

**НЕКОТОРЫЕ ФОРМЫ НЕТРАДИЦИОННОЙ ТРАКТОВКИ СОЛЬНЫХ ТЕМБРОВ В СИМФОНИЧЕСКОМ ТВОРЧЕСТВЕ ПАВЛА РИВИЛИСА**

UNELE FORME DE UTILIZARE NETRADIȚIONALĂ A TIMBRURILOR SOLO ÎN CREAȚIA SIMFONICĂ A LUI PAVEL RIVILIS

SOME FORMS OF NON-TRADITIONAL USE OF SOLO TIMBRES IN THE SYMPHONIC WORKS BY PAVEL RIVILIS

**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*В данной статье предпринята попытка обозначить и проанализировать некоторые формы нетрадиционного применения сольных тембров в творчестве Павла Ривилиса, достигающиеся путем нарушения инерции традиционной регистровой трактовки инструментов и посредством нарушения семантической инерции их восприятия. Первая форма работы с тембром характеризует вторую часть «Симфонических танцев» композитора и заключается в реализации тембровых контрастов, проявляющихся на уровне темброво-регистровых характеристик однодидовых деревянных духовых инструментов и на уровне сопоставления их различных регистровых зон. Вторая форма работы с тембром отличает «Стихиру», вторую часть «Унисонов», пятую часть «Симфонических танцев» композитора и выражается в нарушении инерции восприятия того или иного тембра, что достигается путем его нарочитого несоответствия характеру и жанру музыки.*

**Ключевые слова:** «Симфонические танцы», «Унисоны», «Стихира», нетрадиционное применение, регистровая инерция трактовки инструментов, тембровые контрасты.

*În acest articol se întreprinde o încercare de identificare și de analiză a unor forme de utilizare inedită a timbrurilor solo în lucrările simfonice semnate de Pavel Rivilis, care se realizează prin folosirea netradițională a registrelor instrumentelor contribuind astfel la depășirea stereotipurilor de percepție semantică a timbrurilor. Prima din aceste forme poate fi observată în partea a doua din „Dansurile Simfonice” și constă în modelarea contrastelor timbrale și de registru ale instrumentelor omogene din grupul de suflat de lemn și în contrapunerea diferitelor zone registrale ale acestora. Cea de a doua formă se relevă în „Stihira”, în partea a doua din „Unisoane”, în partea a cincea din „Dansuri Simfonice” și se manifestă prin depășirea stereotipurilor percepției timbrale obținută prin opoziția deliberată a timbrului cu genul și caracterul muzicii.*

**Cuvinte-cheie:** „Dansuri simfonice”, „Unisoane”, „Stihira”, timbruri solo, utilizare netradițională a instrumentelor, inerție registrală, contraste timbrale.

*This article attempts to identify and analyze some forms of non-traditional use of solo timbres in the symphonic works of Pavel Rivilis, achieved by breaking the register's inertia of instruments interpretation and by altering the inertia of their semantic perception. The first form of working with the timbre characterizes the second part of the “Symphonic Dances” where the composer presents the realization of timbral contrasts of woodwind instruments of one kind and superimposes their different registral areas. The second form manifests itself in the composer's “Stikhira” (Stiheron), the second part of “Unisons” and therefore the fifth part of his “Symphonic Dances”. It is expressed by overcoming the perception inertia of the timbre, achieved through its deliberate disparity between the genre and character of music.*

**Keywords:** “Symphonic Dances”, “Unisons”, “Stikhira” (Stiheron), timbres solo, non-traditional use, register inertia of instruments interpretation, contrast of timbres.

«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» [1, с. 3].

Ретроспективно оценивая роль инструментов в симфоническом оркестре, нетрудно заметить, что еще с появлением оперы в начале XVII века почти каждый инструмент выступал как звуковой символ закрепленной за ним образной сферы, целиком определявшей его применение. Так, например, трубы, долгое время употреблявшиеся в сочетании с литаврами, символизировали военные образы, тромбон ассоциировался с inferнальными силами, валторна — с пасторальными картинами и т.д.

