

8. АРАНОВСКИЙ, М. Дискуссионные проблемы современного музыкознания. В.: АМРАХОВА, А. *Современная музыкальная культура. Поиск смысла*. Москва, 2009, с. 33–43.
9. ЗЕНКИН, К. Культура в пространстве музыки. В.: ЖАБИНСКИЙ К.А.; ЗЕНКИН К.В. *Музыка в пространстве культуры*: избр. ст. Ростов-на-Дону, 2003, вып. 2, с. 37–102.
10. ШУКУРОВ, Ш.М.; АМРАХОВА, А.А. Эпистолярный диалог. В.: АМРАХОВА, А. *Современная музыкальная культура. Поиск смысла*. Москва, 2009.

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ПЕРЕДАЧИ ОРКЕСТРОВЫМИ СРЕДСТВАМИ ЗВУЧАНИЯ НАРОДНОГО ИНСТРУМЕНТАРИЯ В СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ПАВЛА РИВИЛИСА

IMITAREA SONORITĂȚII INSTRUMENTELOR POPULARE PRIN INTERMEDIUL
INSTRUMENTELOR ORCHESTRALE ÎN *DANSURILE SIMFONICE* DE PAVEL RIVILIS

FEATURING FOLK SOUND IMITATION OF ORCHESTRA INSTRUMENTS
IN THE *SYMPHONIC DANCES* BY PAVEL RIVILIS

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В центре внимания данной статьи — проблема передачи звучания народного инструментария в «Симфонических танцах» П. Ривилиса, реализованная композитором посредством выбора определенных условий, при которых тембры инструментов симфонического оркестра вызывают ассоциации с тембрами народных инструментов. Эти условия напрямую связаны с тематизмом и характером частей цикла и включают различную регистровую постановку инструментов (в пределах и за пределами их области выразительной игры), использование ненормативных сопоставлений регистров основных или видовых инструментов, а также реализацию различных тембровых комбинаций однородных и разнородных инструментов симфонического оркестра.

Ключевые слова: симфонические танцы, тембр, народный инструментарий, регистровая постановка инструментов, основные инструменты, видовые инструменты, тембровые миксты, аликваты.

Articolul prezent are drept scop elucidarea problemei imitării sonorității instrumentelor populare în «Dansurile simfonice» de Pavel Rivilis. Sonoritatea specifică este condiționată de o anumită alegere a timbrurilor instrumentelor orchestrei simfonice care creează asociații cu timbrurile instrumentelor populare autentice. Aceste condiții sunt direct legate de tematismul și caracterul părților ciclului și realizate prin intermediul unei explorări variate a registrelor instrumentelor (în limită și peste limita expresivității diapazonului), prin intermediul utilizării netradiționale de suprapunere a registrelor instrumentelor de bază și specifice, precum și prin intermediul realizării combinațiilor de timbruri din instrumente omogene și eterogene ale orchestrei simfonice.

Cuvinte-cheie: dansuri simfonice, timbru, instrumente populare, registrele instrumentelor, instrumente de bază, instrumente specifice, mixte timbrale, alicote.

This article focuses on the question of folk sound imitation of instruments in the «Symphonic Dances» by Pavel Rivilis. The composer achieves the folk-like sound aspect by choosing certain conditions particularly when the sound colour of the symphonic orchestra instruments creates associations with the sound colour of the authentic folk instruments. These conditions are directly connected with the thematic structure and character of the cycle's movements and are accomplished through reaching various registers (within and beyond the expressive range) that the instruments are subjected to, through the un-normative layering of registers of main or type instruments as well as by means of achieving different sound colour combinations of like and unlike instruments of the symphonic orchestra.

