

**О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ОРКЕСТРОВОГО МЫШЛЕНИЯ В  
СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ПАВЛА РИВИЛИСА:  
К ВОПРОСУ О РЕАЛИЗАЦИИ ПРИНЦИПОВ ОРГАННОСТИ  
НА ПРИМЕРЕ ПЕРВОЙ ЧАСТИ**

PECULIARITIES ABOUT THE IMPLEMENTATION OF ORGAN THINKING PRINCIPLES  
IN ORCHESTRATION OF PAVEL RIVILIS'S *SYMPHONIC DANCES*, FIRST PART

REALIZAREA UNOR PRINCIPII ALE GÂNDIRII ORCHESTRALE ORGANISTICE  
ÎN PRIMA PARTE A *DANSURILOR SIMFONICE* DE PAVEL RIVILIS

**СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

*În articol se analizează prima parte a „Dansurilor Simfonice” de Pavel Rivilis sub aspectul realizării unor procedee de gândire orchestrală organistică. Această gândire și-a găsit exprimarea în utilizarea schimbării lente, rare a timbrului; în folosirea principiului de contrapunere contrastantă a maselor orchestrale, precum și în crearea "unei dispoziții speciale de registre" exprimată prin separarea convențională a instrumentelor în două grupuri: labiale și cele cu ancie — realizată în cele patru blocuri tematice ale dansului.*

*Principiul de utilizare a instrumentelor convențional labiale are loc în blocurile tematice impare (unisonul instrumentelor de coarde cu două fagoturi în  $a_1$ , timpane solo în  $a_3$ ), în timp ce în blocurile pare, linia tematică este trasată de instrumentele convențional cu ancie, cu armonici suplimentare (de cvartă și cvintă în  $a_2$  și de cvartă și sextă în  $a_4$ ).*

**Cuvinte-cheie:** *Pavel Rivilis, Dansuri simfonice, timbru, gândirea orchestrală organistică, dispoziție specială de registru, instrumente labiale, instrumente cu ancie, organo pleno, mixt timbral.*

*This article focuses on the analysis of several peculiarities of Pavel Rivilis's organ thinking in the first part of his "Symphonic Dances", principles that are implemented by the composer through the use of slow and rare timbre changes; contrastive comparison of the masses and "special registers' disposition", expressed in a conventional separation of instruments into groups of labial and reed instruments embodied in four characteristic thematic blocks.*

*The use of the conventional labial row is most clearly embodied in the unpaired blocks of the melodic line (unison of strings and bassoon at the  $a_1$ , timpani solo at  $a_3$ ), whereas in the paired blocks the melodic line is assigned to the conventional reed row with overtone add-ons (fourth-fifth in the  $a_2$  and fourth-sixth in  $a_4$ ).*

**Keywords:** *Pavel Rivilis, Symphonic Dances, timbre, organ thinking, special registers disposition, labial instruments, reed instruments, organo pleno, timbral mixt.*

*Симфонические танцы* Павла Ривилиса являются одним из наиболее значительных оркестровых сочинений в композиторском творчестве Молдовы. Созданные в 1969 году, они стали хрестоматийным примером «совмещения оригинальных фактурных особенностей национальной музыки с новейшей гармонической и оркестровой техникой профессионального искусства» [1; т. 6; с. 759]. Произведение состоит из пяти частей, каждая из которых оригинальна по способу решения той или иной технологической задачи.

Развитие музыкального материала первой части обусловило применение композитором некоторых принципов *органности*, которые нашли свое выражение в следующих аспектах.

1. **Применение медленных, редких смен тембра, свойственных органной музыке.**
2. **Принцип *террасообразной оркестровки* тематических блоков. Контрастное сопоставление масс.**
3. **«Специфическая регистровая диспозиция», заключающаяся в условном разделении инструментов на группу *лабиальных* и группу *язычковых* в зависимости от регистровой ситуации и характера конкретного музыкального материала.**

Рассмотрим подробнее каждый из них.