Уже с первой половины XIX века новые взгляды на музыку стимулировали расширение выразительных возможностей оркестра. Композиторы-романтики стали рассматривать тембр как **самостоятельное** и очень существенное **средство выражения музыкального образа**, открыв огромный потенциал его экспрессивных возможностей. В произведениях, созданных в 20-е годы XIX века, наблюдается новая оценка тембровой окраски различных регистров деревянных духовых инструментов. Так, К. Вебер обратил внимание на таинственное звучание низкого регистра флейт, мрачную окраску низкого регистра кларнетов, напряженный тембр высоких нот валторны. В *Вольном стрелке* мы сталкиваемся с одним из первых в истории музыки случаев характеристики действующего лица при помощи тембра [2].

В 30-е годы XIX века в творчестве Г. Берлиоза произошел качественный скачок в области трактовки тембра. Раскрытие новых возможностей симфонического оркестра, определенное программностью и новыми задачами его сочинений, привело к появлению музыки, «назначение которой — передавать оркестровые затеи сочинителя» [3, с. 305]. Объединение ресурсов театра и симфонии определило стремление композитора к ярко выраженной **персонификации** оркестровых групп и отдельных инструментов как «действующих лиц» драмы, с учетом их тембровых и колористических возможностей. Берлиоз закрепил в мировой практике понятие *лейттембра*, введя его в симфонический жанр. Кроме того, он продемонстрировал способность создания образов гротеска и иронии посредством симфонического инструментария, что практически не встречалось у композиторов предыдущего поколения. Включение в область симфонической музыки инструментов, типичных для оперных оркестров (флейты пикколо, английского рожка, кларнета с его разновидностями, многочисленных ударных инструментов и т. д.), а также применение внутривидового и внутривидового контраста родовых и видовых представителей той или иной группы деревянных духовых послужило важным фактором обогащения оркестровой палитры его сочинений.

Идеи Берлиоза нашли отклик и в творчестве композиторов рубежа XIX–XX вв. Так, Н. Римский-Корсаков широко пользовался тембрами как основных родовых, так и характерных видовых инструментов оркестра, в последней четверти XIX века уже ставших его постоянными участниками. Именно Римский-Корсаков в *Основах оркестровки* ввел понятие **область выразительной игры** [4, с. 18] и сформулировал необходимость учета этого фактора в достижении того или иного драматургического замысла. Композитор неоднократно указывал на преимущество необычно оркестрованного эпизода, отмечая в этом огромную роль солирующих инструментов. Одним из ярких примеров данного утверждения может служить опера *Снегурочка*, изобилующая всевозможными инструментальными *solo* инструментов — как духовых, так и смычковых.

Другим ярким последователем Берлиоза стал Г. Малер, который акцентировал внимание на поисках тембровой необычности в связи с воплощением иронических, гротесковых образов. Возможность придать мелодии почти карикатурный характер сугубо оркестровыми средствами достигается благодаря нарочитому несоответствию избранного тембра характеру музыки.

В XX веке проблема художественной оценки роли тембра в музыкальном произведении вышла на новый качественный этап развития. Обогащение тембрового спектра в XIX веке явилось

базой для рассмотрения в XX веке проблем тембра как самостоятельной области выразительных средств.

Конспективный обзор основных эволюционных процессов оркестрового колорита позволяет сделать вывод, что анализ современных произведений должен учитывать опыт предшествующей истории.

В данной статье предпринята попытка обозначить, проанализировать и систематизировать некоторые особенности нетрадиционной трактовки сольных тембров, проявившихся в творчестве Павла Ривилиса в следующих формах:

- форма, при которой образно-ассоциативная составляющая тембра достигается **нарушением инерции традиционной регистровой трактовки** инструментов (родовых либо реже употребляемых видовых).
- форма, при которой образно-ассоциативная составляющая тембра обусловлена **нарушением инерции его традиционной семантической трактовки**.