Keywords: *symphonic dances, timbre, authentic folk instruments, registers of instruments, main instruments, type instruments, timbral mixt, aliquots.*

В духовной культуре большинства народов мира народная инструментальная музыка занимает значительное место. «Будучи специфической формой отражения быта, истории, мировоззрения, художественных импульсов народа, народная инструментальная музыка усилиями многих поколений на протяжении веков сформировалась в самобытное эстетическое явление, представляющее значительный интерес не только для науки, но и для современного музыкального творчества» [1, с. 6].

В XX веке разнообразные слуховые и зрительные впечатления от народного искусства вылились в *неофольклоризм*, воплотивший новый композиторский взгляд на архаичные пласты фольклора.

Так, в воспоминаниях об услышанных в детские годы фольклорных образцах И. Стравинский фиксирует не столько мелодический рисунок, интонации, сколько прежде всего «*тембр*, темп, характер и манеру пения и выкриков». [2, с. 148]. Для него и для многих его современников-композиторов именно *тембр* стал одним из самостоятельных стимулов творчества.

Введение народного инструментария в академическую музыку можно условно разделить на *прямое* и *опосредованное*, создающее особые акустические условия для апеллирования к слушательскому воображению.

Примером *прямого* введения народного инструментария в академическую музыку могут служить *Немецкие танцы* (К. 605, № 3) и *Серенада* В. А. Моцарта (KV 320, *Posthorn*), в партитуру которых композитор включил почтовый рожок. В XIX веке данная тенденция находит свое продолжение в творчестве Н. Римского-Корсакова. Во втором действии оперы *Млада* композитор вводит в партитуру древнейшие инструменты — флейты Пана, лиры. В XX веке примером реализации данной тенденции может служить включение цымбал в партитуры *Байки про лису, kota и петуха* и *Ragtime* И. Стравинского, *Первой рапсодии для скрипки и оркестра* Б. Бартока и т.д. Введение малоизвестных профессионалам народных инструментов нередко становилось характерной чертой партитур композиторов бывшего СССР, работающих с фольклором своих республик.

Особый интерес представляет *опосредованная* передача звучания народных инструментов в профессиональной музыке, заключающаяся в обращении автора к определенному виду *фактуры* или *темброфактуры*. Важно отметить, что та или иная ассоциация не может быть вызвана *одними лишь тембрами*. Н. Римский-Корсаков указывал на ее зависимость «от мелодического склада, гармонии, ритма, темпа и динамических оттенков, т. е. от общего сложения данного музыкального куска» [3, с. 3].

Способы реализации тех или иных звукоизобразительных приемов в композиторском творчестве можно условно разделить следующим образом.

Первый способ — это **буквальная, намеренная** имитация различных звучаний окружающего мира. Подобный тип имитации часто лежит в основе программной музыки или музыки со скрытой программностью. Так, в одном из эпизодов второй части (*Сцена у ручья*) *Пасторальной симфонии* Л. Бетховена флейта подражает трелям соловья, гобой — пению перепелки, а кларнет — голосу кукушки. В четвертой части этой же симфонии

(*Сцена грозы*) нарастание звука посредством литаврового тремоло воспроизводит раскаты грома и т.д.

Второй способ — музыкальная изобразительность **ассоциативного типа**.

Примером подобного типа можно назвать отдельные части некоторых симфоний Й. Гайдна, напоминающих слушателю звучание волынки. Так, в финале 82-й симфонии, в трио 103-й симфонии, в 104-й симфонии подобие звучания данного инструмента осуществляется за счет обилия органичных пунктов струнных басов (обычных и квинтовых), форшлагов и других исполнительских приемов.

Богатейшие традиции в области подражания народным инструментам по праву принадлежат русской классике. Примерами подобных темброво-фактурных ассоциаций являются арии эпического склада из русских опер. Например, в *Песне Баяна* из глинкаинской оперы *Руслан и Людмила* арпеджированная фактура в партиях арфы и фортепиано напоминает звучание гуслей. Вслед за М. Глинкой Н. Римский-Корсаков в операх *Садко* и *Майская ночь* создает звучание гуслей посредством переборов арфы.

