих трудах, посвященных творчеству композитора, тембровая составляющая не занимает должного места. В настоящей диссертации сделана попытка восполнить этот пробел, сконцентрировав внимание на трактовке тембра в симфонических сочинениях автора, созданных композитором в 1970-е–1990-е гг.: *Симфонических танцах*, *Унисонах*, *Бурдонах*, *Стихире*, *Концерте для оркестра*, а также оркестровой транскрипции *Чаконь* из Партиты ре минор для скрипки соло И. С. Баха. Подробный анализ партитур, созданных в зрелый период творчества П. Ривилиса, позволяет сделать вывод о том, что, будучи блестящим знатоком тембровых возможностей симфонического оркестра и истории оркестровых стилей, он сознательно и целенаправленно добивался определенных художественных результатов, применяя в своем творчестве как апробированные, так и неординарные приемы оркестрового письма.

3. В работе определен новаторский подход П. Ривилиса к решению тех или иных художественных и технологических задач, раскрыто ведущее значение тембра в воплощении содержания и организации формы, выявлена роль тембра как активного участника композиционно-драматургической стороны музыкального целого. Так, в партитурах первой части *Симфонических танцев* и четвертой части *Унисонов*, отличающихся блочной структурой, каждый из блоков, составляющих композицию, наделен индивидуальным тембровым колоритом, контрастные смены которого создают, соответственно, атмосферу энергичного народного танца и органной токкаты. В оркестровой транскрипции *Чаконь* тембровое развитие воплощено в форме неторопливо развертывающихся вариаций, на протяжении которых выстраивается логическая темброво-драматургическая линия, идущая от баховского оригинала и изобретательно выполненная современными оркестровыми средствами. В третьей части *Унисонов* и *Стихире* обнаружен принцип воссоздания с помощью оркестровых микстов различных исполнительских манер обрядового вокального интонирования, а также прослежена роль тембра в отражении программной символики. Выявлено, что во второй части *Симфонических танцев* с помощью родовых и видовых деревянных духовых инструментов имитируется звучание народного инструментария, а во второй части *Концерта для оркестра* их контрастное сочетание вызывает ассоциации с консортными составами ансамблей эпохи барокко.

4. Чистые тембры в опусах неофольклорного направления вызывают ассоциации со звучанием народных инструментов [80; 81; 187]. Композитор активно использует высокие и низкие струнные во всех тесситурных положениях, а приемы игры на них накладывают отпечаток на исполнительскую специфику других участников инструментального «действия». Деревянная духовая группа, представленная как родовыми, так и видовыми инструментами, обогащает состав оркестра новыми характерными тембрами [87; 88; 159]. В симфонических партитурах П. Ривилиса зрелого периода творчества выделены два способа трактовки деревянных духовых: первый связан с использованием области выразительной игры, второй — с выходом за пределы естественного диапазона, а также с ненормативными сопоставлениями различных регистров основных и видовых инструментов [87; 90]. Применение медной группы отличается богатством способов звукоизвлечения, динамических оттенков и особых приемов игры. Тембр медных духовых в сочетании с характерным мелодическим рисунком нередко способствует созданию передаче сигналов пастушеских или охотничьих рогов, а участие солирующих инструментов группы особо выигрышно в тех случаях, когда их выразительные возможности служат средством образной персонификации.

5. Смешанные тембры в симфоническом творчестве П. Ривилиса являются средством претворения монодии. Инструментальную монодию композитор воспроизводит в *Симфонических танцах*, соединяя два и более разнородных тембровых компонента в тематизме танцевального и дойнообразного характера [82; 83; 90]. Музыкальные инструменты в микстах применяются в зоне максимальной выразительности и объединяются как унисоны в приму, октаву и две октавы. При этом композитор использует три типа дублировок: первый тип связан с усилением или смягчением характеристики одного тембра за счет другого, второй приводит к образованию нового звукового колорита, третий характеризуется нивелированием той или иной тембровой краски. Нередко результатом тембровых сочетаний выступают тембровые иллюзии, возникающие как следствие соединения в слушательском восприятии двух музыкальных плоскостей: реальной и воображаемой.

Тембровые иллюзии, образуемые в *Симфонических танцах* путем создания искусственных условий звучания, нередко вызывают ассоциации с тембрами народных инструментов. Помимо этого, для усиления рельефности мелодической линии П. Ривилис применяет сложные тембровые дублировки, при которых общий характер приобретает нарочитую жесткость, свойственную народным оркестрам — тарафам [84; 85].

6. Анализ сочинений П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг. дал возможность очертить

приемы оригинального воспроизведения оркестровыми средствами монодии, имеющей вокальную природу. Так, в нечетных частях *Унисонов* сознательный отказ от гармонического многоголосия приводит к максимальному раскрытию линейно-динамических возможностей народного вокального мелоса [86]. При этом в первой части цикла обнаруживается эффект хорового исполнения лирической песни, создающийся использованием мягко звучащих регистров микста в различных удвоениях с целью выравнивания звучности или подчеркивания того или иного тембра. Ощущение хорового пения возникает также в *Стихире*, где использован респонсорный принцип изложения музыкального материала, предполагающий поочередное вступление солиста и хора: здесь он достигается благодаря сочетанию однородного звучания инструментов с выделением единичных голосов за счет характерности их тембра [89].

В третьей части *Унисонов* в качестве главной оркестровой краски выступает комбинация трех труб, разница в тембре которых обусловлена наличием или отсутствием сурдины. К звучанию труб максимально приближены остальные инструменты — это происходит, с одной стороны, за счет их регистрового положения, а с другой — благодаря способности человеческого слуха удерживать в памяти остроту доминирующего тембра, фиксирующегося в восприятии в виде своеобразного «остаточного» звучания.

7. В работе впервые в научно-исследовательской литературе подробно проанализирован принцип органности — специфической акустической формы организации оркестрового материала, проявляющейся в *Симфонических танцах*, *Унисонах* и *Чаконе*. Органность связана с принципом террасообразной оркестровки, нашедшем выражение в редких сменах тембра и контрастном сопоставлении тембровых блоков, вызывающих ассоциации с использованием разных мануалов органа. Проведена взаимосвязь между протяженностью каждого блока, объективными характеристиками того или иного тембра или тембрового микста и спецификой их слухового восприятия [83]. Так, в первой части *Симфонических танцев* и в финале *Унисонов* тембровое развертывание происходит в виде контрастного сопоставления четырех блоков, представленных в разнообразных дублировках; в *Чаконе* террасообразная структура оркестровки проявляется в форме чередования различных инструментальных групп на протяжении всей формы.

В качестве еще одного приема создания органности определена специфическая регистровая диспозиция, заключающаяся в сольном или комбинированном применении инструментов язычкового и лабиального ряда в зависимости от регистрового положения конкретного музыкального материала. В нечетных блоках первой части *Симфонических*

танцев отдельные тембры и их миксты принимают характер инструментов лабиального ряда, а в четных — язычкового. В четырех разделах формы заключительной части *Унисонов* тембры чередуются в следующем порядке: лабиальные, язычковые, штрихер и принципал, переданный мощным оркестровым *tutti*. Фактурную основу *Чаконь* составляют пять «органых» групп, каждая из которых имеет определенное значение в музыкальной драматургии произведения.

8. Выявленные в настоящей диссертации особенности воплощения тембра в симфонических сочинениях П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг. свидетельствуют о высочайшей степени профессионализма, яркости художественного мышления и незаурядной тембровой изобретательности композитора, что позволяет поставить его в ряд видных мастеров оркестрового письма XX века.

Симфонические произведения П. Ривилиса на всех этапах эволюции композиторского творчества Республики Молдова считались эталоном отношения композитора к оркестровому воплощению определенной художественной идеи. Базируясь на традициях барокко, классицизма и романтизма и синтезируя их с приемами молдавского народного музыкального искусства, композитор создал свой оркестровый стиль, оригинальный и узнаваемый. Сочинения П. Ривилиса, входящие в «золотой фонд» отечественной оркестровой музыки, наряду с опусами таких признанных симфонистов прошлого века, как В. Загорский, С. Лобель, В. Поляков, выделяются на общем фоне во многом благодаря свежести и неординарности тембровых решений. Многочисленные оркестровые находки, щедро рассыпанные в партитурах П. Ривилиса, не только не потускнели со временем, но приобрели качество хрестоматийности. Методы работы автора с таким важным параметром музыкального языка как тембр, и сегодня сохраняют свое непреходящее значение, способствуя профессиональному становлению все новых поколений композиторов.

РЕКОМЕНДАЦИИ

1. Расширение аналитических поисков в области тембра в симфоническом творчестве композиторов Республики Молдова, направленных на изучение сочинений, не попавших в центр внимания данной работы.

2. Создание панорамного исследования о традициях и новаторстве в трактовке тембровой стороны музыкальных произведений, включающего оркестровые сочинения как П. Ривилиса, так и других отечественных авторов.

