

СТИХИРА ПАВЛА РИВИЛИСА. ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВКИ

STIKHIRA DE PAVEL RIVILIS. PARTICULARITĂȚILE ORCHESTRĂȚIEI

STIKHIRA BY PAVEL RIVILIS. PECULARITIES OF ORCHESTRATION

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,

лектор университет,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

CZU 783.1(478)

783.1:781.632

В центре внимания данной статьи — проблема претворения оркестровыми средствами монодии вокального генезиса в Стихире Павла Ривилиса, реализованная композитором посредством выбора определенных тембров инструментов симфонического оркестра, при которых они вызывают ассоциации с тембром человеческого голоса. Выбор этих средств напрямую связаны с тематизмом и характером частей формы и решены путем различной регистровой постановки инструментов.

Ключевые слова: Павел Ривилис, Стихира, тембр, оркестровка

Prezentul articol are drept scop elucidarea problemei de interpretare a monodiei de genă vocală prin mijloacele orchestrei simfonice în Stihira de Pavel Rivilis. Sonoritatea specifică obținută este condiționată de o anumită alegere a timbrurilor instrumentelor orchestrale, care creează asociații cu timbrul vocilor umane. Această alegere este condiționată direct de tematismul și caracterul părților formei și realizată prin intermediul unei explorării variate a registrelor instrumentelor.

Cuvinte-cheie: Pavel Rivilis, Stihira, timbru, orchestrație

This article focuses on the question of interpretation of the vocal origin monody in the Stihira by Pavel Rivilis. The composer achieves the sound aspect by choosing certain conditions particularly when the sound color of the symphonic orchestra instruments creates associations with the timbre of the human voice. These conditions are directly connected with the thematic structure and character of the movements structures and are accomplished through various registral positions of instruments.

Keywords: Pavel Rivilis, Stihira, timbre, orchestration

Претворение композиторами монодийной техники имеет многовековую историю. Бесконечно богатый интонационный фонд, сложившийся в традиционных культурах Запада и Востока (в фольклоре, храмовой литургии, профессиональном искусстве устной традиции), стимулировал интерес к активному освоению жанрового арсенала традиционной монодийной музыкальной культуры [1].

Павел Ривилис начал изучать и вникать в генезис образцов, типичных для монодийных культур разных народов — григорианского хора, знаменного распева, армянской и болгарской монодии — в начале 70-х гг. XX века. Обнаружение того общего, что в них коренилось, и стало основой для выявления нового качества монодии в его сочинениях для симфонического оркестра.

Особого внимания в аспекте воплощения композитором вокальной монодии оркестровыми средствами заслуживает *Стихира* (1996), продолжившая и по-своему развившая технологическую идею, заложенную им в 70-х гг. в *Унисонах* [2]. В основу данного произведения положена созданная автором тема, близкая *знаменному распеву*. Принцип изложения музыкального материала вызывает ассоциации с характерным для церковной стихиры *респонсорным* пением, представляющим собой поочередное исполнение напева «солистами» и «хором».

Куплетно-строфическая форма представлена в произведении следующим образом.

A 24 тт. (ц.1)	B 22 тт. (цц.2–4)	A ₁ 18тт. (цц.5–6)	B ₁ 37 тт. (цц.7–10)	A ₂ 14 тт. (цц.11–12)	C 13 тт. (цц.13–14)	A ₃ 22 тт. (цц.15–17)
«Солист»:	«Хор»:	«Солист»:	«Хор»:	«Солист»:	«Хор»:	«Солист»:

c ingl	4 cor	2 ob	4 tr	vle+vlc	2 ob, 2 cl	c ingl
	«Голоса»: 2 fl, 2 cl, 2 fag	«Голоса»: vle	«Голоса»: 2 fl + 1 cor + vle, 2 cl + 2 fag	«Голоса»: 2 fl+2 ob, 2 cl	«Голоса»: 2 tr, vlc	«Голоса»: 2 cl, 2 fag, 2 cor, vln I
Педаль: cb, archi <i>b</i>	Педаль: cb — <i>E¹</i>	Педаль: cb, archi <i>b</i>	Педаль: cb — <i>E¹</i>	Педаль: 4 cor + vle <i>b</i>	Педаль: 4 cor+vle, archi <i>b</i>	Педаль: vlc (<i>Des</i>), vle (<i>des</i>), cb+2 cor (<i>B¹</i>)

Исходя из содержания и формы произведения, можно предположить, что порученная «солисту» («солистам») основная тема (А) своей утонченностью и поэтичностью напоминает вдохновенное свободное высказывание, а пение « хора » (В, С) в более сдержанной и объективной манере истолковывает и раскрывает ее.