Отметим тот факт, что в творчестве Н. Римского-Корсакова передача звучания народного инструментария играет особую роль. В его опере *Снегурочка* часто встречаются *solo* скрипки, виолончели, флейты, гобоя и кларнета (например, кларнет, напоминающий звук пастушеской свирели в *Песне Леля* из третьего акта оперы). В IV действии оперы, в шествии берендеев, композитор применил небольшой оркестр деревянных духовых инструментов на сцене, изображающий пастушьи рожки и свирели. Примечательны сложные тембровые миксты в сцене ярмарки в его же опере *Сказание о невидимом граде Китеже*.

Создание своеобразного аналога звучания народных инструментов в музыке XX века присуще произведениям И. Стравинского, Б. Бартока, З. Кодая, Р. Щедрина, Н. Сидельникова и др.

В композиторском творчестве Молдовы вторая половина XX века также характеризуется особым вниманием к традициям народного инструментального исполнительства. Эти традиции, подготовленные оркестровыми произведениями Ш. Няги, С. Лобеля, В. Полякова, позже — Г. Няги, В. Загорского, получили свое дальнейшее развитие в симфоническом творчестве Т. Кирияка, И. Маковея, Г. Мусты и др.

Творчество П. Ривилиса характеризует принципиально иной метод работы с фольклором, отличающийся определенными приемами развития тематизма, особой технологией построения оркестровой ткани, необычными тембровыми решениями. В *Симфонических танцах* композитора находят свое отражение различные формы опосредованного обращения к народному инструментальному исполнительству, вызывающие ассоциации со звучанием *тарафа*.

Помимо этого, неотъемлемым фактором трактовки оркестровых средств в партитуре *Симфонических танцев* является *опора на жанр*. В основу тематизма каждой из пяти частей положен фольклорный прототип, во многом определяющий характер и принципы развития тематического материала. Так, мелодии инструментального характера (средний раздел первой части, инструментальная дойна во второй части) отличает импровизационность и концертность; танцевальным мелодиям, к которым автор обращается в первой, третьей части, среднем разделе четвертой части и крайних разделах пятой части, свойственна виртуозность и непрерывная развертываемость тематизма. И, наконец, монодия в крайних

разделах четвертой части и среднем разделе пятой части характеризуется членением на фразы и простотой внутреннего строения, присущей вокальным фольклорным жанрам.

В данном произведении тематизм излагается:

- тембрами струнных инструментов;
- сольными тембрами деревянных духовых инструментов;
- смешанными тембрами, полученными путем унисонных и октавных соединений разнородных духовых инструментов;
- аликвотными надстройками.

Рассмотрим подробнее каждую из перечисленных выше групп.

Тембры струнных инструментов. Скрипки, как ведущую группу струнного состава оркестра, автор применяет в трех регистрах, которые можно условно определить как *низкий и ниже-средний, средний и средне-высокий, высокий и высочайший*.

Так, трактовка *низкого и ниже-среднего регистра* применяется автором в тех случаях, когда звучанию танцевальной мелодии необходимо придать архаичный характер. В экспонировании тематизма первой части данный характер достигается «жужжащим» тембром струнных в нижнем регистре и плотностью унисона скрипок и альтов.

В репризе второй части автор также показывает экспрессию низкого скрипичного регистра. Основная мелодическая линия поручена унисонному миксту первых и вторых скрипок с альтами, звучащими октавой выше скрипок, к которым время от времени присоединяются и виолончели, также расположенные октавой выше скрипок. Такая тесситурная постанова достигается путем взаимодействия яркого, выразительного тембра высоких альтов на скрипки. Альты и виолончели октавой выше создают иллюзию нестройного звучания, свойственного игре народных оркестров.

Трактовка *среднего и средне-высокого регистра* скрипок в данном произведении двояка, поскольку ассоциируется как с танцевальным, так и с вокально-песенным началом.

