

III. Muzica simfonică

О НЕКОТОРЫХ ОСОБЕННОСТЯХ ТЕХНОЛОГИИ ТЕМБРОВО-ОРКЕСТРОВОЙ РАБОТЫ В УНИСОНАХ ПАВЛА РИВИЛИСА

REALIZAREA UNOR PRINCIPII ALE TEHNOLOGIEI ORCHESTRALE ÎN UNISOANE DE PAVEL RIVILIS

PECULIARITIES ABOUT THE ORCHESTRAL TECHNOLOGY OF PAVEL RIVILIS'S UNISONS

СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,

докторант,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

В данной статье рассматриваются некоторые особенности оркестровой технологии в «Унисонах» Павла Ривилиса. В стилистике каждой из четырех частей цикла композитор своеобразно преломляет намеченные ранее в его творчестве тенденции — неофольклорную, заложенную в «Симфонических танцах», и неоклассицистскую, присущую оркестровке Чаконы.

Тематизм различного происхождения, характеризующий «Унисоны», находит свое выражение в многочисленных способах тембровой реализации. Каждую из частей цикла отличает оригинальная технологическая задача, и, соответственно, необычный способ ее воплощения. Тембр в подчеркнuto линейном строении музыкальной ткани приобретает значение многомерного, полисемантического параметра.

Ключевые слова: Павел Ривилис, «Унисоны», тембровая реализация, тембровый микст, воображаемый тембр, органность.

În articol se analizează piesa „Unisoane” de Pavel Rivilis sub aspectul tehnologiei orchestrale. În stilistica fiecărei din cele patru părți ale ciclului compozitorul îmbină în mod deosebit tendințele programate în compozițiile sale anterioare, și anume neofolclorismul, inerent „Dansurilor simfonice” și neoclasicismul prezent în orchestrația „Chaconnei” bachiene.

Tematismul de origine eterogena, care caracterizează „Unisoanele” își găsește expresia în mai multe moduri de realizare timbrală. Fiecare parte a ciclului oferă o idee tehnologică originală, și, în consecință, un mod neobișnuit de realizare a acesteia. Timbrul devine un parametru multidimensional și polisemantic în structura lineară a facturii muzicale.

Cuvinte-cheie: Pavel Rivilis, „Unisoane”, realizarea timbrală, mixt timbral, timbrul imaginar, gândirea orchestrală organică.

This article analyzes some peculiarities of the orchestral technology in P. Rivilis's “Unisons”. In the stylistics of each of the four parts of the cycle, the composer originally combines the neo-folklorism and neo-classicism scheduled in his earlier works — “Symphonic Dances” and the orchestration of Bach's Chaconne.

The thematic structure of various origins that characterize the “Unisons” finds expression in many ways of timbre perspective. Each part of the cycle offers an original technological idea, and, accordingly, an unusual way of its realization. The timbre in the linear structure of the musical texture becomes an important, multidimensional and poly-semantic parameter.

Keywords: Pavel Rivilis, “Unisons”, timbre realization, timbral mixt, imaginary timbre, organ thinking.

Унисоны, созданные Павлом Ривилисом в 1973 году, продолжают идею совмещения «оригинальных фактурных особенностей национальной музыки с новейшей гармонией и оркестровой техникой профессионального искусства» [1, т. 6, с. 759]. Особое внимание к тембру как к средству воплощения необычных технологических идей ясно прослеживается в произведениях композитора предшествующих четырех лет, а именно, в *Симфонических танцах*, написанных в 1969 году, и в оркестровке баховской *Чаконы* (1972).

В стилистике каждой из четырех пьес *Унисонов* композитором своеобразно преломляет намеченные ранее в его творчестве тенденции — неофольклорную, заложенную в *Симфонических танцах*, и неоклассицистскую, присущую оркестровке *Чаконы*. Неоклассицизм выражается в

данном произведении также через привлечение черт иных культур — в частности, византийской псалмодии и немецкой органной токкаты.