1. **Применение медленных, редких смен тембра** в контексте оркестровки первой части *Симфонических танцев* отталкивается от некоторых фактурных идей, присущих органному типу изложения. Под *органностью* в данном случае следует понимать акустическую звуковысотную процессуальность организации музыкального материала в условиях симфонического оркестра.

Как известно, частая смена регистров, фактуры, тембра, динамики неуместны в произведениях, созданных для самого большого и сложного музыкального инструмента. Эту данность отмечает А. Шенберг, указав на свойственные органу «медленные редкие смены тембра» [2, с. 182]. Чем больше звуковая масса, исполняемая на органе, тем крупнее должна быть музыкальная форма, что возможно лишь при её членении на крупные (т.е. довольно протяжённые по времени) разделы. Именно поэтому большая форма обычно складывается из «блоков» различной динамики и различного тембрового содержания. Специфика игры на органе заключается не столько в искусстве регистровки, сколько в постепенном медленном исчерпывании глубины и возможностей реализации инструментальной идеи на протяжении той или иной части музыкального произведения.

Редкая смена тембра характеризует всю барочную музыку. Эта тенденция свободно прослеживается в творчестве Баха и его северонемецких коллег — Д. Букстехуде, Г. Бёма, Й. Г. Вальтера, С. Шейдта, И. Пахельбеля и др. В процессе стилистического перехода барокко в классицизм интенсивность смен тембровых комбинаций стала более частой. В XIX веке явление редкой смены тембра наблюдается в творчестве композиторов, создававших для органа произведения крупной формы (например, у С. Франка). В XX веке существовали и другие тенденции, приводившие как к учащению, так и к сохранению или ослаблению протяженности звучания определенных тембров.

Первая часть *Симфонических танцев* обладает чертами простой трехчастной репризной формы:

А	связка (ц.4)	В (ц.5)	предыкт (ц.8)	А <sub>1</sub> (ц.9)
29 т.+9т.	8т.	31 т.	6 т.	23 т.
(а <sub>1</sub> , а <sub>2</sub> )			(а <sub>3</sub> )	(а <sub>4</sub> )

Крайние разделы формы базируются на четырехкратном проведении темы, «блочная» структура<sup>1</sup> изложения которой обозначена в схеме буквами а<sub>1</sub>, а<sub>2</sub>, а<sub>3</sub>, а<sub>4</sub>). На протяжении каждого из четырех блоков выдержана единая тембровая ситуация (струнные с фаготами в а<sub>1</sub>, литавры в а<sub>3</sub>, тембровые миксты в а<sub>2</sub> и а<sub>4</sub>).

**2. Принцип террасообразной структуры оркестровки тематических блоков, вызывающей ассоциации с переходами на другой мануал органа<sup>2</sup>.**

В первой части *Симфонических танцев* каждая из структур-блоков, развивающая тематическую линию в крайних частях танца, является тембровым вариантом предыдущей. Протяженность каждого тематического блока различна и варьируется следующим образом: 29 тактов (а<sub>1</sub>), 9 тактов (а<sub>2</sub>), 7 тактов (а<sub>3</sub>), 23 такта (а<sub>4</sub>).

Обращает на себя внимание временная реализация тематического комплекса в блоках а<sub>1</sub>, а<sub>2</sub>, а<sub>3</sub>, а<sub>4</sub>. Значительная разница в протяженности звучания каждого из них может быть объяснена взаимосвязью объективных составляющих параметров того или иного тембра или тембрового микста (спектр, форма звуковых колебаний и т. д.) со спецификой их субъективного психологического и слухового восприятия. С одной стороны, чем богаче обертонами звук, тем больше времени слух способен его воспринимать и оценивать. С другой стороны, композитор на интуитивном уровне ощущает: чем ярче и необычнее тот или иной тембр, тем скорее человеческий слух насыщается им. Так, в первой части произведения есть категория тембров (тембр труб с аликвотной надстройкой деревянных духовых в блоке а<sub>2</sub>; тембр литавр соло в блоке а<sub>3</sub>), длительное присутствие которых может себя быстро исчерпать.