Сохраняя в *Стихире* парный состав оркестра, П. Ривилис исключает из него видовые инструменты деревянной духовой группы (кроме драматургически значимого английского рожка), как наиболее темброво характерные; а также тромбоны с тубой, придающие звучности массивность, и группу ударных. Количество труб композитор увеличил до четырех. Именно квартет труб и валторн в «хоровых разделах» составляет основу оркестровой вертикали и напрямую ассоциируется с пением хора.

Говоря об оркестровке данного произведения, необходимо отметить не только ее важное драматургическое, но и особое символично-философское значение. В трактовке струнных и деревянных духовых инструментов присутствует определенный дуализм, проявляющийся во взаимоотношении священного и мирского начал как двух образов бытия в мире, двух ситуаций существования, принимаемых человеком в ходе истории. «Священное всегда проявляется как реальность совсем иного порядка, отличная от «естественной» реальности», — пишет М. Элиаде [3, с. 17]. Именно тембр деревянных духовых за счет некоторой отрешенности их звучания в контексте данного сочинения ассоциируется с идеей вечности, вневременья. Струнные же своей экспрессией напоминают человеческий голос и вносят мирское, земное начало.

Оркестровка педали поручена тембру струнных (главным образом, контрабасов), затем — миксту валторн с альтами и валторнам со струнными в различных регистровых зонах. Задействованные в ней комбинации различных групп инструментов, тембры которых, как было сказано выше, в данном контексте несут семантическую нагрузку, в сочетании с создаваемым гармоническим эффектом сопоставления (тоническая педаль в разделах А, С) либо противопоставления (тритоновая педаль в разделах В) символизируют своеобразный порог. Этот «порог, разделяющий два пространства, указывает в то же время на дистанцию между двумя образами жизни: мирским и религиозным. Это также барьер, граница, 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» [3, с. 20].

Каждый раздел обладает достаточной протяженностью звучания в условиях единой тембровой ситуации, что объясняется особенностями оркестровой драматургии сочинения. В последних разделах (щ.13–17) относительно короткая протяженность тематических блоков, темброво насыщенных за счет большого количества задействованных в них инструментов, объясняется присутствием в них «теплого» колорита струнных, звучанию которых автор на протяжении всего сочинения намеренно предпочитает чистый тембр духовых, с экспрессией другого, «надмирского» порядка.

Многообразие тембровых сочетаний в определенной регистровой ситуации всякий раз придаёт звучанию эпизодов различные оттенки. Все последующие варианты А и В куплетно-

строфической формы произведения решены и выстроены как усиленный или же наоборот — ослабленный тембровый вариант соответствующего предыдущего раздела.

Основная тема (*A*) представляет собой диатоническую мелодию скорбного характера, звучащую у английского рожка. В ее основе — четырехзвучная мелодическая попевка *b-des-es-f*, изложенная в свободном метре и ритме, вариантно развиваемая и обогащенная скачками на широкие интервалы. Именно затрагивание верхнего регистра инструмента, придающее определенную напряженность его звучанию, привносит в характер темы оттенок драматизма, напоминая срывающийся временами голос рассказчика (ц.1).

Соотношение частей *A* и *A*₁ выступает примером использования контраста между инструментами одного вида, доминирующими в котором становятся тембры гобойного семейства. В *A*₁ дуэт гобоев в их соответственно низком и высоком регистре ведет мелодическую линию в две октавы. Здесь прослеживается реализация идеи контраста на уровне разных регистров одного и того же инструмента, который за счет ярко выраженных регистровых характеристик и различных тесситурных особенностей деревянных духовых привносит эффект обостренного звучания двух различных инструментов. Между партиями гобоев расположена мелодия альтов, расширяющая зону монодии. Темброво выделяясь, она добавляет в звучание микста особую певучесть, присущую человеческому голосу.

Раздел *A*₂ представляет собой кульминацию развития линии «солистов». Основная тема здесь впервые появляется у струнных, ее излагают альты и виолончели в первой октаве. Верхний ярус фактуры здесь представлен унисоном двух флейт и двух гобоев в их средне-высоком регистре и гетерофонным звучанием двух кларнетов в высоком регистре — микстом, включающим в себя диссонлирующие интервалы и направляющим гармоническое развитие сочинения от диатоники к остро диссонантной пронзительной звучности. Таким образом, на протяжении всех разделов *A* прослеживается взаимосвязь между консонантностью и использованием средних регистров, вызывающая ассоциации с нарративностью; а также между диссонантностью и высокими регистрами, придающими музыкальному действию особую эмоциональность.