3. Анализ симфонических партитур П. Ривилиса в контексте оркестрового творчества отечественных авторов и композиторов других стран.
4. Осуществление редакторской и издательской деятельности, направленной на публикацию неизданных произведений П. Ривилиса, хранящихся в виде рукописей.
5. Популяризация симфонического творчества П. Ривилиса посредством концертной практики, аудио- и видеозаписи его произведений.
6. Более интенсивное использование симфонических произведений П. Ривилиса в учебном процессе в музыкальных учебных заведениях страны.
7. Разработка методических рекомендаций для студентов по анализу оркестрового письма П. Ривилиса и других композиторов Республики Молдова.

БИБЛИОГРАФИЯ

На русском языке

1. Агафонников Н. Симфоническая партитура. Ленинград: Музыка, 1981. 200 с.
2. Аксенов В. Жанры симфонической музыки в Молдове (30–80-е годы XX века). Кишинэу: Bulat Art Glob, 1998. 151 с.
3. Аксенов В. Связи музыкального фольклора и композиторского творчества (теоретический аспект). В: Молдавский музыкальный фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990, с. 136–158.
4. Алдошина И. Основы психоакустики (подборка статей с сайта <http://www.625-net.ru>). URL: http://lib100.com/music/osnovi_psihoakustiki/pdf/
5. Алдошина И., Приттс Р. Музыкальная акустика: учебник для вузов. СПб.: Композитор, 2006. 720 с.
6. Арутюнян Д. Роль оркестровой драматургии в формообразовании 2-й симфонии А. Хачатуряна. В: Вопросы музыкальной формы. Вып. 2. Москва: Музыка, 1972, с. 311–358.
7. Бакеева Н. Орган. Москва: Музыка, 1977. 46 с.
8. Банщиков Г. Законы функциональной инструментовки, ч. 1–3. Санкт-Петербург: Композитор, 1999. 240 с.
9. Барсова И. Две хоральные прелюдии И.С. Баха в оркестровой обработке А. Шенберга. В: Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 2. Москва: МГК, ред.-изд. отдел, 2007, с. 170–183.
10. Барсова И. Орган в зеркале романтического оркестра. В: Музыкальная академия, 1993, № 2, с. 91–97.
11. Белых М. Эволюция отношения к фольклору в творчестве П. Ривилиса. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 55–71.
12. Белых М. *Musica gioiosa* П. Ривилиса: о квази-фольклорном тематизме и приемах его развития. В: Anuar știintific: muzică, teatru, arte plastice. Nr.1–2 (12–13), 2011, с. 20–26.
13. Березовикова Т. Симфонические картины «Ночной праздник Вольного Города» (к вопросу об оркестровом письме В. Загорского). В: Cercetări de muzicologie, vol. II. Кишинев: Cartea Moldovei, 2011. с. 77–88.
14. Березовикова Т. Сюитность в инструментальном творчестве молдавских композиторов как выражение национальной характерности и интернациональных связей. В: Интернациональные связи искусства МССР с художественными культурами братских республик. Кишинев: Штиинца, 1972, с. 10–18.

15. Берлиоз Г. Большой трактат о современной инструментровке и оркестровке с дополнениями Р. Штрауса. т. 1. Москва: Музыка, 1972. 308 с.
16. Беров Л. Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1964. 183 с.
17. Бершадская Т. Лекции по гармонии. Ленинград: Музыка, 1985. 238 с.
18. Благодатов Г. История симфонического оркестра. Ленинград: Музыка, 1969. 312 с.
19. Бородавкин С. Самобытность оркестрового стиля оперы-балета Н. Римского-Корсакова *Млада*. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*. Nr. 1 (24), 2015. Chișinău: Grafema Libris, 2015, с. 131–139.
20. Браудо И. Об органной и клавирной музыке. Ленинград: Музыка, 1976. 150 с.
21. Буцко Ю. Явление массы звука (к вопросу анализа тематизма). В: *Оркестр без границ: Материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова*. Москва: МГК, 2003, с. 20–34.
22. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. 1. Москва: Музгиз, 1952. 396 с.
23. Василенко С. Инструментовка для симфонического оркестра. Т. 2. Москва: Музгиз, 1959. 624 с.
24. Веприк А. К вопросу о классовой обусловленности оркестрового письма. О методах преподавания инструментовки. Москва: Музгиз, 1931. 41 с.
25. Веприк А. Очерки по вопросам оркестровых стилей. Москва: Музгиз, 1961. 454 с.
26. Веприк А. Трактовка инструментов оркестра. Москва: Музгиз, 1961. 300 с.
27. Видор Ш. Техника современного оркестра. Москва: Музгиз, 1938. 312 с.
28. Визитиу Ж. Молдавские народные музыкальные инструменты. Кишинев: Литература артистикэ, 1985. 263 с.
29. Вискова И. Пути расширения выразительных возможностей деревянных духовых инструментов в музыке второй половины XX века. Автореф. дисс. ... канд. иск. Москва, 2009. 26 с.
30. Витачек Ф. Очерки по искусству оркестровки XIX века. Москва: Музыка, 1979. 151 с.
31. Гарбузов Н. Зонная природа тембрового слуха. В: *Н. А. Гарбузов — музыкант, исследователь, педагог*. Москва: Музыка, 1980, с. 256–294.
32. Гарбузов Н. Натуральные призвуки и их гармоническое значение. В: *Сборник работ комиссии по музыкальной акустике*. Вып. 1. Москва: Музгиз, 1925, с. 7–15.

33. Геварт Ф. Руководство к инструментровке. Москва-Лейпциг: издание П. Юргенсона, 1901. 189 с.
34. Глинка М. Заметки об инструментровке. В: М. Глинка Литературные произведения и переписка. Т. 1. Москва: Музыка, 1973, с. 139–156.
35. Головинский Г. Композитор и фольклор: из опыта мастеров XIX-XX веков: очерки. Москва: Музыка, 1981. 280 с.
36. Денисов Э. Об оркестровке Д. Шостаковича. В: Дмитрий Шостакович. Москва: Советский композитор, 1967, с. 439–498.
37. Денисов Э. Ударные инструменты в современном оркестре. Москва: Сов. композитор, 1982. 256 с.
38. Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. Москва: Сов. композитор, 1981. 176 с.
39. Дмитриев Г. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. Москва: Музыка, 1973. 136 с.
40. Емельянов В. Трактовка тембра в современных увертюрах советских композиторов для духового оркестра. Автореф. дисс. ... канд. иск. Москва, 1986. 21 с.
41. Жарков А. Тембр в музыке: проблема определения понятия. В: Киевское музыкознание, № 55. Киев: НМАУ, 2017, с. 94–100.
42. Зейфас Н. И. С. Бах — один из величайших музыкальных живописцев. В: Оркестр без границ. Москва: МГК, 2009, с. 103–113.
43. Зейфас Н. Павел Ривилис. В: Композиторы союзных республик. Вып. 2. Москва: Сов. композитор, 1977, с. 35–82.
44. Земцовский И. Фольклор и композитор: теоретические этюды о русской советской музыке. Ленинград: Советский композитор, 1978. 172 с.
45. Зряковский Н. Общий курс инструментоведения. Москва: Музыка, 1976. 472 с.
46. Караев Ф. Тембрика. В: Теория современной композиции. Москва: Музыка, 2005, с. 235–265.
47. Карс А. История оркестровки. Москва: Музыка, 1990. 303 с.
48. Клебанов Д. Искусство инструментовки. Киев, Музична Україна, 1972. 219 с.
49. Корндорф Н. Анализ современной оркестровой партитуры (постановка вопроса, проблемы, методика). В: Николай Корндорф. Материалы. Статьи. Воспоминания. Москва: Научно-изд. центр «Московская консерватория», 2015, с. 38–46.
50. Котляров Б. Молдавские лэутары и их искусство. Москва: Сов. композитор, 1989. 95 с.

51. Котляров Б. О некоторых особенностях исполнительского стиля молдавского народного скрипичного искусства. В: Проблемы музыкального фольклора народов СССР. Москва: Музыка, 1973, с. 285–299.
52. Котляров Б. О скрипичной культуре в Молдавии. Кишинев: Картя молдовеняскэ. 1955. 78 с.
53. Кочарова Г. Постигая природу национального: об использовании фольклорных элементов в профессиональном композиторском творчестве на примере произведений молдавских композиторов Т. Кирияка и П. Ривилиса. В: Советская музыка, 1982, № 1, с. 33–35.
54. Кочарова Г. Проблема *Композитор и фольклор*: стилеконструктивные факторы. В: Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică. Nr. 2 (31), 2015. Chișinău: Notograf Prim, 2017, с. 8–12.
55. Кочарова Г. Стилевой аспект взаимосвязи фольклора и композиторского творчества. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 8–16.
56. Кочарова Г. Фольклоризм и пути обновления фактуры в произведениях композиторов Молдовы. В: Традиционное и новое в музыке XX века. Кишинев: Goblin, 1997, с. 88–94.
57. Кузнецов Л. Акустика музыкальных инструментов. Москва: Легпромбытиздат, 1989. 368 с.
58. Литвинова Т. Тембровый слух: онтологический и гносеологический аспекты. Автореф. дисс. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2011. 22 с.
59. Макаров Е. Мастерство оркестровой драматургии. Опыт анализа партитуры Пятнадцатой симфонии Д. Шостаковича. В: Музыка России. Вып. 1. Москва: Музыка, 1974, с. 22–56.
60. Мальтер Л. Таблицы по инструментоведению. Москва: Советский композитор, 1972. 135 с.
61. Мальтер Л. Инструментоведение в нотных образцах. Симфонический оркестр. Москва: Советский композитор, 1981. 250 с.
62. Манафова М. Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века. Автореф. дисс. ... канд. иск. Санкт-Петербург, 2011. 22 с.
63. Мациевский И. Народная инструментальная музыка как феномен культуры. Алматы: Дайк-Пресс, 2007. 520 с.