Например, основная тема четвертой части *Симфонических танцев*, истоки которой восходят к лирической песне, поручена унисону вторых скрипок, альтов и трубы, в котором тембр скрипок, являющийся доминирующим, насыщается более терпким (труба) и матовым (альты в их высоком экспрессивном регистре) оттенками, вследствие чего звучание скрипок приобретает особый народный колорит. Именно вокальный генезис данной темы и введенная в партитуру авторская ремарка дирижеру, требующая выровненного звучания унисона трубы, вторых скрипок и альтов, создает особый тембр, близкий звучанию человеческого голоса.

Изложение струнными в *среднем и средне-высоком регистрах* мелодий танцевального происхождения связано с технологией гетерофонного варьирования основной мелодии, присущего народной музыке и создающего эффект приблизительности интонирования тарафного музицирования. Так, в танцевальной мелодии среднего раздела четвертой части (1 такт до ц. 8) первым скрипкам поручено изложение основной мелодической линии, в то время как в партии вторых скрипок эпизодически возникают отступления от основного напева. Вначале вторые скрипки, подхватывая мелодические мотивы из партии первых скрипок, образуют терпкие переченья, затем ведут собственную мелодическую линию, производную от основной.

Аналогичный принцип работы с музыкальным материалом мы наблюдаем в пятой части. В цифре 1 мелодия от духовых переходит к первым скрипкам *divisi*, развертываясь на фоне квинтового органного пункта валторн (*d-a*). В данном блоке зона монодии расширяется по вертикали за счет прибавления к мелодической линии партии вторых скрипок, исполняющих ее гетерофонный вариант, а в предрепризном *tutti* — за счет расширения и усиления звучания вертикали в две октавы путем удвоения скрипок: вначале альтами (в унисон со вторыми скрипками), затем виолончелями (ц. 11).

Трактовка *высокого и высочайшего регистра скрипок* в *Симфонических танцах* связана с *полимонодийностью*, заключающейся в надстройке над основной мелодической линией контрастной ей рельефной мелодии. В среднем разделе первой части (ц. 6) «наигрышу» духовых контрапунктирует мелодия скрипок в их высочайшем регистре (*p, espressivo*), вызывающая ассоциации с инструментальной дойной.

Свою дальнейшую реализацию полимонодийность получит в среднем разделе второй части *Симфонических танцев*. В цифре 4 острохарактерному танцевальному «наигрышу» малого кларнета противопоставляется широкая экспрессивная мелодическая линия скрипок и альтов в две октавы $g-g^1-g$. Музыка *quasi-дойны* дышит спокойствием, светом и умиротворением.

Характер звучания обеих «дойн» в экспонировании струнных в их высоком и высочайшем регистре имеет свою специфику, заключающуюся в различной регистровой постановке инструментов. «Острое» звучание унисона скрипок в середине первой части контрастирует «парящей» дойне второй части, характер которой приобретает умиротворенность за счет изложения мелодии в две октавы.

Сольные тембры деревянных духовых инструментов. В своей диссертационной работе *О специфике тембрового мышления Бела Бартока* В. Цытович разделяет тембры на *реальные* и *иллюзорные* в зависимости от их генезиса [4, с. 46]. В первом случае характерный тембр возникает как следствие звучания отдельного инструмента (или группы инструментов), во втором — как результат использования специфических регистровых, гармонических, фактурных или всех в совокупности приемов.

Одним из путей реализации разнообразной тембровой палитры тарафов является *создание определенных условий*, при которых звучание инструментов симфонического оркестра вызывает ассоциации с тембрами народных инструментов, исходящее из того факта, что слушатель характеризует тембр главным образом с помощью *ассоциативных* представлений. Выделим две разновидности трактовки тембров деревянных духовых в данном произведении:

- использование инструмента «в его естественных границах».
- «выход» инструмента «из своих естественных границ»¹.