Тематизм различного происхождения, характеризующий *Унисоны*, находит свое выражение в многочисленных способах тембровой реализации. Каждую из частей цикла отличает оригинальная технологическая задача, и, соответственно, необычный способ ее воплощения, определяющий и напрямую обуславливающий ее содержание. Тембр в подчеркнуто линейном строении музыкальной ткани приобретает значение многомерного, полисемантического параметра.

Рассмотрим особенности тембрового решения каждой части.

Композиционная особенность **первой части** заключается в сближении григорианской псалмодии, предполагающей «пение сосредоточенное, не допускающее выражения эмоций» [2], с молдавской эпической песней. Близость этих архаичных жанров состоит, прежде всего, в мелодическом движении в рамках узкого диапазона, неторопливом повествовательном характере, отсутствии динамической устремленности. Перенеся вокальное интонирование в инструментальную сферу, композитор в первой пьесе *Унисонов* уподобляет звучание инструментов оркестра хору.

Тема (ремарка *come una salmodia*) сосредоточена главным образом в среднем регистре — регистре человеческого пения — в амбитусе децимы ($c^1 - es^2$ — верхний голос и $c - es^1$ — нижний). В ней обнаруживаются пять этапов развития, в соответствии с цифрами партитуры и исполнением различными группами голосов.

Каждый раз то или иное тембровое соединение привносит в звучание части различные эмоциональные оттенки, а свободное включение и выключение «голосов» моделирует в драматургическом развитии импровизационный стиль, свойственный обрядовому фольклору и играющей важную роль в развертывании данного музыкального «действия».

Так, экспозиционный раздел (до ц.1) поручен деревянным духовым инструментам. Сложный тембр, полученный от сочетания средних регистров двух флейт и английского рожка, ведущих тему в октаву, отличается густотой и компактностью, создавая слитную звучность спокойного, певучего, но несколько отстраненного характера. В завершающей части раздела (3 тт. до начала ц. 1) к двухоктавному соединению двух флейт в унисон (верхний голос) и английского рожка (средний) присоединяется бас-кларнет (нижний голос). Его тембр выделяется из данного микста за счет низкого, более звучного регистра, характеризующегося густотой и мрачным колоритом, что вызывает ассоциации с появлением нового участника «действия».

Во втором разделе (цц. 1–2) происходит смена инструментального состава. Количество тембровых компонентов увеличивается до трёх: верхняя линия исполняется тремя флейтами и кларнетом, нижняя — альтами. Все инструменты звучат в их средних регистрах, отличающихся матовым, мягким звучанием. Кларнет усиливает тембр флейт; альты, растворяясь в совместном звучании с духовыми, вносят в данное соединение теплоту грудного тембра человеческого голоса. Автор предписывает альтам играть тише духовых, подчеркивая стремление к достижению однородного тембра.

В третьем разделе (цц. 2–3) плавно осуществляется инструментальная и фактурная смена: в конце предыдущего раздела альты, ведущие нижнюю октаву, замолкают, и на протяжении двух тактов остаётся только унисон флейт и кларнета в первой октаве, продолжающих свою верхнюю линию (тт. 40–41). Подобное соединение в первой октаве (с преобладанием тембра флейты) используется как средство создания холодного и спокойного колорита.

По окончании раздела к теме октавой ниже подключается унисон бас-кларнета и двух фаготов (т. 42). В данном соединении инструменты расположены в своих разных регистрах — тембр фагота в его незвучном регистре растворяется в звучании характерного гнусавого и грубоватого

регистра бас-кларнета. Вскоре, через 3,5 такта, над ними надстроится октава вторых скрипок, которая внесет в это соединение теплоту и экспрессию (т. 45).