64. Мациевский И. Народный музыкальный инструмент и методология его исследования. В: Актуальные проблемы современной фольклористики. Ленинград: Музыка, 1980, с. 143–170.
65. Мациевский И. Основные проблемы и аспекты изучения народных инструментов и инструментальной музыки. В: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. Москва: Сов. композитор, 1987, с. 6–38.
66. Мироненко Е. Композиторское творчество в Республике Молдова на рубеже XX–XXI веков (инструментальные жанры, музыкальный театр). Кишинев: Primex-Com, 2014. 440 с.
67. Мироненко Я. Выразительная система фольклора и композиторское творчество. В: Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986, с. 16–26.
68. Мнацаканян Л. Темброакустическая модель как инструмент исследования фольклора и композиторского творчества. Автореф. дисс. ... канд. иск. Ростов-на-Дону, 2014. 26 с.
69. Молдавский фольклор и его претворение в композиторском творчестве. Кишинев: Штиинца, 1990. 160 с.
70. Назайкинский Е. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука. В: Применение акустических методов исследования в музыкознании. Москва: Музыка, 1964, с. 79–100.
71. Назайкинский Е. Звуковой мир музыки. Москва: Музыка, 1988. 254 с.
72. Назайкинский Е. О психологии музыкального восприятия. Москва: Музыка, 1972. 381 с.
73. Назайкинский Е. Чистые тембры. В: Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып. 2. Москва: МГК, 2007, с. 5–17.
74. Назайкинский Е., Рагс Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник. В: Применение акустических методов исследования в музыкознании. Москва: Музыка, 1964, с. 79–100.
75. Новичкова И. Тембро-сонорный параметр в музыке Эдисона Денисова: на примере оркестровых произведений композитора. Автореф. дисс. ... канд. иск. Москва, 2005. 28 с.
76. Панайотов А. Ударные инструменты в современных оркестрах. Москва: Советский композитор, 1973. 183 с.
77. Пистон У. Оркестровка. Москва: Сов. композитор, 1990. 464 с.

78. Пономарев С. К проблеме взаимосвязи тембра и формы в музыкальном произведении. Автореф. дисс. ... канд. иск. Москва, 2011. 30 с.
79. Пономарев С. К проблеме формообразующего действия инструментовки. Тембрально организованные формы. В: Музыкаведение, 2009, № 6, с. 2–13.
80. Пысларь С. Некоторые особенности восприятия тембра в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса: к вопросу реализации иллюзорных тембров. *Anuar știintific: muzică, teatru, arte plastice*, 2011, № 1–2 (12–13), Chișinău: VALINEX SRL, 2011, с. 25–33.
81. 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.
82. Пысларь С. Некоторые формы нетрадиционной трактовки сольных тембров в симфоническом творчестве Павла Ривилиса. В: *Anuar știintific: muzică, teatru, arte plastice*, 2013, № 3 (20). Chișinău: VALINEX SRL, 2013, с. 41–47.
83. Пысларь С. О некоторых особенностях оркестрового мышления в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. К вопросу о реализации принципа органности на примере первой части. В: *Anuar știintific: muzică, teatru, arte plastice*, № 3 (16). Chișinău: Grafema Libris, 2012, с. 46–56.
84. 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.
85. Пысларь С. О некоторых особенностях передачи оркестровыми средствами звучания народного инструментария в *Симфонических танцах* Павла Ривилиса. В: *Anuar știintific: muzică, teatru, arte plastice*, № 4 (17). Chișinău: VALINEX SRL, 2012, с. 44–53.
86. Пысларь С. О некоторых особенностях технологии темброво-оркестровой работы в *Унисонах* Павла Ривилиса. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, 2014, № 1 (12). Chișinău: VALINEX SRL, 2014, с. 31–38.
87. 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.
88. 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. Chișinău: Grafema Libris, 2015, с. 99–105.

89. Пысларь С. *Стухира* Павла Ривилиса. Особенности оркестровки. В: *Studiul artelor și culturologie: istorie, teorie, practică*, № 1 (30) 2017. Chișinău: Tipografia FOXTROT SRL, 2017, с. 19–24.
90. 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.
91. Рагс Ю. Тембр. В: *Музыкальная энциклопедия*. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1981, стб. 488–490.
92. Райляну Л. Симфоническое творчество молдавских композиторов и его связи с народными инструментальными традициями. Автореф. дисс. ... канд. иск. Москва, 1984. 22 с.
93. 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.
94. Ривилис П. Размышляя о прожитом. В: Ю. Фортунатов. *Лекции по истории оркестровых стилей*. Москва: МГК, 2004, с. 337–342.
95. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Ч. 1. Москва–Ленинград: Гос. музыкальное издательство, 1946. 123 с.
96. Римский-Корсаков Н. Основы оркестровки с партитурными образцами из собственных сочинений. Ч. 2. Москва–Ленинград: Гос. музыкальное издательство, 1946. 344 с.
97. Рогаль-Левицкий Д. *Беседы об оркестре*. Москва: Гос. музыкальное издательство, 1961. 288 с.
98. Рогаль-Левицкий Д. *Современный оркестр*. Т. 1. Москва: Гос. музыкальное издательство, 1953. 480 с.
99. Рогаль-Левицкий Д. *Современный оркестр*. Т. 2. Москва: Москва: Гос. музыкальное издательство, 1953. 447 с.
100. Рогаль-Левицкий Д. *Современный оркестр*. Т. 3. Москва: Москва: Гос. музыкальное издательство, 1956. 356 с.
101. Рогаль-Левицкий Д. *Современный оркестр*. Т. 4. Москва: Музгиз, 1953. 315 с.

102. Русская симфоническая музыка XIX – начала XX веков. Хрестоматия по истории оркестровых стилей под ред. В. Цытовича. Т. I. Санкт-Петербург: Композитор, 2000. 437 с.
103. Русская симфоническая музыка XIX – начала XX веков. Хрестоматия по истории оркестровых стилей под ред. Н. Мартынова. Т. II. Санкт-Петербург: Композитор, 2008. 420 с.
104. Рыбинцева Г. Коперниканская революция и музыка барокко. В: Южно-Российский музыкальный альманах, № 2, 2012. Ростов-на-Дону: РГК, с. 7–12.
105. Столяр З. Люди и время. Композиторы-евреи в музыкальной культуре Молдовы (30-е –80-е годы XX века. Кишинев: Pontos, 2003. 272 с.
106. Столяр З. Молдавская советская симфония. Кишинев: Картя молдовеняскэ, 1967. 179 с.
107. Столяр З. Национальные взаимосвязи – черта социалистического искусства (ред. беседа). В: Советская музыка, 1972, № 8, с. 2–23.
108. Столяр З. Симфоническая музыка (историко-аналитический обзор). В: Музыкальная культура Молдавской ССР. Москва: Музыка, 1978, с. 114–144.
109. Теплов Б. Психология музыкальных способностей. Москва–Ленинград: АПН РСФСР, 1947. 335 с.
110. Тертерян Р. Драматургическая роль тембра. В: Советская музыка, 1985, № 10, с. 95–98.
111. Тихомирова А. Функции тембра в сонористических симфониях А. Тертеряна. В: Вестник культуры и искусств. Челябинск: 2017, № 3 (51), с. 139–143.
112. Тюлин Ю. Учение о музыкальной фактуре и мелодической фигурации. Музыкальная фактура. Москва: Музыка, 1976. 166 с.
113. Успенский Н. Псалмодия. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 4. Москва: Сов. энциклопедия, 1978, стб. 476–477.
114. Финкельштейн И. Некоторые проблемы оркестровки. Напряженность оркестрового тембра и оркестровая динамика. Москва–Ленинград: Музыка, 1964. 40 с.
115. Фольклор и композиторское творчество в Молдавии. Кишинев: Штиинца, 1986. 88 с.
116. Фортунатов Ю. Лекции по истории оркестровых стилей. Москва: МГК, 2004. 384 с.
117. Фраёнов В. Фактура. В: Музыкальная энциклопедия. Т. 5. Москва: Сов. энциклопедия, 1974, стб. 754–761.
118. Холопова В. Фактура. Москва: Музыка, 1979. 87 с.