Примером реализации первой разновидности является солирующий саксофон, исполняющий мелодическую линию в своем средне-высоком регистре в середине первой части (ц. 6–7), затем сменяющий английский рожок в начале третьей части (2 такта после ц. 2), а также ведущий основную тему в своем среднем регистре в начале пятой части (ц. 6–7). Его звучание ассоциируется у слушателя с *тараготом*. В данном случае на ассоциативные представления влияет фольклорный характер мелоса избранных

¹ Классификация Г. Малера [5, с. 492].

композитором жанров (*quasi*-бэтута в первой части, *quasi*-хора в третьей и *quasi*-сырба в пятой части), связанный в восприятии слушателя с конкретным тембром данного музыкального инструмента.

Неожиданные аналогии вызывает переключка валторн, базирующаяся на натуральном обертоновом звукоряде, которая в сочетании с широкими интервальными ходами и интонационными переключками в начале четвертой части вызывает ассоциации с интонационной природой старинной пастушеской трубы — *бучума*.

Танцевальную тему в среднем разделе четвертой части излагает флейта в ее самом высоком и туба в ее самом низком регистрах в сопровождении тарелок и большого барабана. В то время как флейта в контексте содержания данного произведения напоминает звучание некоего этнического деревянного духового инструмента, туба имитирует звучание молдавского народного инструмента *бухая*.

«Выход» инструмента «из своих естественных границ» наиболее ярко демонстрирует вторая часть произведения, воссоздающая архетип инструментальной дойны и пастушеских наигрышей с их богатой разнообразной орнаментикой. Основная суть ее формообразования заключается в создании необычных условий звучания инструментов симфонического оркестра, достигающихся посредством выбора диапазонов за пределами области выразительной игры, где, по утверждению Н. Римского-Корсакова, «инструмент скорее обладает красочностью (колоритом) звука, чем выразительностью». [3, с. 18], а также ненормативных сопоставлений различных регистров основных или видовых инструментов оркестра, в результате чего возникают иллюзии звучания того или иного народного инструмента.

Основная тема второй части проводится в предельно низком регистре флейты пикколо, насыщенном многочисленными призвуками, шипением и свистом и вызывающем ассоциации со звучанием *флуера* (это подчеркивается и авторской ремаркой: *come fluiet*). Тему флейты пикколо подхватывает малый кларнет в среднем регистре, что обусловлено необходимостью оттенить вступление большого кларнета с его сочным, богатым тембром в высоком регистре. На смену малому кларнету приходит бас-кларнет в его не часто используемом среднем, неярком регистре. Звуки инструментов семейства кларнетовых вызывают образные ассоциации со звучанием *сурлы*, *кавала* и др. В среднем разделе второй части, ярко контрастирующей ее крайним разделам своим светлым, приподнятым характером, кларнет пикколо, солируя в ярком, высоком регистре, привносит резкое, пронзительное звучание, напоминающее тембр *чимпоа*.

Подобные примеры передачи тембра народного инструмента посредством симфонического инструментария стали показательной чертой данного произведения и творчества П. Ривилиса в целом.

Смешанные тембры («микстуры»), полученные путем унисонных и октавных соединений разнородных духовых инструментов. Как известно, тембры деревянных духовых инструментов отличаются бесконечным разнообразием звучностей, получаемых от их соединений.

С. Василенко указывает на три типа использования духовых «микстур», в числе которых:

- соединения, смягчающие резкость регистров;
- соединения, усиливающие звучание инструментов;

- соединения, преследующие цели красочного порядка [6, т. 2, с. 76].

Для *Симфонических танцев* наиболее характерны второй и третий тип работы с тембровыми микстами.