<sup>1</sup> Понятие «блочной» структуры применительно к форме первой части произведения описано в статье Т. Березовиковой *Сюжетность в инструментальном творчестве молдавских композиторов как выражение национальной характерности и интернациональных связей* [3, с. 114].

<sup>2</sup> Наличие террасообразной динамики и органной обобщенности тембра в оркестровке *Чаканы* композитора отмечает Н. Зейфас, обращая внимание на «крупные пласты звучности, сопоставления регистров и грандиозные динамические перепады: от *pianissimo* до величаво-мрачного *fortissimo* третьей, заключительной кульминации» [4, с. 6–62].

Совершенно обратная ситуация наблюдается в крайних блоках, где главная роль в изложении темы принадлежит струнным (с фаготами в  $a_1$ , с аликвотной надстройкой в  $a_4$ ), богатство тембра которых объясняет достаточную временную протяженность их звучания.

Тематическое развертывание, заложенное в блоке  $a_1$ , 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 интенсификацией энергии за счет интонационного и ладового обогащения, ритмической активизации. Тематическая линия поручена плотному унисону скрипок и альтов с активным использованием открытых струн. К «несколько суровому», по выражению Н. Римского-Корсакова, тембру низких струнных добавлены (в унисон со струнными) два фагота. Как известно, тембр фаготов в верхнем регистре не отличается особой яркостью, однако обладает качеством идеальной сливаемости с другими тембрами. Тем самым звучание струнных в их низком регистре приобретает большую наполненность и терпкость.

Басовая линия, на фоне которой развертывается тематизм, реализуется за счет равномерно ритмической пульсации. Ее нарочитый примитивизм подчеркивает брутальный характер раздела. Басовая линия решена как 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 ( $Ci$ ) и литавр ( $C-D$ ). Результатом задействования большого количества инструментов является некоторый объективный, неконкретный тембр большого барабана, поставленного в ситуацию инструмента с определенной высотой звука.

Далее *quasi*-тонический ударный комплекс сменяется *quasi*-доминантовым на фоне педали  $G$  у контрафагота. «Ударная» роль, ранее порученная миксту литавр, контрафагота и низких струнных, переходит к миксту 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 звучания педали и тематической линии способствует полутораоктавный тесситурный разрыв. Таким образом, зона их звучания не заполнена никакими другими инструментами. Этот прием в оркестровке, заключающийся в освобождении регистра для проведения партии солирующего инструмента (или группы инструментов) С. Василенко называет «оркестровым воздухом» или «полем свободной игры» [5, т. 1, с. 293].

Блок  $a_2$  является примером **принципиального тембрового контраста между одноголосием (унисон струнных с фаготами в первом блоке) и тематическим комплексом с обертоновой надстройкой**. Тембровое варьирование происходит путем передачи основной темы из среднего регистра в верхний, от струнных и фаготов к трубам с деревянными духовыми. (Подобный принцип контрастного сопоставления масс будет также присутствовать между блоками  $a_1$  и  $a_4$ ).

Перемещение звуковысотного текста  $a_1$  в условия иной тембровой среды придает музыке более светлый и экспрессивный характер. Каждая из инструментальных партий имеет свой индивидуализированный рисунок, который сохраняется в процессе дальнейшего музыкального развития. Тесситурное положение каждой партии деревянного духового инструмента решено с учетом «области выразительной игры» (термин Н. Римского-Корсакова), в данном случае — максимально яркого высокого регистра каждого из них. 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*.

Таким образом, весь второй блок в сравнении с первым — это та же горизонталь, расширенная в пространстве, но не потерявшая своей монодической функции. В блоке  $a_2$  тематизм приобретает новое качество и объем. Именно его вертикальное обогащение приводит к появлению в партитуре различных дублировок (в данном случае — кварты-квинтовой), значительно расширяя тембровую зону ее звучания.