119. Цуккерман В. Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма. Москва: Музыка, 1974. 242 с.
 120. Цуккерман В. Тембр и фактура в оркестровке Римского-Корсакова. В: В. Цуккерман. Музыкально-критические очерки и этюды. Вып. 2. Москва: Сов. композитор, 1975, с. 341–458.
 121. Цытович В. Некоторые аспекты тембровой драматургии. В: Современные вопросы музыкознания. Москва: Музыка, 1976, с. 207–237.
 122. Цытович В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и в оркестровых сочинениях. В: Вопросы теории и эстетики музыки. Вып. 11. Ленинград: Музыка, 1972, с. 147–166.
 123. Чернова Т. Драматургия в инструментальной музыке. Москва: Музыка, 1984. 144 с.
 124. Чугаев А. Учебник контрапункта и полифонии. Москва: Композитор, 2009. 438 с.
 125. Чулаки М. Инструменты современного симфонического оркестра. Москва: Музыка, 1972. 176 с.
 126. Шабунова И. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре. Учебное пособие. Москва: Лань – Планета музыки, 2018. 336 с.
 127. Шабунова И. О функциях тембра в современной музыке. Автореф. дисс. ... канд. иск. Тбилиси, 1989. 24 с.
 128. Шнитке А. Особенности оркестрового голосоведения ранних произведений Стравинского. В: Музыка и современность. Вып. 5. Москва: Музыка, 1977, с. 209–261.
 129. Шубина С. Эпоха Возрождения: убежание от истины. В: 12 уроков Православия [site]. URL: <http://www.12urokovpravoslavia.ru/content/12/12-11.html>
 130. Шульгин Д. Музыкальные истины Александра Вустина. Москва: Директ-Медиа, 2014. 265 с.
 131. Элиаде М. Священное и мирское. Москва: Издательство МГУ, 1994. 312 с.
 132. Эльшак О. Стилиевые типы народной инструментальной музыки в Словакии. В: Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка. Ч. 1. Москва: Сов. композитор, 1988, с. 76–89.
- На румынском языке**
133. Alexandru T. Folcloristică. Organologie. Muzicologie. Studii. București: Editura muzicală, 1978. 263 p.
 134. Alexandru T. Instrumente muzicale ale poporului român. București: ESPLA, 1958. 388 p.

135. Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009. 952 p.
136. Axionov V. Contribuții la studierea simfoniei din a doua jumătate a secolului XX (cu exemple din creația compozitorilor din Moldova). În: Arta '92. Chișinău: Litera, 1992, p. 54–56.
137. Axionov V. Creația componistică în Moldova. Genurile principale și studierea lor. În: Probleme actuale ale artei naționale. Chișinău: Știința, 1993, p. 9–14.
138. Axionov V. Direcții în evoluția muzicii simfonice a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XX–XXI. În: V. Axionov Studii muzicologice. Cluj-Napoca: Media Muzica, 2012, p. 70–82.
139. Axionov V. Ecouri ale neoclasicismului în creația componistică din Republica Moldova. În: Arta-2007: Arte audiovizuale. Chișinău: S. n., 2007 (Tipogr. Business-Elita SRL), p. 54–59.
140. Axionov V. Exponentul folcloric în spectrul stilistic al muzicii instrumentale a compozitorilor din Moldova. În: Cercetări de muzicologie. Chișinău: Știința, 1998, p. 73–87.
141. Axionov V. Simfonia în contextul muzicii instrumentale a compozitorilor din Republica Moldova la confluența secolelor XIX–XXII. In: Arta-2004, p. 131–141.
142. 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.
143. Axionov V. Tendințe stilistice în creația componistică din Republica Moldova (muzica instrumentală). Chișinău: Cartea Moldovei, 2006. 216 p.
144. Berezovicova T. Suita instrumentală în creația componistică din Republica Moldova. (Secolul XX). Chișinău: Pontos, 2015. 172 p.
145. Burada T. Cercetări asupra danțurilor și instrumentelor de muzică ale românilor. Iași: Almanah Musical 3/1877.
146. Casella A., Mortari V. Tehnica orchestrei contemporane. București: Ed. Muzicală a Uniunii compozitorilor din R. P. R., 1965. 343 p.
147. Cerne T. Instrumente muzicale populare. Iași: Arta, Nr. 1, 2. 1985. 312 p.
148. Chiseliță V. Fenomenul lăutăriei și tradiția instrumentală. In: Arta muzicală din Republica Moldova. Istorie și modernitate. Chișinău: Grafema Libris, 2009, p. 73-98.
149. Ciobanu Gh. Conceptul contemporan al monodiei. În: Cercetări de muzicologie. Uniunea Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Chișinău: Cartea Moldovei, 1998, p. 38-43.

150. Ciobanu Gh. Lăutarii din Clejani. Repertoriu și stil de interpretare. București: Editura muzicală, 1969. 219 p.
151. Cosma V. Figuri de lăutari. București: Editura muzicală a Uniunii compozitorilor din R.P.R., 1960. 227 p.
152. Cosma V. Lăutari de ieri și de azi. București: Editura DU Style, 1996. 384 p.
153. Demian W. Teoria instrumentelor. București: Editura Didactică și Pedagogică, 1968. 343 p.
154. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. Acustica muzicală. Instrumente de suflat. București: Ed. Muzicală, 1988. 190 p.
155. Gâscă N. Tratat de teoria instrumentelor. Membranofone. Idiophone. Cordofone. Electrofone. București: Ed. Muzicală, 1998. 177 p.
156. Ghilaș V. Timbrul în muzica instrumentală tradițională de ansamblu. Chișinău: ȘeArec-com, 2001. 320 p.
157. Folclorul muzical din Moldova și creația componistică. Chișinău: Știința, 1993. 90 p.
158. Pașcanu A. Despre instrumentele din orchestra simfonică. București: Editura Muzicală a Uniunii compozitorilor din R. P. R., 1970. 275 p.
159. Pîslari S. Rolul paletei timbrale în *Dansurile simfonice* de Pavel Rivilis (partea a II). Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice, 2009, Nr. 1-2 (8-9). Chișinău: Notograf Prim, 2011, p. 85-89.
160. Popa T. Pavel Rivilis. Picături din adevărul vieții. Chișinău: Pontos, 2011. 137 p.
161. Slabari N. Folclor muzical din nordul Republicii Moldova: repertoriul violonistic. Chișinău, 2018. 280 p.

На английском языке

162. Adler S. The Study of Orchestration. W.W. Norton, New-York, 1989. 46 p.
163. Bregman A. Auditory scene analysis. In: International Encyclopedia of the Social and Behavioral Sciences. N.J. Smelzer & P.B. Baltes (Eds.). Amsterdam: Pergamon (Elsevier), p. 940–942.
164. Cogan R. Toward a Theory of Timbre: Verbal Timbre and Musical Line in Purcell, Sessions, and Stravinsky. In: Perspectives of New Music, Vol. 8, No. 1 (Autumn – Winter, 1969), p. 75–81.
165. Cramer A. Schoenberg's Klangfarbenmelodie: A Principle of Early Atonal Harmony. In: Music Theory Spectrum, Vol. 24, No. 1 (Spring, 2002), p. 1–34.
166. De Poli G., Prandoni P. Sonological models for timbre characterization CSC-DEI. In: Journal University of Padova Italy, p. 3–27.

167. Donovan J. The Festal Origin of Human Speech. In: *Mind*, New Series, Vol. 1, No. 3. (Jul., 1892), p. 325–339.
168. Ethington R., Punch B. SeaWave: A System for Musical Timbre Description. In: *Computer Music Journal*, Vol. 18, No. 1 (Spring, 1994), p. 30–39.
169. Iachimciuc I. Sound color in the music of Gyorgy Kurtag. Leopard's path, thirteen visions for chamber ensemble. A dissertation submitted to the faculty of The University of Utah in partial fulfillment of the requirements for the degree of Doctor of Philosophy School of Music. The University of Utah. 2005.
170. Fales C. The Paradox of Timbre. In: *Ethnomusicology*, Vol. 46, No. 1 (Winter, 2002), p. 56–95.
171. Fletcher, H., *Blackham, E. D.*, & Stratton, R. Quality of piano tones. *Journal of the Acoustical Society of America*, 1962, 34, 749–761. URL: <https://books.google.md/books?id=YW1aBQAAQBAJ&pg=PA55&lpg=PA55&dq=Blackham+E.+D.,&source=bl&ots=5oFI0UUzUP&sig=ACfU3U3yPm2WpltYmiqlx3-rRLINh0NfQ&hl=ro&sa=X&ved=2ahUKEwjK6Oqev97gAhWH2aQKHQJcBeUQ6AEwBnoECAgQAQ#v=onepage&q=Blackham%20E.%20D.%2C&f=false>
172. Forsyth C. *Orchestration*. Second edition. London, 1935. 530 p.
173. Jacob G. *Elements of Orchestration*. October House, New-York, 1965. 216 p.
174. Kennan K., Grantham D. (contributor). *The technique of orchestration*. Prentice-Hall, New-York, 1990. 401 p.
175. Lansky P. Reviewed work(s): Sound Color by Wayne Slawson. In: *Journal of Music Theory*, Vol. 33, No. 1 (Spring, 1989), p. 191–197.
176. Luce D., Clark M. Jr. Physical correlates of brass-instrument tones. In: *The Journal of the Acoustical Society of America* Melville Clark Associates, p. 1232–1243.
177. Makris I., Mullet É. Judging the Pleasantness of Contour-Rhythm-Pitch-Timbre Musical Combinations. In: *The American Journal of Psychology*, Vol. 116, No. 4 (Winter, 2003), p. 581–611.
178. McAdams S. Perspectives on the Contribution of Timbre to Musical Structure. In: *Computer Music Journal*, Vol. 23, No. 3, Recent Research at IRCAM (Autumn, 1999), p. 85–102.
179. Michel P. Quelques aspects du timbre chez Luigi Dallapiccola. In: *Revue de Musicologie*, T. 78e, No. 2e (1992), p. 307–330.
180. Mirka D. To Cut the Gordian Knot: The Timbre System of Krzysztof Penderecki. In: *Journal of Music Theory*, Vol. 45, No. 2 (Autumn, 2001), p. 435–456.