В четвёртом, кульминационном разделе (щ. 3–4) тембровое «обрастание» темы постепенно достигает максимума — от четырёх до шести (при сохранении октавного унисона). В октавном миксте гобоя и вторых скрипок (верхний голос) и английского рожка с фаготами (нижний голос) ясно выделяются два тембра — скрипичный как доминирующий в верхнем «этаже» микста (гобой в данном случае лишь усиливает его) и воспроизводимый у английского рожка (фагот в его матовом, слабом регистре поглощается тембром рожка) — в нижнем. Далее к верхнему голосу добавляется кларнет, усиливающий тембр струнных и придающий ему особую густоту, а также альты. Возникающие при соединении разнородных инструментов в их различных регистрах (низких у одних с высокими у других) смешанные тембры отличаются особой выразительностью и придают всякий раз новый колорит звучанию темы.

На границе четвёртого и пятого разделов формы (тт. 70–71) экспрессия сменяется сдержанностью. Шесть инструментальных тембров, ведущих мелодию в октаву, вытесняются отстраненным звучанием микста трех флейт и бас-кларнета, дублирующих ее с двухоктавным разрывом.

В заключительном этапе происходит перенос действия в иную плоскость. Альты и скрипки на *pp* исполняют исходную фразу, затем — каденцию, уже дважды появлявшуюся в процессе развития. Тема дублируется в октаву очень близкими по тембру струнными: альтами и скрипками. Альты помещаются вверх, в первую октаву, скрипки — вниз, в малую октаву, образуя регистровое перекрещивание. В данном решении скрипки, играющие на «баске», наполняют тембр альтов в их среднем регистре внутренней экспрессией, и вкуче с динамикой (*pp con sordini*) создают необходимую плотность.

Таким образом, в первой части *Унисонов* П. Ривилис создает эффект единого общего хорового звучания темы посредством разнообразных микстов как с использованием в них средних (либо мягко окрашенных) регистров инструментов с целью выравнивания звучности, так и подчеркивая тот или иной тембр в составе микста (в случае сопоставления более или менее характерных регистров инструментов, входящих в его состав). Помимо наиболее часто встречающейся октавной вертикали, автор применяет один раз абсолютный оркестровый унисон и дважды — двухоктавную дублировку (соответственно с заполненной и незаполненной серединой).

Чередование различных комбинаций тембров, каждый со своей спецификой, придает характеру первой пьесы многообразные эмоциональные оттенки. Немаловажную роль в ее драматургии играет трактовка автором тембров струнных и деревянных духовых инструментов. Миксты с участием одних деревянных духовых, как правило, придают разделам части несколько отстраненный характер, ассоциируясь с надмирским, сакральным началом. Тембр струнных привносит в их звучание объективную, земную окраску.

Вторая часть *Унисонов*, по характеру контрастирующая с первой, воссоздает картину крестьянского праздника. Ее жанровой основой стал гагаузский танец *джампарале* с присущими ему непрерывным развёртыванием темы, быстрым темпом и ритмом *аксак*.

Струнные в их низком регистре с присущей им густой и специфической окрашенностью звучания, доминируют в изложении темы части. Их тембр в оркестровой стилистике неофольклорных сочинений П. Ривилиса (начиная с *Симфонических танцев*) нередко будет ассоциироваться с архаикой. Унисон виолончелей в их средне-низком и контрабасов в их средне-высоком регистре, открывающий часть, в ц. 5 сменится унисоном скрипок и альтов, ведущих тему от *h*. Твердый, энергичный характер звучания достигается применением нижнего (у скрипок) и среднего (у альтов) регистров, а также активным участием в изложении мелодической линии открытых струн инструментов (в частности, «жужжащего» скрипичного «баска»).

В среднем этапе развития мелодию исполняют все струнные, разделённые на две линии расстоянием в три октавы (в ц. 7 скрипки и альты начинают мелодическую линию с h^2 , виолончели и контрабасы — с H), затем — в две октавы с заполненной серединой (в 3 т. цифры 8 скрипки и альты начинают мелодическую линию с h , виолончели — с H , контрабасы — с H_1). Ближе к ее окончанию автор вновь использует плотный унисон нескольких партий струнных (скрипок и альтов). В ц. 10 в мелодическую линию эпизодически внедряются отдельные элементы гетерофонии.