Вступление в третьем блоке (предыкт  $a_3$ ) солирующих литавр с изложением тематического материала *Танца* привносит некую долю неожиданности. Данный фрагмент является одним из самых ярких примеров участия литавр в тематическом изложении материала. Драматургические преимущества ведения мелодической линии литаврами состоят в освобождении пространства, необходимого для звучания мощного репризного *tutti*. Тем самым ресурс эффектного вступления всего оркестра «прибережен» для репризы первой части.

Начало репризы (блок  $a_4$ , цифра 9) представляет собой оркестровое *tutti*, в котором мелодическая линия, звучащая мощным унисоном скрипок, альтов, и виолончелей, дополнена аликвотной «надстройкой», образующей интервал сексты между первой флейтой и флейтой пикколо, и кварту между первой флейтой и унисоном второй флейты с гобоями. Микстуры деревянных духовых в третьей и четвертой октаве, дублирующие До-

мажорную мелодию в наложениях *Es-dur* и *B-dur*, создают не столько гармонический, сколько чисто фонический эффект.

Тесситурный разрыв между темой, звучащей у струнных, и нижним звуком аликвотной настройки (у второй флейты с гобоями) составляет две октавы. Типичный рисунок цимбальной фактуры сопровождения темы для артикуляционной четкости и удобства распределен между тремя валторнами. Протянутый звук поручен четвертой валторне, звучащей в унисон с двумя фаготами.

Таким образом, в первой части цикла развертывание тематизма в различных темброво-регистрах обстоятельствах и контрастное сопоставление масс (одноголосие и микстурное изложение) наблюдается между парными и непарными тематическими блоками. Именно в парных блоках ( $a_2$  и  $a_4$ ) микстуры получают свое наиболее яркое и полное воплощение, расширяя по вертикали пространство тематизма.

**3. «Специфическая регистровая диспозиция»**, заключающаяся в сольном или комбинированном применении инструментов *язычкового* и *лабиального* ряда в зависимости от **регистровой постановки и характера конкретного музыкального материала**.

В эпоху Ренессанса и Барокко в практике органного исполнительства существовали определенные каноны регистровки, закрепленные традицией и действующие внутри крупного регистрового плана. Относились они, главным образом, к применению регистров органа, делящихся по устройству труб на следующие группы:

- **Лабиальные** — регистры с трубами без язычков. К этой группе принадлежат регистры открытых флейт, регистры закрытых флейт, принципалы<sup>3</sup>, узкомензурные штрайхеры (струнные), регистры призвуков (микстуры и аликвоты), в которых каждая нота имеет несколько более слабых обертоновых призвуков.

- **Язычковые** — регистры, звук в которых издают вибрирующие язычки. Язычковые регистры составляют группу, которая называется *шамáда* (от фр. *Chamade*).

- Соединение *лабиальных* и *язычковых* регистров **вместе с миксурой** называется ***Organo Pleno*** (полная звучность органа). ***Organo Pleno*** достигается включением всех принципаловых и флейтовых регистров, а также миксур, образующих *звуковую корону*. (К ним могут быть добавлены громкие язычковые регистры — *Trompete, Posaun*).

Так, в жанре хоральной прелюдии было принято поручать тему хорала каким-либо сильно звучащим — прежде всего *язычковым* — тембрам, а движущиеся сопровождающие голоса — тембрам *лабиального* ряда. И. Барсова называет подобный

---

<sup>3</sup> Принципал — основной регистр органа, имеющий плотное, насыщенное, «мужественное» звучание. Используется, главным образом, как основа различных сочетаний регистров в *organo pleno*.

тембровый канон «специфической регистровой диспозицией, установленной для данного жанра органной музыки» [2, с. 171].

**Идея контраста**, выраженная в сопоставлении либо противопоставлении **лабиальных и язычковых инструментов (реальных или вызывающих ассоциацию с ними)** нашла свое отражение в некоторых структурах оркестровой вертикали в симфонической музыке, став одним из важных ресурсов выстраивания музыкальной драматургии произведения.