181. Ott L. *Orchestration and Orchestral Style of Major Symphonic Works: Analytical Perspectives*. Lewiston, New York: Edwin Mellen Press, 1997. 302 p.
182. Pîslari S. Imaginative timbre (Timbrul imaginar). In: *Anuar științific: muzică, teatru, arte plastice*, Nr. 1 (14), 2012. Chișinău: Grafema Libris, 2012, p. 83–89.
183. Platz R., Wharton F. More Than Just Notes: Psychoacoustics and Composition. In: *Leonardo Music Journal*, Vol. 5 (1995), p. 23–28
184. Read G. *Style and Orchestration*. Schirmer. New York, Macmillan Publishers, 1979. 304 p.
185. Read G. *Thesaurus of Orchestral Devices*. New-York: Greenwood Press, 1969. 631 p.
186. Rogers B. *The art of orchestration; principles of tone color in modern scoring*. Westport, Conn., Greenwood Press, 1970. 198 p.
187. Sachs C. *The history of musical instruments*. London: J. M. Dent Ltd., 1968. 505 p.
188. Sandell G.J. Sound Color by Wayne Slawson. *New Images of Musical Sound* by Robert Cogan. In: *Music Theory Spectrum*, Vol. 12, No. 2 (Autumn, 1990), p. 255–261.
189. Serra M-H. Stochastic Composition and Stochastic Timbre: GENDY3 by Iannis Xenakis. In: *Perspectives of New Music*, Vol. 31, No. 1 (Winter, 1993), p. 236–257.
190. Shatzkin M. *Writing for the Orchestra: An Introduction to Orchestration*. New-York, Prentice-Hall. 1993. 87 p.
191. Slawson W. The Color of Sound: A Theoretical Study in Musical Timbre. In: *Music Theory Spectrum*, Vol. 3 (Spring, 1981), p. 132–141.
192. Swift R. Reviewed work(s): Sound Structure in Music by Robert Erickson In: *Perspectives of New Music*, Vol. 14, No. 1 (Autumn - Winter, 1975), p. 148–158.
193. Warner D. Notes from the Timbre Space. In: *Perspectives of New Music*. Vol. 21, No. 1/2 (Autumn, 1982 – Summer, 1983), p. 15–22.
194. Weid Jean-Noel. *La musique du XX siècle*. Paris: Hachette, 1992. 382 p.

Нотография

195. Ривилис П. Бурдоны. Две поэмы для симфонического оркестра. Партитура. Москва: Сов. композитор, 1989. 103 с.
196. Ривилис П. Концерт для оркестра. Партитура. Рукопись. 102 с.
197. Ривилис П. Симфонические танцы. Партитура. Москва: Сов. композитор, 1973. 117 с.
198. Ривилис П. Стихира. Партитура. Рукопись. 36 с.
199. Ривилис П. Унисоны. Партитура. Москва: Музыка, 1976. 71 с.
200. Ривилис П. Чакона. Партитура. Рукопись. 46 с.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ *Концертштюк* для скрипки и оркестра (1998) не вошел в данное исследование, так как представляет собой заказное произведение, в основу которого положен материал первой части *Концерта для оркестра* П. Ривилиса.

² Здесь и далее перевод с румынского языка на русский выполнен автором диссертации.

³ Словацкий исследователь О. Эльшак называет важнейшими сигнальными инструментами трубы и рожки из дерева, корней и коры деревьев, а также рога животных, которые используются как охотничьи сигнальные инструменты и служат пастухам как средство общения на высокогорных пастбищах и лугах. О. Эльшак пишет: «Что касается акустико-технической стороны, то мы считаем рога животных инструментами натурального строя. Они не имеют отверстий в стенках, и звукоряд получается исключительно с помощью передувания. Звучание рога животного вообще бедно обертонами, звук тусклый, но мощный, что и обуславливает его применение как сигнального инструмента на открытом воздухе. И, соответственно, наигрыши, с одной стороны, могут быть просты (например, состоять из одного выдерживаемого звука), с другой стороны, они часто бывают очень подвижны и обладают четко ритмизованными, тремолообразными мотивными формулами» [132, с. 79–80].

⁴ Подобный случай встречается в скерцо *Третьей симфонии* А. Глазунова: унисон шести деревянных (две флейты, два гобоя, два кларнета) продолжает энергичную фразу трубы, доводя ее до звука c^3 .

⁵ В качестве сходного примера С. Василенко приводит картину весеннего шествия из оперы *Снегурочка* Н. Римского-Корсакова, где композитор использует мелодию, напоминающую пастушеский наигрыш. Для ее инструментовки автор соединяет в унисон флейту, гобой, кларнет и фагот. «Если вслушаться и разобраться более подробно, то можно заметить, что гобой придает тембру остроту, кларнет и фагот — устойчивость, а флейта — большую мягкость», — считает С. Василенко [23, с. 82].

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

Пример 2.1.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. I

[Moderato maestoso]

solo rubato *quasi cadenza*

V-ni I *mf*

Vni I *pochis. accel.* *pochiss. rall.*

Пример 2.2.

П. Ривилис. Бурдоны, ч. I

[Moderato] *Con durezza e marcattissimo*

Vni I *ff*

Vni II *ff* *Violini I,II e Viole tutti sul G sempre*

Viole *ff*

Vc. *ff*

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc.

Пример 2.3.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. II

[Andante]

V-ni I *mp* *con nobilita*

Пример 2.4.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. IV

[Andante molto espressivo, senza rigore]

Vni I

Vni II

Viola

Vln. I

Vln. II

Vla.

Пример 2.5.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[Moderato risoluto ♩ = c. 100-104] Tempo I

Ob.

Cl. in B♭

Sass.

Fag.

Corni 1,2

Corni 3,4

Tr-be

Tr-ni e

Tuba

T-ro

P-tti

Cassa

V-ni I

V-ni II

Viola

V-c

C-b

Пример 2.6.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

[Agitato]
a2

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

f

Detailed description: This musical score is for a woodwind and string ensemble. It is marked [Agitato] and a2. The woodwinds (Ob., Cl. picc., Fag., Tr-be) play a rhythmic pattern of eighth notes. The strings (V-ni I, V-ni II, Viola) play a similar pattern, with dynamics ranging from *f* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Пример 2.7.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[Agitato]

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

f *ben cantando*
f *ben cantando*
f *ben cantando*
mf *vibr.*
fp *unis. pizz.*
fp
p

Detailed description: This musical score is for a string ensemble. It is marked [Agitato]. The strings play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics range from *f* to *p*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system includes Vni I, II, Viola, Vc., and Cb. The second system includes Vni I, II, Vla., Vc., and Cb.

Пример 2.8.

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

[Allegretto]

Vc.
Cb.

f *queste note assai marcato*
f *queste note assai marcato*

tr

Detailed description: This musical score is for a woodwind ensemble. It is marked [Allegretto]. The woodwinds play a rhythmic pattern of eighth notes. The dynamics range from *f* to *mf*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings. The first system includes Vc. and Cb. The second system includes Vc. and Cb.

Пример 2.9.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. III

[Allegro] *poco marcato*

Vni I
mf poco marcato

Vni II
mf poco marcato

Viola
f

Vln. I

Vln. II

Vla.

Пример 2.10.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. IV

[Con moto]

Vni I
mf *f*

Vni II
mf *f*

Пример 2.11.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[Moderato risoluto] ♩ = c.100

Vni I

Vni II
p

Viola
p

Vc.
p *il basso con rilievo*

Cb.
p *il basso con rilievo*

poco dim.

Пример 2.12.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

[Allegro (♩ = c. 136)]

Vni I
Vni I
Viola
Vc.
Vc.

Vln. I
Vln. II
Vla.
Vc.
Vc.

Пример 2.13.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

[Tempo libero quasi Andantino ♩ = 120]

Arpa
V-n- II
Cb.

Пример 2.14.

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

12 [Allegretto]
solo

Cb.
Cb.

Пример 2.15.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. I

[Tempo II]

Fl. *p semplice*

Fl. alto *p semplice*

Fl. *p semplice*

Fl. alto

Detailed description: This musical score is for the first movement of a concerto, marked [Tempo II]. It features four staves: two for Flute (Fl.) and two for Flute Alto (Fl. alto). The top two staves (Fl. and Fl. alto) are in 2/4 time and contain melodic lines with dynamic markings of *p semplice*. The bottom two staves (Fl. and Fl. alto) are in 2/4 time and contain rhythmic accompaniment. A first ending bracket is shown above the second Fl. staff.