Первая форма, редко встречающаяся в композиторской практике и потому заслуживающая особого внимания, связана в творчестве П. Ривилиса с реализацией **тембровых контрастов**, которые проявляются:

- на уровне **темброво–регистровых характеристик основных и видовых инструментов одного семейства деревянных духовых** (флейты, кларнета и их разновидностей).
- на уровне **сопоставления различных регистровых зон деревянных духовых инструментов одного семейства**.

Проведя небольшой исторический экскурс в оркестровое мировоззрение прошлого, можно найти примеры различных типов контраста. Характерный для музыки XVII—XVIII вв. контраст **динамический** привел к осмыслению феномена контраста **тембрового**, получившего распространение в оркестровке композиторов-романтиков. Суть его сводилась к выявлению и осознанию различных объективных характеристик звучания инструментов оркестра. Так, в «рассказе Франчески» из симфонической фантазии П. Чайковского *Франческа да Римини* развитие темы, помимо гармонических средств, осуществляется и тембровым путем: вначале она звучит у кларнета, затем у флейты и гобоя в октаву, затем у струнных.

Примером использования контраста **между инструментами одного вида (внутригрупповой контраст)**, который нельзя назвать типичным для XIX века, является третья часть *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, в которой композитор сопоставил тембры видового и родового инструментов — английского рожка и гобоя. Аналогичный прием находим во второй части *Девятой симфонии* А. Дворжака.

В XX веке прием **внутривидового** контраста получил свое продолжение, воплотившись и в его реализации **на уровне разных регистров одного и того же инструмента**. Это особенно характерно для группы деревянных духовых инструментов, каждый из регистров которых (нижний, средний и верхний), в отличие от струнных и медных, обладает своеобразной тембровой окраской.

Реализация различных экспрессивных характеристик на уровне тембра одного инструмента в XX веке открыло большие возможности для дальнейшего расширения идеи контраста как движущей силы в развитии формы. Подобные оркестровые приемы широко использовал в своем симфоническом творчестве И. Стравинский («фригийская секунда» из первой части *Симфонии псалмов*, звучащая у гобоев в крайних регистрах на расстоянии двух октав; вступление к балету *Поцелуй феи*, где аналогичный образец излагается у двух флейт). Различные тесситурные особенности вышеперечисленных духовых производят в обоих случаях эффект обостренного звучания двух различных инструментов.

Во второй части *Симфонических танцев* П. Ривилиса чередование, сопоставление, контраст тембров инструментов, как в их естественных границах, так и вне их, выполняет главенствующую роль в формообразовании.

В начальном разделе части (ц. 1) основная тема экспонируется у флейты пикколо в ее предельно низком, шипящем регистре. В симфонической музыке этот инструмент применяется преимущественно в среднем и высоком регистрах, что способствует формированию наибольшей полноты и объемности звучания оркестровой вертикали. Реже композиторы обращаются к флейте пикколо как к характерному инструменту, в роли которого она выступает при использовании ее нижнего регистра. Посредством нетрадиционного тесситурного расположения оркестрового инструмента композитор создает впечатление звучания *флуэра*.

Дальнейший сегмент развития (ц. 2) отражает целый спектр кларнетовых тембров (по меткому выражению Ю. Фортунатова — «парад кларнетов»). Тему флейты пикколо подхватывает малый кларнет, для соло которого автор избрал средний регистр. Как известно, в оркестровой практике наиболее применимы верхние звуки данного инструмента, отличающиеся характерной яркой окраской. Использование кларнета пикколо в среднем, наиболее нейтральном, «бледном» регистре оттеняет вступление большого кларнета с его сочным, богатым тембром в высокой тесситуре, формируя таким образом драматургическое противопоставление.