Оркестровая практика показывает, что отдельный инструмент (или комбинация инструментов) в зависимости от регистровой ситуации, порученного музыкального материала, определенной программной заданности, а также от интуиции композитора (или оркестратора) и слушательского воображения может создавать иллюзию звучания инструмента того или иного ряда.

Нередко контраст или конфликт образов (или образных сфер) в музыкальном произведении реализуется именно на уровне противопоставления групп инструментов лабиального и язычкового ряда. Примером подобного столкновения образов является третья часть *Первой симфонии* Г. Малера, навеянная гравюрой Ж. Калло *Похороны охотника*. В ней группа инструментов условного лабиального ряда (в числе которой — попеременно солирующие контрабас, фагот, виолончель *con sordino*, туба, миксты кларнета и фагота, альты и виолончели; затем ведущие тему канона в октаву четыре флейты; октавные миксты двух кларнетов, двух фаготов и английского рожка; альты и виолончели *divisi*, четырех валторн и арфы) олицетворяют траур по случаю смерти охотника, а соединение двух гобоев и двух труб — инструментов условного язычкового ряда — веселье, т.е. их реальное отношение героев к происходящему.

В музыкальной «зарисовке» М. Мусоргского *Два еврея, богатый и бедный* из *Картинок с выставки* (в оркестровке М. Равеля) противопоставлены два музыкальных персонажа. Характер каждого из них раскрывается посредством тембрового контраста инструментов, участвующих в раскрытии образов героев, и вызывающих в данной конкретной ситуации иллюзию инструментов лабиального и язычкового ряда.

«Речь» богатого еврея, уверенная и весомая, лишена психологической глубины (художник явно не ставил задачу полного раскрытия внутренней сущности объекта). Она передана тембровым микстом деревянных духовых и струнных, в состав которого входят английский рожок, два кларнета *in A*, бас-кларнет, скрипки, альты *divisi* с дублирующими тему октавой ниже двумя фаготами и низкими струнными. Таким образом создан некий усредненный (термин Ю. Фортунатова) плотный тембр, ведущий к потере

индивидуальных характеристик каждого из составляющих его компонентов. Данный микст вызывает ассоциацию с инструментами *лабиального* ряда.

«Речь» бедного еврея звучит контрастно первой. Ее ярко выраженная экспрессия достигается использованием тембра трубы в высоком регистре и служит эмоциональным стержнем произведения. Труба в данной ситуации исполняет роль инструмента *язычкового* ряда.

В начале пьесы *Катакомбы* из *Картинок с выставки* Мусоргского-Равеля мрачное подземелье с гробницей выражено в музыке тембровым микстом трех тромбонов и тубы (*ff*). Контрастной образной сферой выступает бесплотное «эхо», порученное четырем валторнам и двум фаготам (*p*). Таким образом, контраст различных образных сфер реализуется посредством сопоставления регистрового и динамического сопоставления двух групп инструментов, первая из которых вызывает **ассоциацию** с группой *язычковых*, а вторая — с группой *лабиальных* инструментов.

Построение *tutti* в органной музыке путем применения комбинации инструментов *язычкового* и *лабиального* ряда можно сравнить с воображаемой **звуковой пирамидой**. Сущность *пирамиды* заключается в логическом выстраивании аккорда в *tutti* наподобие органного *pleno* или громкого и звонкого регистра микстуры, который представляет собой смешение обертонов, придающее яркость и блеск звучанию (так называемая *звуковая корона*). Чем громче аккорд, тем грандиознее *пирамида*. При этом звучащий аккорд не распадается на отдельные ярусы, не содержит тесситурных пустот и хорошо сбалансирован по всей вертикали.

Прием органной микстуры в симфонической музыке ярко и убедительно применяет М. Равель в *Болеро*. В кульминационном проведении на каждый звук темы накладывается созвучие, дополнительные ноты которого расположены в высоком регистре и имитируют зафиксированные гармоника основного звука. Функция микстур заключается в придании тематизму особого объема путем его наполнения «звучащим воздухом». На гармоническую структуру вертикали они, как правило, не влияют.