Пример 2.16.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. II

[Andante ♩ = 80]

1 Ob. *p cantando*

Ob. d'am. *mp con nobilita*

C-ingl. *p cantando*

1 Ob.

Ob. d'am.

C-ingl.

Detailed description: This musical score is for the second movement of a concerto, marked [Andante ♩ = 80]. It features six staves: two for Oboe (1 Ob.), Oboe d'amore (Ob. d'am.), and Cor Anglais (C-ingl.), and two for Oboe (1 Ob.) and Oboe d'amore (Ob. d'am.). The top three staves (1 Ob., Ob. d'am., C-ingl.) are in 12/8 time and contain melodic lines with dynamic markings of *p cantando* and *mp con nobilita*. The bottom three staves (1 Ob., Ob. d'am., C-ingl.) are in 12/8 time and contain rhythmic accompaniment.

Пример 2.17.

П. Ривилис. Бурдоны, ч. I

[Vivo]

Fl. *f queste note ben marcato*

picc. *f queste note ben marcato*

Cl. *f queste note ben marcato*

picc. *f queste note ben marcato*

Cl. in A *f queste note ben marcato*

Picc. *f*

Cl. picc. *f*

Cl. in A *f*

Detailed description: This musical score is for the first movement of Burdoni, marked [Vivo]. It features seven staves: two for Flute (Fl.) and Piccolo (picc.), two for Clarinet (Cl.) and Piccolo (picc.), and three for Clarinet in A (Cl. in A). The top five staves (Fl., picc., Cl., picc., Cl. in A) are in 8/8 time and contain melodic lines with dynamic markings of *f* and the instruction *queste note ben marcato*. The bottom two staves (Picc., Cl. picc.) are in 8/8 time and contain rhythmic accompaniment.

Пример 2.18.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

Tempo libero quasi Andantino

solo
Picc. *f* *espressivo come fluer non vibrato*

Пример 2.19.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

[Tempo libero quasi Andantino]

Cl. picc. *mf*

Cl. in B

Cl. picc. *mf*

Cl. in B *mf*

Cl. picc. *f*

Cl. in B *f* *drammatico*

Пример 2.20.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. II

3

Agitato

Cl. picc. *f*

Cl. picc.

Пример 2.21.

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

[Alegretto]

quasi *temp.*

p

5

Пример 2.22.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. IV

7 *Con moto* ♩ = 104

1. *tr.*

mf frullato

2. *tr.*

mf

mf

mf

5

5

Пример 2.23.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. V

5 [Tempo precedente] pochiss. sostenuto e pesante

Ob. *a2*

Cl. in A *ff*

Tr-ba *ff* *a2*

Tr-no 1 *1. gliss.* *ff*

Tr-ni 2,3 *2.3. sforzato sempre* *f*

Tuba *f*

Timpani *f*

Cassa *f*

Arpa

V-ni I, II *ff*

Viola *ff* *pizz.*

V-c *sfz.* *sf*

C-b *sf*

Пример 2.24.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

[Risoluto]

B. Cl. *p* *come sopra*

Fag. *p* *come sopra*

C-fag. *p* *come sopra*

Tr-ne *1. ten.*

C-b. *ten.*

C-b.

5
B. Cl. *pp* *mf*
Fag. *pp* *mf*
C-fag. *pp* *mf*
Tr-ne 5
C-b. 5
C-b. 5

Пример 2.25.

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

11 [Allegretto]
Tuba *mf* possibile il tempo
Timp. *mf*
Cb. non div. *p* quasi timpani
6
Tuba
6
Timp.
Cb.

Пример 2.26.

П. Ривилис. Унисоны, ч. II

Allegretto
con le mani
Timp. *p* poco cresc.
Tamb. *p* poco cresc. queste note assai marcato
Vc. *f* queste note assai marcato
Cb. *f*

Пример 2.27.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. IV

[Tempo I]

Fag. *a2*
f

C-fag. *f*

Corno 2

Corno 4 *f*

Tr-ni *f*

Timp. *2 Esecutori*
f
p

V-c. *p*

Cb. *p*

Пример 3.1.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[A tempo]

Fl. *a2*
p

Ob. *l.*
p

Cl. *l.*
p

Tr-be *1. con sord.*
p

Fl. *l.*

Ob. *l.*

Cl. *3*

Tr-be *3*

Пример 3.2.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. IV

Moderato (♩ = c. 63)

1. senza sord.

Tr-be
mf
f con sord.

Tuba
f

Timp.
mf

Vi-ni II
*f*³

Violo
*f*³

Vc.
p
div. in 3

Cb.
f

Пример 3.3.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

[Allegro] ♩ = 136

B. Cl.

Fag.
ff

C-fag.
ff

Tuba
ff

Timp.
f

T-no
f

C-b
f

Пример 3.4.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

[Risoluto]

Fl. *a2*
Ob. *p a2*
C. ingl. *p*
Cl. in A *ff a3*
Fag. *ff a2*
ff

Detailed description: This musical score is for a woodwind section in 2/4 time, marked [Risoluto]. It features five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (C. ingl.), Clarinet in A (Cl. in A), and Bassoon (Fag.). The Flute and Oboe parts begin with a rest, followed by a melodic line starting on a2. The Clarinet in G part has a constant eighth-note accompaniment. The Clarinet in A and Bassoon parts have a similar eighth-note accompaniment, with the Bassoon starting on a2. Dynamics include piano (p) and fortissimo (ff). The key signature has two sharps (F# and C#).

Пример 3.5.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. I

[Allegro] ♩ = 136

Ob. *a2*
Cl. in B *f a2*
Alto Sax. *f*
Fag. *mf*
f

Detailed description: This musical score is for a woodwind section in 4/4 time, marked [Allegro] with a tempo of 136 beats per minute. It features four staves: Oboe (Ob.), Clarinet in B (Cl. in B), Alto Saxophone (Alto Sax.), and Bassoon (Fag.). The Oboe and Clarinet in B parts have a melodic line starting on a2. The Alto Saxophone part has a constant eighth-note accompaniment. The Bassoon part has a similar eighth-note accompaniment. Dynamics include mezzo-forte (mf) and fortissimo (f). The key signature has two sharps (F# and C#).

Пример 3.6.

П. Ривилис. Концерт для оркестра, ч. I

Tempo I ♩ = 120

9 1.3.

Fl. *ff con fermezza*

Ob. *a2 ff con fermezza*

Cl. in Es *1.3. ff con fermezza*

Sopr. Sax. *ff con fermezza*

Corni *a3 f ben tenuto*

Tr-ba *f ben tenuto*

Fl.

Ob.

Cl. in Es

Sopr. Sax.

Corni

Tr-ba

Пример 3.7.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. III

[Allegro] ♩ = 136

Picc. *f*

Fl. *a2 f*

Oboe *a3 f*

Cl. in B♭ *a2 f*

Alto Sax. *f*

Пример 3.8.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. III

[Allegro] ♩ = 136

Fag.
C-fag.
Timp.
Viola
Vc.
Cb.

Пример 3.9.

П. Ривилис. Симфонические танцы, ч. V

Allegro ♩ = 136

Fag.
C-fag.
Tuba
Tamtam
Cassa
Cb.

Пример 3.10.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

Andante ma non troppo ♩ = 120

a2 come una salmodia

Fl.
C. Ingl.

p
possibile piu piano che flauti

Пример 3.11.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

Andante ma non troppo
a3 come una salmodia

Fl. *1. p come una salmodia*

Cl. in B \flat *p come una salmodia*

Viola *p viole possibile piu piano che flauti*

Пример 3.12.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

[Andante ma non troppo]

B. Cl. *f*

Fag. *a2 f*

Пример 3.13.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

[Andante ma non troppo]

Ob. *f poco piu espressivo*

C. ingl. *f poco piu espressivo*

Fag. *f*

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

Пример 3.14.

П. Ривилис. Унисоны, ч. I

[Andante ma non troppo]
con sord. spitze

V-ni II *pp con sord. spitze*

Viola *pp*

V-ni II *5 dim. e morendo*

Vle *4 dim. e morendo*

Пример 3.15.

П. Ривилис. Унисоны, ч. III

Adagio, ma non troppo

Ob. *a2*

Cl. in B \flat *a2* *p*

Tr-ba 1 *p* *senza sord.* *con sord.* *cantando*

Tr-be 2 *p* *con sord.*

Tr-be 3 *p* *con sord.* *cantando*

V-ni II *gliss.* *mp* *p*

Viola *gliss.* *mp* *p*

p *mp* *p*

Пример 3.16.

П. Ривилис. Унисоны, ч. III

[Adagio, ma non troppo]

Fl., Ob.

Cl. in B \flat

Corno I

Tr-ba 1 *f* *5*

Tr-ba 2 *f* *5*

Tr-ba 3 *f* *5*

Fl., Ob. *a3* *molto cresc.*

Cl. in B \flat *a3* *molto cresc.*

Corno I *3*

Tr-ba 1 *3* *molto cresc.*

Tr-ba 2 *molto cresc.*

Tr-ba 3 *molto cresc.*

Пример 3.17.