Далее появление малого кларнета в низком, редко применяемом регистре, предваряет соло бас-кларнета в его нечасто используемом среднем регистре, что обусловлено необходимостью выстраивания тембрового контраста в сопоставлении инструментов одного семейства. Если в экспозиции кларнет пикколо используется в средней и низкой тесситуре, то в средней части (цц. 3, 4) он проявляет себя наиболее полно, солируя в яркой, высокой тесситуре. В данном случае он уже выступает в роли «характерного солиста» — его тембр приносит резкое, пронзительное звучание. Принцип экспонирования яркого и неяркого регистра инструментов использовано композитором и в дальнейшем развитии формы, реализуясь в среднем и заключительном разделах части.

В репризе танца (цц. 5, 6) развернутые соло видовых деревянных духовых редуцируются в небольшие реплики флейты, кларнета и бас-кларнета в их нижнем, богатом регистре, которые автор намеренно оставил для последнего раздела, тем самым сгладив тембровые контрасты инструментов флейтового и кларнетового семейства, успевших продемонстрировать все свои регистровые возможности. Заключительная «реплика», звучащая в начальном разделе у скрипок и виолончелей, излагается в репризе кларнетом и бас-кларнетом. Своим низким регистром они приносят более спокойный, «объективный» оттенок данному разделу формы.

Сопоставляя звучание инструментов одного семейства в различных регистрах, композитор использует здесь приём внутривидового контраста, применённый Г. Берлиозом в третьей части *Фантастической симфонии*, где в имитации дуэта пастушеских рожков каждый солист повторяет и по-своему развивает основной напев (это подчеркивается приемом канонической имитации), приобретающий то тоскливый, то драматический характер.

Основой второй формы авторской работы с тембром стала необычность его трактовки, вызванная **нарушением его традиционной тембровой семантики**. Для сравнения рассмотрим применение тембра английского рожка в начале третьей части *Симфонических танцев* композитора и в начале его *Стихий*.

Исторически отправной точкой применения данного инструмента стала оперно-драматическая музыка первой половины XIX столетия. Однако особую популярность его тембр приобрел в творчестве композиторов-романтиков. Развернутое соло английского рожка рисует образы природы в среднем разделе увертюры к опере *Вильгельм Телль* Д. Россини, в операх Д. Мейербергера он воплощает «голос одинокой и страдающей любви», в операх *Тангейзер* и *Тристан и Изольда* Р. Вагнера подражает пастушьим наигрышам.

Одним из наиболее ярких примеров его применения в симфонической музыке является *Сцена в полях* из *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза. Прерывающаяся глухими раскатами четырёх литавр при полном молчании всего остального оркестра, партия английского рожка создаёт ощущение горестного одиночества.

В симфонических произведениях конца XIX века английскому рожку поручались эпизоды преимущественно пасторального или меланхолического характера (вторая часть *Симфонии d-moll* С. Франка, вторая часть *Девятой симфонии* А. Дворжака). В симфонической легенде *Туонельский лебедь* Я. Сибелиуса его тембр создаёт образ чёрного лебедя — проводника в загробный мир.

В начале третьей части *Симфонических танцев* П. Ривилиса английский рожок используется в традиционном семантическом поле. Томность и чувственность его тембра вызывает ассоциации с романтически понимаемыми образами Востока, а в его использовании усматривается дань автором традициям русской симфонической школы (в частности, М. Глинки, Н. Римского-Корсакова, И. Бородина и П. Чайковского).

Совсем иначе трактуется этот инструмент в *Стихире*. Основная тема произведения (ц. 1), представляющая собой диатоническую мелодию скорбного характера, звучит преимущественно в выразительном и ровном по звучанию среднем регистре рожка. Изложенная в свободном метре и ритме, она вариантно развивается и обогащается скачками на широкие интервалы. Затрагивание верхнего регистра за счет некоторой напряженности привносит в звучание темы иллюзию горлового пения (о чем свидетельствует сам автор), свойственного некоторым образцам этнической и культовой музыки.