Важную роль играет сопровождение танцевальной темы. Басовая линия, на фоне которой разворачивается тематизм, решена как интонационно «размытая» за счет низкого регистра малая секунда $C-D$ контрабасов *non divisi* (исполняющаяся с участием открытой струны D), и «секунд» у литавр ($C-D$, $G-A$), периодически совпадающих с контрабасами. Результатом данного микста является некоторый объективный тембр большого барабана, поставленного в ситуацию инструмента с определенной высотой звука.

В кульминации этой части (ц. 10) отрывистые восьмые ноты в партии тубы в низком регистре, акцентирующие сильные первую и пятую доли такта, имитируют звучание ударного инструмента (авторская ремарка *quasi timpani*). В этом случае партия тубы, исполняющей акценты в своей низкой тесситуре и в какой-то степени теряющей определенную высоту звучания, приобретает колорит древнего молдавского ударного инструмента (*toba mare*).

Тему сопровождают реплики медных духовых инструментов, из которых особенно выделяются встречные октавные ходы двух пар валторн. В изложении шестнадцатыми длительностями, они за счет вязкости своего тембра создают эффект звучания *бучумов*. Подобные октавные ходы у двух тромбонов на фоне «рычащего» A^1 третьего тромбона, продолжают ассоциацию с данным народным инструментом, имитируя его низкий регистр.

Завершают часть две каденции, одна из которых поручена солирующей тубе (ц. 11), другая — солирующему контрабасу (ц. 12). Необычность каденций заключается в том, что данные инструменты за счет особых условий их применения выступают в роли «характерных героев» в юмористическом амплуа.

В своем трактате *Основы оркестровки* Н. Римский-Корсаков советует «в передаче комических и фантастических образов» применять тембр, «по характеру противоположный настроению мелодии...» [3, с. 23]. Как известно, туба, обладающая суровой, массивной звучностью, нечасто применяется в оркестровой практике в качестве солирующего инструмента. Исполняя быстрые пассажи в достаточно высоком регистре, артикуляция тубы становится невнятной, «бормочущей». П. Ривилис противопоставил здесь техническую сложность исполнения стремительного танца *джампарале* (авторская ремарка *possibile il tempo*) специфически мягкой атаке звука, присущей тубе, и не свойственной ей подвижности, что придало первой каденции комический, неуклюжий характер.

Тот же самый эффект присутствует и во второй каденции, исполняемой контрабасом соло. Контрабас, обладающий густым и сочным тембром в низком регистре, как и туба, незаменим в построении глубокой насыщенной оркестровой вертикали, но в качестве сольного инструмента (особенно в его высоком регистре) используется достаточно редко. В данном случае мелодия вновь утрачивает свои естественные качества, приобретая черты пародии за счет ее исполнения инструментом, подвижность и тембр которого противоречит изначальному легкому характеру темы.

Итак, поиски необычных тембров, достигающиеся путем нарочитого несоответствия применяемых оркестровых приемов характеру музыки, придает ее заключительному разделу задорный, комический характер.

В основу тематизма **третьей части** вновь положена тема вокального происхождения, жанровая основа которой — молдавский народный плач-*бочет*.

Оркестровая техника ее реализации отличается от той, что была представлена в первой части, с доминирующими в ней смешанными тембрами. Здесь в качестве основной оркестровой краски изначально выступает монотембровая комбинация, выраженная звучанием трех труб (разница в их тембре создается наличием или отсутствием сурдины). Остальные инструменты композитор максимально приближает к звучанию труб, создавая яркий пример феномена, условно названного нами *воображаемым тембром*. Его специфика обусловлена свойством человеческого слуха удерживать в памяти остроту доминирующего тембра, фиксирующегося в восприятии в виде своеобразного «остаточного» звучания.

Начало части решено как унисон двух гобоев, двух кларнетов и альтов, выдерживающих звук e^2 . На его фоне три трубы (две из них — с сурдинами), образно названные Н. Зейфас «тремя плакальщицами во главе траурного шествия» [4, с. 72], поочередно ведут мелодическую линию, образованную сопоставлением плавно вводимых диссонирующих секунд.