П. Ривилис. Унисоны, ч. III

[Adagio, ma non troppo]
come recitato

Fl.
Tr-be 2,3
Timpani
V-ni II
Viola
Vc.
Cb.

f *pp* *gliss.* *p*

15^{mb} *poco morendo e perdendosi* *poco morendo e perdendosi* *poco morendo e perdendosi* *poco morendo e perdendosi*

Пример 3.18.

П. Ривилис. Стихира

Lento ♩ = 48 *solo ad libitum*

C. ingl.
C. ingl.
C. ingl.

p *sempre portando la voce*

Пример 3.19.

П. Ривилис. Стихира

[Lento ♩ = 48]

Fl.
Ob.
Cl. in B
Viola
Vc.

a2 *a2* *f* *f*

Fl.

Ob.

in B

Vlc.

Vc.

Detailed description: This musical score is for Example 3.20. It consists of five staves: Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Bassoon (in B), Violin (Vlc.), and Viola (Vc.). The music is written in 3/4 time and features a complex rhythmic structure with multiple time signatures (3/4, 4/4, 3/4) indicated by bar lines. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings such as *p* and *mf*. The score is marked with a '4' at the beginning of each staff, likely indicating a fourth ending or a specific measure.

Пример 3.20.

П. Ривилис. Стихира

Poco con moto
a2 sempre cupo e pianissimo

Fl.

Cl. in B

Fag.

Corni 1,2

Corni 3,4

p

p *ben legato, largo*

p *ben legato, largo*

Detailed description: This musical score is for Example 3.21. It features six 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 tempo is marked **Poco con moto**. The score includes dynamic markings such as *a2*, *p*, and *mf*, and performance instructions like *sempre cupo e pianissimo* and *ben legato, largo*. The music is in 4/4 time and shows a melodic line for the woodwinds and a harmonic accompaniment for the horns.

Пример 3.21.

П. Ривилис. Стихира

[Tempo primo]

Fl.

Cl. in B

Fag.

Corni

Tr-be 1,2

Tr-be 3,4

a2

a2 *mf dolente*

p

mf dolente

ben legato, largo

p

ben legato, largo

p

Detailed description: This musical score is for Example 3.22. It features six staves: Flute (Fl.), Clarinet in B (Cl. in B), Bassoon (Fag.), Horns (Corni), Trumpets 1 & 2 (Tr-be 1,2), and Trumpets 3 & 4 (Tr-be 3,4). The tempo is marked **[Tempo primo]**. The score includes dynamic markings such as *a2*, *mf*, *p*, and *mf*, and performance instructions like *dolente* and *ben legato, largo*. The music is in 4/4 time and features a melodic line for the woodwinds and a harmonic accompaniment for the brass instruments.

[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*

poco sf

Moderato risoluto ♩ = 100

Fag.

C-fag.

Corni 1,2

Timp.

V-ni I, II, Viole

Vc.

Cb.

f *duramente*

f *ben marcato*

sempre f

sul G

f *duramente*

f *ben marcato*

[Moderato risoluto] ♩ = 100

Picc.

Fl. 1

Fl. 2

Ob. 1

Ob. 2

Cl. in B1

Cl. in B2

Alto Sax.

Corni 1, 2

Corni 3, 4

Tr-ba 1

Tr-ba 2

Piano

V-ni I

V-ni II

Viola

Vc.

[Moderato risoluto] ♩ = 100

a2

Fag. *ff*

C-fag. *ff*

Tr-be *f*

Tr-ni *f*

Tuba *ff*

Piano *fff*

ped. sempre

soli *8va*

Timp. *ff* *barbaro*

Vc. *ff*

Cb. *ff*

Allegro moderato ♩ = 120

The score is for a woodwind and brass ensemble. It consists of eight staves, each representing a different instrument or group of instruments. The music is in 2/4 time and begins with a dynamic of *f* (forte). The tempo is marked *Allegro moderato* with a metronome marking of ♩ = 120. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into three measures. The first two measures feature a unison melody for most instruments, with some instruments (Ob., Bar-Sax., Fag., C-fag., Corni, Tuba, Cb.) marked *sonoramente*. The third measure features a *tenendo* (sustained) note for the Oboe, Baritone Saxophone, Bassoon, Contrabassoon, and Eb Cornet. The Horns and Trumpets have rests in the third measure. The Eb Cornet (Cb.) has a *f* dynamic marking in the first measure.

Ob. *a3*
f *sonoramente* *tenendo*

Bar-Sax. *f* *sonoramente* *tenendo*

Fag. *a2*
f *sonoramente* *tenendo*

C-fag. *f* *sonoramente* *tenendo*

Corni *a2* *a3*
f *sonoramente* *f* *sonoramente*

3 Tr-ni

Tuba *f* *sonoramente*

Cb. *f* *tenendo*

Пример 4.6.

П. Ривилис. Унисоны, ч. IV

[Allegro moderato] ♩ = 120

Picc.
Fl.
Ob. 1
Ob. 2
Ob. 3
Cl. picc.
Cl. in B
Cl. basso
Alto Sass.
Fag. 1
Fag. 2
C-fag.
Corni
Tr-be
Cb.

Пример 4.7.

П. Ривилис. Унисоны, ч. IV

22 [Allegro moderato] ♩ = 120

Picc. 1, 2
Cl. 1, 2, 3.
Picc. 1, 2
Cl. 1, 2, 3.

26 [Allegro moderato]

3 Picc. *ff*

3 Ob. *f* *ff*

Cl. picc. *f* *ff*

2 Cl. *f* *ff*

Alto Sax. *ff*

Fag. *a2* *f* *ff*

C-fag. *f* *ff*

4 Corni *f* *ff*

3 Tr-be *f* *ff*

3 Tr-ni *f* *ff*

Tuba *f* *ff*

Timp. *f* *sol* *ff*

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

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

Viola *f* *div.* *ff*

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

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

[Allegro moderato]

32

Picc. 1
Picc. 2
Picc. 3
Oboe 1
Oboe 2
Oboe 3
Cl. 1
Cl. 2
Cl. 3
V-ni I
V-ni II
Viola
Vc.
Cb.

V-no
V-no

Пример 4.11.

Бах–Ривилис. Чакона

Andante maestoso, ma non troppo lento ♩ = 120

Vc. 1
Vc. 2
Vc. 3

Пример 4.12.

Бах–Ривилис. Чакона

V-no
V-no

Пример 4.13.

Бах–Ривилис. Чакона

[*Amdante maestosoo, ma molto lento*]

Fl.
Ob.
Fag.
Tr-be

Пример 4.14.

Бах–Ривилис. Чакона

2 [Andante maestoso, ma non troppo lento]

V-no solo
V-ni II
Violo
Vc.

Пример 4.15.

Бах–Ривилис. Чакона

[Andante maestoso, ma non troppo lento]

Fl. *p misurato*

Cl. *p*

Corni *p misurato*

Corni *p misurato*

Tr-be *p misurato*

Timp. *p*

V-ni I

V-ni II

Viola *p misurato*

Vc. *p*

Cb. *p*

poco cresc.

Пример 4.16.

Бах–Ривилис. Чакона

19 [Largamente]

1.

Cl. in A *pp dolce*

C.-fag. *p*

Tr-ni *pp dolce*

Viola *pp dolce*

Пример 4.17.

Бах–Ривилис. Чакона

[Largamente maestoso]

Fl.
Ob.
C. ingl.
Cl. in A
Cl. Basso
Fag.
C-fag.
Corni 1.2 quasi soli
Corni 2.4
Tr-be 1.2
Tr-ba 3
Tr-ni 1.2
Tr-no 3 Tuba
V-ni I
V-ni II
Viole
Vc.
Cb.

Пример 4.18.

Бах–Ривилис. Чакона

[Andante maestoso ma non troppo lento]

Cl. Basso
Vc. 1
Vc. 2,3

subito p

5 *solo*
Cl. Basso *p piu espress. poco cresc.*

5
Vc. 1

Vc. 2,3

Пример 4.19.

Бах-Ривилис. Чакона

Largamente maestoso $\text{♩} = 120$

Picc. *ff* *a2*

Fl. *ff* *a2*

Ob. *ff* *a2*

C. ingl. *ff* *a2*

Cl. in A *ff* *a2*

Cl. Basso *ff*

Fag. *ff* *a2*

C-fag. *ff*

Comi *ff* *a4*

Tr-be 1,2 *ff*

Tr-be 3 *ff*

Tr-ni 1,2 *ff*

Tr-no 3 Tuba *ff*

V-ni I *ff* *div. in 3*

V-ni II *ff* *div. in 3*

Viola *ff*

Vc. *ff* *unis.*

Cb. *ff*

ПРИЛОЖЕНИЕ III

Составы оркестра в сочинениях П. Ривилиса 1970-х–1990-х гг.