Разделы *B* представляют собой «хоровые» эпизоды. В отличие от широких интервалов темы мелодическая попевка данного раздела не выходит за рамки терцового объема в среднем регистре человеческого голоса. Тембровой основой здесь становится квартет валторн в их мягком певучем среднем регистре (*p*, *ben legato*, *largo*). Особую выразительность звучанию « хора » придают отдельные реплики деревянных духовых, переданные унисонным микстом, в котором мягкий глуховатый тембр низких флейт наполняется бледным, матовым тембром средне-высокого регистра фаготов. Дополняет гетерофонное изложение монодийного распева дуэт кларнетов.

Общий эффект хорового пения создается за счет схожей звучности инструментов, а также их количества в данном миксте. Автор намеренно выбирает особые регистровые условия, в которых индивидуальные качества тембровых компонентов микста «стираются». Всем деревянным духовым П. Ривилис предписывает сумрачное и приглушенное звучание (*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» [4].

В разделе *B*₁ партия « хора » переходит от валторн к квартету труб в их мягко звучащем среднем регистре. Но в отличие от предшествующего аналогичного раздела, в котором общее «пение хора» было выдержано в едином амбитусе, появляющийся в *B*₁ унисонный подголосок двух флейт, валторны и альтов квинтой выше труб выделяет из «хоровой» массы одинокий, печальный голос (*dolente*), своими щемящими интонациями выбивающийся из общего звучания. Унисон кларнетов в их низком и фаготов в их среднем регистре, исполняющий временами широкие скачки, подобные вздохам, подчеркивают скорбное настроение части.

В кульминационном разделе *C* (смена строя с *си-бемоль минора* на *ля-минор*) задействованы все три группы инструментов: духовые (деревянные и медные) и струнные. Тема « хора » излагается унисонным дуэтом кларнетов и гобоев, к которому добавлены подголоски двух

труб в средне-высоком регистре и виолончелей в высоком регистре. Экспрессия звучания раздела достигается за счет разницы регистровых особенностей инструментов.

И, наконец, драматургической развязкой *Стихиры* становится раздел A_3 (ц.15), в котором, завершая образ, соединяются все предшествующие композиционные особенности сочинения. Тема вновь поручена английскому рожку. Реплики кларнетов, представляющие собой ходы на широкие интервалы в их средне-низком регистре подхватываются восходящими скачками на нону у фаготов, ассоциирующимися с глубокими вздохами, и ламентозными нисходящими секундами двух флейт в унисон. Вторят репликам деревянных духовых первые скрипки, которые в последних семи тактах произведения замирают на квинтовом звуке си-бемоль минорного трезвучия, усиленного унисоном четырех труб, создавая эффект растворения звучащего напева в пространстве.

В отличие от предыдущих разделов (в частности, B , в которых педаль гармонически резко противопоставлялась звучанию основного лада), в заключительном она переходит из среднего регистра в нижний, представляя собой тоническую терцию си-бемоль минора у контрабасов и пары валторн (B^1), виолончелей (Des) и альтов (от des в виде фигурированного органного пункта).

Постепенное варьирование звучности мелодических линий, выраженное как количественно (за счет увеличения либо уменьшения числа тембровых компонентов), так и качественно (за счет задействования инструментов в их определенном диапазоне, наряду с принципом регистрового *crescendo* и *diminuendo*) определили оркестровую драматургию *Стихиры*. Следует особо отметить проявившуюся в ее реализации опору на опыт инструментовки *Унисонов*, *Чаконь*, *Симфонических танцев*. Композитор задействует всю темброво-регистровую палитру солирующих инструментов в разделах, излагающих основную тему, в то время как эффект хора получен посредством взаимодействия прежде всего мягко звучащих тембров инструментов духовой группы с учетом специфики их соответствующего регистра.

Таким образом, избрав в качестве модели один из жанров древнерусского пения, Павел Ривилис объединяет в *Стихире* многовековые традиции различных культур. Это проявляется как в опоре на специфику русской церковной музыки, повествующей о душевном страдании, скорби, мольбе и примирении, так и на лучшие оркестровые образцы инструментовки, заложенные в произведениях Н. Римского-Корсакова и И. Стравинского.

Библиографические ссылки

1. ГОНЧАРЕНКО, С. Монодия в творчестве российских композиторов: К проблеме современного формообразования [online]. В: *Академическая музыка Сибири*: [site]. 2012 [accesat 28.10.2016]. Disponibil: http://sibmus.info/texts/gonchar/monod_formy.htm.
2. РИВИЛИС, П. *Стихира* [Рукопись]. Партитура.
3. ЭЛИАДЕ, М. *Священное и мирское*. Москва: Изд-во МГУ, 1994. ISBN 5-211-03160-1.
4. ШУБИНА, С. Эпоха Возрождения: убегание от истины. [online]. В: *12 уроков Православия*: [site]. [accesat 28.10.2016]. Disponibil: <http://www.12urokovpravoslavia.ru/content/12/12-11.html>