Нередко композиторы прибегают к нетрадиционной трактовке выразительных возможностей инструментов как к средству **комической образной персонификации**. Здесь уместно сослаться на утверждение Н. Римского-Корсакова о том, что в области комизма, иронии, фантастики часто требуется «применение тембра, по характеру как раз противоположного настроению мелодии...» [4, с. 23]. Благодаря стабильности музыкальных выразительных средств слушатель с большей или меньшей долей вероятности может предположить дальнейшее развитие произведения. Нарушение инерции восприятия, заинтриговывающее и подстегивающее внимание слушателя, становится важным фактором развития музыкальной мысли. При этом «когда нарушение превышает эстетически приемлемую норму, а контекст *допускает* комическое толкование — возникает комический эффект» [5].

Приведем три примера подобного эффекта, связанного с сольным применением басовых инструментов симфонического оркестра — тромбона, тубы и контрабаса.

Обладающий большей силой и мужественностью, тембр **тромбона** исторически применялся в характерных сценах оперных спектаклей, где его звучность связывалась с образами борьбы и высокой патетики, а также со сверхъестественными силами и потусторонним миром (опера *Орфей* К. Монтеверди, *Альцеста*, *Орфей Ифигении в Тавриде* К. Глюка и др.). Подобным образом использовал данный инструмент и В. Моцарт (опера *Дон Жуан*). Л. Бетховен широко применял тромбоны в симфонических и вокально-симфонических произведениях (*Пятая*, *Шестая* и *Девятая симфонии*). Нередко композитор делает акцент на блестящий верхний регистр инструмента, используя его в светлых героических эпизодах.

Новое амплуа придал тромбону в XIX веке Р. Вагнер. Помимо использования его низкого (*Золото Рейна*) и верхнего (*Полет Валькирий*) регистров, он открыл благородное звучание его среднего регистра в передаче любовной лирики (*Тристан и Изольда*). К середине XIX века богатство оттенков тембра данного инструмента привлекло русских композиторов. Так, П. Чайковский связывал звучность тромбона с образами неумолимого рока (опера *Пиковая дама*). Зловещий колорит данного инструмента в качестве средства **негативной** тембровой характеристики широко представлен в операх Н. Римского-Корсакова (*Золотой петушок*). Вслед за Римским-Корсаковым И. Стравинский трактует тромбоны в гротескном плане в сюите

*Пульчинелла*. Данные звукоизобразительные находки обогатили палитру русской музыки, повлияв на тембровую драматургию сочинений И. Стравинского (*Жар-птица*), Д. Шостаковича (*Седьмая симфония*) и многих других. Огромный шаг в открытии новых тембровых ресурсов тромбона совершился благодаря мастерству джазовых исполнителей и его широкому и многообразному применению в джазовых оркестрах.

Нетипичная трактовка солирующего тромбона в пятой части *Симфонических танцев* П. Ривилиса заключается в своеобразном музыкальном воплощении композитором жанра *дойны*. Его развернутое соло (ц. 7–9, ремарка *drammatico*) в среднем разделе части является своего рода пародией на лирическое высказывание. Ведение дойны тромбоном с его грубым и достаточно характерным тембром, малоподвижностью, а также появление всевозможных *glissandi* подчеркивают комичность момента. Звучание соль-мажорного трезвучия, на фоне которого «высказывается» тромбон, поручено деревянным духовым инструментам в их низком регистре (семейство фаготов и бас-кларнет) и четырехзвучному тремоло контрабасов *divisi*, напоминающему тремоло литавр, что также подчеркивает гротескность ситуации.

Обладающая суровой массивной звучностью и достаточно обширным объёмом своего звукоряда, **туба** является важным компонентом разнообразных по построению оркестровых *tutti*, несущих различные оттенки в зависимости от поставленной композитором 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.

Необычную трактовку получила туба (заменившая впоследствии два офиклеида) в сочетании с фаготами в финале *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза. Тубе, тесситурно расположенной октавой выше фаготов, поручено проведение секвенции *Dies Irae*. При этом расчет звучания основывался на регистровых особенностях обоих инструментов — определенной «концентрированности» звучания тубы в высоком и силе фаготов в низком регистре.