	<i>Симфонические танцы</i>	<i>Унисоны</i>	<i>Бурдоны</i>	<i>Концерт для оркестра</i>	<i>Стихира</i>	<i>Чакона</i>
Деревянные духовые (родовые)	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag.	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag.	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag.	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag.	2 fl., 2 ob., 2 cl., 1 fag.	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fag.
Деревянные духовые (видовые)	fl. picc., corno ingl., cl. picc., cl. basso, sass. alto, c-fag.	fl. picc., corno ingl., cl. picc., cl. basso, sass. bar., c-fag.	fl. picc., corno ingl., cl. picc., cl. basso, c-fag.	fl. picc., fl. alto, corno ingl., ob. d'amour, cl. picc., cl. basso, sass. sopr., c-fag.	corno ingl.	fl. picc., corno ingl., cl. basso, c-fag.
Медные духовые	4 corni, 2 tr-be, 3 tr-ni, tuba	4 corni, 3 tr-be, 3 tr-ni, tuba	4 corni, 3 tr-be+ tr-ba picc., 3 tr-ni, tuba	3 corni, 2 tr-be, 3 tr-ni, tuba	4 corni, 4 tr-be,	4 corni, 3 tr-be, 3 tr-ni, tuba
Ударные	timpani, tamburino, tamburo, frusta, piatti, cassa, tam-tam	timpani, tamburo, campane russe (e, g, h)	campane, silofono	timpani, cassa, tamburo, tam-tam, piatti, campane, marimba		timpani
Колористические	arpa, piano	piano	arpa, piano	arpa, celesta, piano		
Струнные	v-ni I, II, v-le, v-c, c-b.	v-ni I, II, v-le, v-c, c-b.	v-ni I, II, v-le, v-c, c-b.	v-ni I, II, v-le, v-c, c-b.	v-ni I, II, v-le, v-c, c-b.	v-ni I, II, v-le, v-c, c-b.

Список произведений Павла Ривилиса

Симфоническая музыка

- 1957 – *Скерцо* для симфонического оркестра
 1958 – *Апофеоз войны* – симфоническая поэма по мотивам картины В. Верещагина
 1961 – Симфония № 1 *D-dur*
 1965 – Симфония № 2 *Детская*
 1969 – *Симфонические танцы*
 1972 – И. С. Бах, *Чакона* – транскрипция для симфонического оркестра
 1973 – *Унисоны* – четыре пьесы для оркестра
 1977 – *Концерт для оркестра*
 1984 – *Бурдоны* – две поэмы для симфонического оркестра
 1996 – *Стихира*
 1998 – *Konzertstuck* для скрипки и малого симфонического оркестра

Камерная музыка

- 1955 – *Оляндра* для скрипки и фортепиано
 1955 – *Вариации* для фортепиано
 1962 – *Соната* для альты соло
 1965 – *Шесть пьес* для скрипки и фортепиано
 1966 – *Сюита* для скрипки и фортепиано
 1966 – *Багатели* для фортепиано
 1991 – *Соната* для фортепиано

Музыка для театра

- 1958 – *Дзелика* – опера на либретто П. Резникова по мотивам сказок К. Гоцци (совместно с Валерием Сырохватовым)

Музыка к спектаклям

- 1964 – *Ероика* (Г. Маларчук)
 1974 – *Мария Стюарт* (Ф. Шиллер)
 1976 – *Игра любви и случая* (П. Мариво)
 1981 – *До третьих петухов* (В. Шукшин)
 1982 – *Чайка* (А. Чехов)
 1985 – *На всякого мудреца довольно простоты* (А. Островский)
 1986 – *Женитьба Бальзамина* (А. Островский)

ДЕКЛАРАЦИЯ ОБ ОТВЕТСТВЕННОСТИ

Я, нижеподписавшаяся, заявляю под личную ответственность, что материалы, представленные в докторской диссертации, являются результатом личных научных исследований и разработок. Осознаю, что в противном случае буду нести ответственность в соответствии с действующим законодательством.

Фамилия, имя

Подпись

Дата: 13 мая 2019

DECLARAȚIA PRIVIND ASUMAREA RĂSPUNDERII

Subsemnata, declar pe răspundere personală că materialele prezentate în teza de doctorat sunt rezultatul propriilor cercetări și realizări științifice. Conștientizez că, în caz contrar, urmează să suport consecințele în conformitate cu legislația în vigoare.

Numele de familie, prenumele

Semnătura

Data: 13 mai 2019

CURRICULUM VITAE



Пысларь Снежана (род. 12.12.1972, Кэлэрашь, Молдова).

Образование: Музыкально-хореографическое училище им. Шт. Няги, Кишинев (1987–1991) по специальности *теория музыки* – преподаватель музыкально-теоретических дисциплин; Академия Музыки им. Г. Музическу, Кишинев (1991–1996) по специальности *композиция* – композитор, преподаватель; Государственный университет Искусств им. Г. Музическу, Кишинев (1996–1999) – ассистентура-стажировка по специальности *композиция*; Докторат АМТИИ, Кишинев (2009–2013) по специальности 653.01 – *Музыковедение*.

Повышение квалификации:

– Курсы повышения квалификации по специальности *Психопедагогика творчества*, Кишинев (2001, 2006, 2011, 2016);

- Мастер-класс музыковеда, доктора искусствоведения, профессора кафедры *Теория музыки* МГК им. П. Чайковского К. Зенкина, АМТИИ, Кишинев (2013);
- Мастер-класс композитора, кандидата искусствоведения, профессора кафедры *Сочинение* МГК им. П. Чайковского Л. Бобылева, АМТИИ, Кишинев (2013).

Профессиональная деятельность:

- Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин, ДМШ г. Кэлэрашь (1996–1997).
- Автор и ведущая муз. передачи *LUX AETERNA - Secolul XX în muzică*, телеканал НІТ.
- Преподаватель музыкально-теоретических дисциплин кафедры *Музыковедение*, Образцовый центр художественного образования им. Шт. Няги (1999–2019).
- Преподаватель, старший преподаватель музыкально-теоретических дисциплин департамента *Музыковедение, композиция и джаз*, АМТИИ (2006–2019).

Творческая деятельность:

Автор камерной, хоровой, вокальной и симфонической музыки, в числе которых 13 опубликованных сочинений. Лауреат и дипломант конкурсов, организованных Союзом Композиторов и Музыковедов Молдовы (2000–2019).

Фондовые записи: 14 на национальном радио.

Участие в международных и национальных проектах:

Участник ежегодного международного фестиваля *Дни новой музыки (Zilele muzicii noi*, Кишинев, Молдова, 2003–2019); фестивалей современной музыки (2013 – Яссы, 2014 – Бакэу, Румыния, 2015 – Воронеж, Российская Федерация, 2017–2019 – Молодечно, Беларусь и др.), различных арт-проектов Союза композиторов и музыковедов Молдовы. Организатор серии концертов *Искусство молодых композиторов и исполнителей* в рамках фестиваля *Дни новой музыки* (2008–2016), координатор проекта *Композиторы Молдовы — молодому поколению* (2011–2018), член оргкомитета Национального конкурса молодых

композиторов (2009–2014), член жюри конкурсов молодых композиторов и исполнителей современной музыки, консультант музыкальных проектов в Молдове, Российской Федерации, Беларуси, Болгарии.

Область научных интересов: история и теория музыки, музыкальная педагогика, методика преподавания музыкально-теоретических дисциплин.

Участие в национальных и международных научных форумах, посвященных проблемам культуры и искусства: 2002 – Пхеньян, Северная Корея; 2010–2016 – Кишинев, Молдова: *Învățământul artistic — dimensiuni culturale* (АМТНН, 2010, 2011, 2013); *Creația muzicală din Republica Moldova: realități și perspective din cadrul proiectului Registrul adnotat al creațiilor muzicale din Republica Moldova* (АМТНН, 2011, 2012); *Creația muzicală din Republica Moldova în contextul muzicologiei contemporane* (АМТНН, 2012), *Creația muzicală din Republica Moldova: documentare și valorificare* (АМТНН, 2013), *Creația componistică din Republica Moldova. Trecut și prezent* (АМТНН, 2013, 2014, 2014), *Ion Gagim și universul muzicii* (Конференța științifică internațională consacrată aniversării a 60 de ani ai savantului, ASM, 2014), *Folclor și postfolclor în contemporaneitate* (АМТНН, 2014), *Patrimoniul muzical din Republica Moldova (folclor și creație componistică) în contemporaneitate (Ed. a II-a)* (АМТНН, 2016), *Музыкальная наука и композиторское творчество в современном мире* (Астраханская государственная консерватория, Российская Федерация, 2017).

Публикация 13 научных статей на русском, румынском и английском языках по проблемам тембра, около 30 публицистических статей (2004 - 2018), телепередач о культуре (1997–1999).

Сотрудничество с организациями: Министерство культуры РМ, Российский Центр Науки и Культуры в РМ, Союз композиторов и музыковедов РМ, Международная ассоциация современной музыки РМ, Общественная компания Телерадио-Молдова, Союз Композиторов РФ, Российский музыкальный Союз, Международная ассоциация современной музыки Республики Беларусь, Союз Композиторов Республики Беларусь.

Владение языками

- русский — свободно;
- румынский — свободно;
- английский — бегло.

Контактная информация:

Адрес: Кишинев, 2015, ул. Пандурилор, 55/1, кв. 9,

тел. (022) 52 10 23; моб. (373)79186905;

e-mail: snejana.pislari49@gmail.com