В крайних разделах первой части *Симфонических танцев* специфика обращения композитора к инструментам *лабиального* и *язычкового* ряда реализуется таким образом, что в непарных тематических блоках тембры (а также и их миксты), не относящиеся к *лабиальным*, принимают характер инструментов *лабиального* ряда. В блоке  $a_1$  иллюзию звучания *лабиальных* инструментов создает унисон скрипок и альтов с фаготами. В блоке  $a_3$  литавры, излагающие тему, также парадоксальным образом приобретают характер звучания инструментов *лабиального* ряда.



В парных блоках первой части звучание вертикали в *tutti* схоже с барочным *organo pleno*, в котором может звучать достаточно протяженный по времени раздел музыкального произведения.

В блоках  $a_2$  и  $a_4$  наблюдается аналогичная вышеописанной ситуация, но с инструментами *язычкового* ряда. Так, в блоке  $a_2$  тема исполняется трубами, которые своим ясным, «концентрированным» звуком наиболее близки в данном случае к *язычковым* инструментам. Аликвотная надстройка к теме поручена высоким деревянным духовым инструментам — двум флейтам и флейте-пикколо, двум гобоям и двум кларнетам, приобретающим в данном контексте характер звучания инструментов *язычкового* ряда.

В блоке  $a_4$  валторны, исполняющие мотив, имитирующий рисунок цимбальной фактуры сопровождения, близки по тембру инструментам *лабиального* ряда. Громкий и звонкий регистр микстуры высоких деревянных духовых напоминают *язычковые* в *organo pleno* и образуют *звуковую корону*, венчающую блеском и яркостью своего звучания первую часть произведения.

Таким образом, важным свойством организации оркестровой ткани первой части *Симфонических танцев* является принцип *органности* как **средства расширения возможностей технологии оркестровой практики**. Данная идея нашла свое отражение в применении медленных, редких смен тембра; принципе *террасообразной оркестровки* тематических блоков и контрастном сопоставлении масс; а также в «**специфической регистровой диспозиции**», выражающейся в условном разделении инструментов на группу *лабиальных* и группу *язычковых*. Эта идея наиболее ярко проявляется в четырех тематических блоках, в которых ярким контрастом в изложении тематизма выступают инструменты, звучание которых ассоциируется с *лабиальными* (унисон струнных с фаготами в  $a_1$ , литавры соло в  $a_3$ ) в непарных блоках и *язычковыми* инструментами, ведущими тему в парных блоках. В создании объемно звучащей тематической линии в блоках  $a_2$  и  $a_4$  важную роль играют обертоновые надстройки (кварто-квинтовая в  $a_2$  и квартово-секстовая в  $a_4$ ).

Микстуры в *tutti*, террасообразная динамика, обобщенность тембра, ассоциации с мощным звучанием *organo pleno* впоследствии станут одним из важнейших свойств построения оркестровой вертикали в творчестве композитора. Органность как принцип оркестрового мышления композитора нашла свое отражение и в двух последующих его работах — в оркестровой транскрипции *Чаконь* И.С. Баха (1972) и *Унисонах* (1973).

### Библиографические ссылки

1. ФРАЕНОВ, В. Фактура. **В:** *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974, т. 5, с. 754–761.
2. БАРСОВА, И. Две хоральные прелюдии И.С.Баха в оркестровой обработке А. Шенберга. **В:** *Оркестр. Инструменты*. Партитура. Москва, 2007, вып. 2, с.178–186.
3. 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, 1982, с. 110–118.
4. ЗЕЙФАС, Н. Павел Ривилис. **В:** *Композиторы союзных республик*. Москва, 1977, вып. 2, с. 35–82.
5. ВАСИЛЕНКО, С. *Инструментовка для симфонического оркестра*. Т. 1. Москва: Музгиз, 1959.
6. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский Композитор, 1973.