Обладая достаточной гибкостью и подвижностью, туба нечасто применяется в качестве солирующего инструмента в оркестровой практике. Одним из ярчайших 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 с тяжеловесными аккордами ведет протяжную тоскливую мелодию, изображая грохочущую, с трудом передвигающуюся по дороге телегу.

Особого внимания заслуживает ее необычное соло, завершающее вторую часть *Унисонов* композитора (ц. 11). Исполняя быстрые пассажи в достаточно высоком регистре, артикуляция тубы становится невнятной, «бормочущей», придавая звучанию определенную долю грузности и тяжеловесности. Техническая сложность исполнения стремительного танца *джампарале* на тубе в высоком регистре, связанная с присущей данному инструменту специфически мягкой атакой звука (авторская ремарка *possibile il tempo*), придает первому соло комический, неуклюжий характер.

Другое соло из второй части *Унисонов* поручено солирующему контрабасу.

В виртуозном отношении современный **контрабас** достаточно подвижен, но благодаря своим размерам требует значительной растяжки пальцев, что несколько отяжеляет его технику. Поскольку низкие частоты распространяются на сравнительно небольшое расстояние, он редко используется в качестве солирующего инструмента.

Впечатляющей трактовкой контрабаса в характерном амплуа стала третья часть *Первой симфонии* Г. Малера. В *Траурном марше в манере Калло* композитор обратился к приему **развенчания, снижения**, который и составил всю остроту и горечь его иронии. Гнусавый, интонационно фальшивящий тембр контрабаса *con sordino* в высоком регистре вкупе с

примитивной уличной песенкой создает ощущение движущейся толпы масок, низводя погребальное шествие до карнавальных похорон.

Противоположным данному примеру является пьеса *Слон* для контрабаса и двух фортепиано из *Карнавала животных* К. Сен-Санса. Комизм трактовки его тембра заключается в том, что лёгкая и воздушная музыка, заимствованная из танца сильфов из драматической легенды *Осуждение Фауста* Г. Берлиоза и *Скерцо* из музыки 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.

В соло из второй части *Унисонов* П. Ривилиса тема, исполняемая солирующим контрабасом в высоком регистре, утрачивает свои естественные качества и приобретает черты пародии, поскольку грубоватый, рокошущий тембр данного инструмента в сочетании с подвижным темпом противоречит изначальному легкому стремительному характеру темы (ц. 12).

Таким образом, экспрессия звучания в рассмотренных нами примерах достигается путем **нарушения регистровой инерции** трактовки инструментов (родовых либо реже употребляемых видовых) и посредством **нарушения семантической инерции** их восприятия. Первая форма работы с тембром характеризует вторую часть *Симфонических танцев* композитора и заключается в реализации тембровых контрастов, проявляющихся на уровне **темброво-регистровых характеристик одновидовых деревянных духовых инструментов** и на уровне **сопоставления их различных регистровых зон**. Вторая форма работы с тембром отличает *Стихиру*, вторую часть *Унисонов*, пятую часть *Симфонических танцев* композитора и выражается в нарушении инерции восприятия того или иного тембра, что достигается путем его нарочитого несоответствия характеру и жанру музыки.

#### Библиографические ссылки

1. ДМИТРИЕВ, Г. *Ударные инструменты: трактовка и современное состояние*. Москва: Музыка, 1975.
2. БЛАГОДАТОВ, Г. *История симфонического оркестра*. Ленинград: Музыка, 1969.
3. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Летопись моей музыкальной жизни*. Москва: Музыка, 1982.
4. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
5. БОРОДИН, Б. *Комическое в музыке: монография* [online]. Екатеринбург, 2002 [citat 15 noiem. 2012]. Disponibil: [http://music.rulitru.ru/v420/бородин\\_б.\\_комическое\\_в\\_музыке](http://music.rulitru.ru/v420/бородин_б._комическое_в_музыке)
6. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский композитор, 1973.
7. РИВИЛИС, П. *Унисоны*. Партитура. Москва: Музыка, 1976.