Яркий и запоминающийся тембр труб в начале второй фразы подхватывается и уплотняется унисоном двух флейт и двух кларнетов во второй октаве. К альтам добавляются вторые скрипки, а в завершении фразы — виолончели. Насыщенное экспрессивное звучание данного микста на короткое время сменяется более слабым по силе унисоном флейт, гобоев, кларнетов и засурдиненной трубы, звучащим на фоне педали виолончели в ее высоком регистре. Но в восприятии слушателя иллюзия присутствия трех труб сохраняется.

Звучность последующих тембровых микстов к кульминации пьесы постепенно усиливается как качественно (*molto crescendo*), так и количественно в ц. 15 к унисону двух флейт, двух гобоев и двух кларнетов, подчеркнутых репликой валторны, добавляются три трубы в качестве составляющей оркестровой вертикали. На пике эмоционального всплеска «плач» дважды прерывается резко диссонирующими пассажами трёх труб (*subito molto stringendo, f, crescendo*), поддерживаемых «колокольным» ударом фортепиано (*sff*) на фоне колористических призвуков струнных. Подобный звукоизобразительный приём, создавая впечатление судорожного голосового «спазма», служит своего рода отвлекающим моментом, введенным для того, чтобы момент «выключения» несущих более сильное ощущение труб не был столь резко замечен. После данного пассажа микст флейт, гобоев, кларнетов и валторны (*piu f*), вследствие всей предшествующей эмоциональной и силовой нагрузки, вновь создает иллюзию несколько ослабленного звучания трех труб.

В завершающем разделе иллюзию звучания засурдиненной трубы создаст речитация звука h^1 у солирующей валторны, затем — у флейты. Данная иллюзия может быть объяснена близостью тембров инструментов в их среднем регистре в *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.

В последней, **четвёртой части** Унисонов П. Ривилис органично соединяет органную токкату и молдавский народный танец типа *сырбы*, что становится возможным благодаря присущей им схожей моторно-жанровой основе, а также мотивно-вариантной технике развития.

В тембровой драматургии финала нашла свое отражение *органность* как результат расширения палитры оркестровых красок. Специфика заключается в применении постепенных, нечастых смен тембра; следования принципу террасообразной оркестровки при смене тематических микроблоков, а также в различных способах контрастного сопоставления масс. Сам автор подчеркивает в оркестровке темы этой части особую регистровую диспозицию, свойственную органной фактуре; поручая мелодическую линию инструментам, условно разделяемым на группу

лабиальных и группу язычковых¹. В оркестровке данной части чувствуется опора на опыт инструментовки *Чаконь*.

Всё мелодическое развёртывание в трех разделах финала происходит в унисон и в различных октавных дублировках. Кроме того, во втором и третьем разделе особенностью оркестровой фактуры становятся постепенно надстраивающиеся искусственные обертоны (*аликвоты*), подключаемые в верхнем регистре к основным и солирующим голосам на различном интервальном расстоянии (в данном случае — на расстоянии квинты, септимы, ноны).

Тембровая драматургия первого раздела части основана на сопоставлении больших, структурно отчлененных построений, каждое из которых отличается индивидуальным колоритом. Само тембровое решение начальной темы представлено как трехоктавный унисон трех гобоев и валторн в первой октаве (верхний голос), в сочетании с баритон-саксофоном в малой октаве (средний голос) и двух фаготов с тубой в большой октаве (нижний голос), продублированных контрафаготом в контроктаве в басу. За счет преобладания низких регистров их сочетание создает плотную, обобщенно-«духовую» звучность органа с задействованной pedalю.

Последующее соединение отличается от предыдущего введением в оркестровую вертикаль контрабасов, заменяющих контрафагот и тубу в нижнем голосе (4 т. от начала). Подобные замены, благодаря близости тембров вышечисленных инструментов в их низком регистре, а также яркости и запоминаемости их звучания в начальном соединении, не заметны слушателю и воспринимаются как единая протяженная тембровая линия.