Как правило, второй тип связан с *унисонным или октавным соединением* двух *разнородных* тембров духовых инструментов, один из которых обладает более сильным звуком или более ярким тембром. К *унисонным комбинациям* второго типа можно отнести тему, порученную миксту двух флейт и гобоя в диапазоне первой октавы в среднем разделе первой части произведения (с. 11 ц. 5). В подобном соединении тембр гобоя в первой октаве наполняет звук флейты, усиливает звучность и увеличивает яркость ее тембра. Другой пример — унисон двух флейт и кларнета в репризе четвертой части (с. 77), в котором кларнет придает флейте большую теплоту и насыщенность звучания. К *октавным комбинациям* второго типа можно отнести использование микстур духовых в «наигрыше» двух кларнетов в низком регистре, продублированных октавой выше саксофоном (с. 17). Тембр саксофона привносит плотность звучания в данное соединение. И наконец, примером *двухоктавной комбинации* духовых служит разработка темы третьей части произведения (с. 43). В ней тема поручена миксту четырех валторн в первой октаве и тубы в большой октаве. В данном случае сложный тембр духовых является способом достижения равновесия звучности, поскольку достижение равномерной силы звучания голоса в обеих октавах может быть осуществимо лишь при условии усиления верхнего голоса микста.

Во всех указанных выше случаях композитором применяется разновидность *смоделированного тембра*, при котором один из компонентов тембрового микста в определенных тесситурных условиях усиливает характеристики другого.

Однако наиболее интересным и оригинальным типом трактовки тембра являются *унисонные соединения трех или более разнородных духовых инструментов*, в которых звучание тембрового микста *приобретает новые характеристики*. Этот тип оркестровки заключается в выстраивании оркестровой вертикали по принципу многократного наложения партий деревянных духовых инструментов, вследствие чего «полное слияние тембров взаимно нейтрализует характерные тембровые черты каждого инструмента и, придавая звучности большую массивность и силу, очень напоминает тембр трубы, но только без его металлической резкости». [6, т. 2, с. 84].

Иллюзия звучания тембра трубы достигается также за счет характера фразы, располагающего к энергичной подаче звука. В первой части *Симфонических танцев* фанфарное *solo* трубы (с. 13), следующее за унисоном двух флейт и гобоя в первой октаве с кларнетом во второй октаве, ведущими мелодию, делает сходство тембров поразительным. Чередование данного микста деревянных с репликами трубы *solo* демонстрирует яркий пример сопоставления *реального* (тембр трубы) и *иллюзорного* (микст деревянных духовых) видов тембра.

Схожим способом сопоставления данных видов тембра служит контрапункт мелодии скрипок с «наигрышем» деревянных духовых, решенным как переключка плотного унисона двух гобоев, двух кларнетов и фагота с солирующим альт-саксофоном (с. 15). Этот случай является еще одним примером *смоделированного тембра*, при котором характерный прием соединения тембров деревянных духовых приближает их к звучанию саксофона, с *реальным тембром* которого они переключаются.

Образцом микста, состав которого определяется присутствием *более трех инструментов*, является средний раздел пятой части произведения, решенный как унисон двух флейт, двух гобоев, трех кларнетов, двух фаготов и английского рожка (с. 93) в первой октаве. Результатом подобной «микстуры» становится некий архаичный народный инструмент гнусавого тембра, а создаваемое с основной мелодической линией секундовое сопряжение придает его звучанию определенную терпкость.

Аликвотные надстройки. Рассматривая *темброколорит* как часть многоуровневой стилевой системы, М. Манафова выделила два его подуровня: *темброво-инструментальный*, образующийся объективными акустическими элементами, и *фактурный*, возникающий как результат психической деятельности сознания. В свою очередь, фактурный подуровень автор разделила на *горизонтальные* («временные») параметры, образующие рельефно-фонный рисунок ткани, и *вертикальные* (пространственные) параметры, заключающиеся в таких деталях оркестровой фактуры, как «плотность», широта охвата регистров, интервалака вертикального комплекса, характер расположения тонов, удвоений и т. д. [7].

Помимо «тембровых иллюзий», образующихся путем создания искусственных условий звучания и вызывающих ассоциации с тембрами народных инструментов, в *Симфонических танцах* композитор для усиления рельефности мелодической линии применяет сложные тембровые дублировки, микстуры, придающие ей объёмность и своеобразный колорит.

Одной из наиболее показательных разновидностей «тембровых иллюзий» становятся обертоновые аликутные надстройки, которые порой до неузнаваемости изменяют тембровые характеристики инструментов. При этом гармоническая структура музыкальной ткани не нарушается, однако общий характер звучания приобретает нарочито жёсткое, грубое звучание, а также некоторую приблизительность, свойственную интонированию народных оркестров.

Так, в блоке *a₂* первой части *Симфонических танцев* тембровое варьирование основной темы происходит путем ее передачи из среднего регистра в верхний, от струнных и фаготов к трубам. Аликутная мелодическая функция высоких деревянных духовых решена как кварто-квинтовый интервальный комплекс, в котором две флейты и два кларнета ведут мелодическую линию в *D-dur*, а флейта пикколо и два гобоя — в *A-dur*. В третьей части *Симфонических танцев* вслед за сольным экспонированием мелодия излагается несколькими параллельно идущими голосами в трехоктавном диапазоне (3 тт. после ц. 2). Тема поручена деревянным духовым, ведущим ее в ноно-септимовой интервалаке в высоком регистре. При этом флейта-пикколо, три гобоя, два кларнета и саксофон излагают ее в *B-dur*, а две флейты — в *C-dur*.

Еще один вариант аликутной надстройки — ц. 5 в среднем разделе третьей части. Мелодия вновь устремляется в высокий регистр, в котором излагается в октавно-квинтовом миксте высоких деревянных духовых (флейта, первая флейта пикколо и гобой ведут мелодию 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* в начале репризы первой части (блок *a₄*, цифра 9) верхний «этаж» над мелодической линией, представленной звучным унисоном скрипок, альтов и виолончелей, решен как трехоктавная аликутная надстройка высоких

деревянных духовых, из которых лишь флейта пикколо выписана в основной тональности, в то время как первая флейта играет вариант темы в *Es-dur*, вторая флейта и гобой — ее же вариант в *B-dur*.

Итак, в *Симфонических танцах* П. Ривилиса звучание народного инструментария создается посредством определенных условий, при которых тембры инструментов симфонического оркестра вызывают ассоциации с тембрами народных инструментов. Эти условия напрямую связаны с тематизмом и характером той или иной части и решены посредством различной регистровой постановки инструментов (в пределах и за пределами их области выразительной игры), использования ненормативных сопоставлений различных регистров основных или видовых инструментов, а также способов реализации смешанных тембров, полученных путем различных соединений разнородных инструментов (включая аликвотные надстройки).

Библиографические ссылки

1. МАЦИЕВСКИЙ, И. Основные проблемы и аспекты изучения народных музыкальных инструментов и инструментальной музыки. В: *Народные музыкальные инструменты и инструментальная музыка*: сб. статей и материалов: в 2-х ч. Ч. 1. Москва, 1988, с. 6–38.
2. ГОЛОВИНСКИЙ, Г. *Композитор и фольклор*. Москва: Музыка, 1981.
3. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки*. Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
4. ЦЫТОВИЧ, В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях. В: *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1972, вып. 11, с. 147–166.
5. МАЛЕР, Г. *Письма*. Санкт-Петербург: Изд-во им. Н.И.Новикова, 2006.
6. ВАСИЛЕНКО, С. *Инструментовка для симфонического оркестра*. Москва: Музгиз, 1959.
7. МАНАФОВА, М. *Темброколеристические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века*: автореф. дисс... канд. искусствоведения [online]. Санкт-Петербург, 2011. [цит. 15 нояб. 2012]. Режим доступа: <<http://www.conservatory.ru/files/manafden.doc>>.
8. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский Композитор, 1973.