Типично органным приемом можно считать разнообразные тембровые модификации того или иного мотива, основанные на усиленном или ослабленном повторении предшествующего материала и тем самым создающие иллюзию звучания эха. О разновидностях приемов получения 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» [3, с. 89–90]. В начальном разделе финала *Унисонов* (ц. 17) данный прием представлен трехоктавным микстом трех флейт в первой октаве, альтов в малой октаве и унисона контрабасов и контрафагота в субконтроктаве. Еще большему эффекту пространства способствует двухоктавный разрыв между средним и нижним этажом оркестровой вертикали, в котором низкие флейты воспринимаются как органной *аликвот*.

Немаловажным драматургическим фактором выступает принцип контрастного сопоставления масс, достигаемый не только сопоставлением большей или меньшей плотности типов фактуры, но и сопоставлением разного качества их плотности. Так, насыщенный, густой микст гобоя, чередующихся пар валторн, двух фаготов и контрабасов (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 звучания различных групп духовых — вначале группы с преобладающим тембром деревянных, затем — группы с преобладающим тембром медных духовых инструментов.

Типичным для данной части становится контрастное сопоставление регистров, в которых звучит одна и та же тема. Деревянные духовые, ранее излагавшие тему в их среднем и средне-низком регистре, в ц. 19 ведут ее в своем среднем и средне-высоком регистре. Над двумя трубами, попеременно исполняющими мелодическую линию и являющимися основой вертикали (своего рода *принципалом* воображаемого органа), надстраиваются октавы двух гобоев (верхний голос),

¹ Лабиальным инструментам, как утверждает сам композитор, свойственна некоторая «рассыпчатость», рыхлость звука, в то время как у язычковых звук более плотный, сфокусированный.

чередующихся кларнета и кларнета-пикколо (средний голос) и бас-кларнета с парой фаготов (нижний голос). Эта достаточно протяженная мелодическая линия прорезается пронзительно звучащими оркестровыми репликами (ц. 19, 5 т.; ц. 20, 1 и 6–7 тт.), основу которой составляют две пары валторн в октаву. В верхнем голосе валторны продублированы двумя флейтами в унисон, в нижнем — баритон-саксофоном с контрафаготом, а также контрабасами (соответственно октавой и двумя октавами ниже). Флейта-пикколо звучит двумя октавами выше верхнего голоса. Таким образом, общий диапазон вертикали составляет пять октав.

В дальнейшей тембровой модификации данной «реплики» центром вертикали становится плотный унисонный микст четырех валторн с двумя фаготами, над которым надстраивается микст двух гобоев, кларнета и трубы, создающих «обобщенный» тембр труб, а также двух флейт и флейты пикколо, звучащих соответственно октавой и двумя октавами выше «трубного» микста.

Завершается первый раздел финала ликующим звучанием мелодического блока, происхождение которого берет начало в оркестровых «репликах». Плотность и пронзительность звучания данной трехоктавной мелодической линии достигается за счет применения составляющих ее инструментов в их высоком регистре (es^4 — у флейты-пикколо, es^3 — у пары гобоев, es^2 — у двух труб и четырех валторн). В последних десяти тактах раздела педаль струнных в высоком регистре (b — у контрабасов, b^1 — у виолончелей, b^2 — у альтов, b^3 — у скрипок) лишь усиливает его приподнятое эмоциональное настроение.

В среднем разделе финала непрерывное токкатное движение постепенно ускоряется, неуклонно стремясь вверх. Его начало представлено соединением поочередно вступающих двух флейт-пикколо и пары кларнетов (ц. 22) с расстоянием в две октавы. Далее в нижнем этаже мелодии кларнеты сменяются близкими им в низком регистре фаготами; ранее незаполненная середина — звучанием пары гобоев с эпизодически вступающим кларнетом. В верхнем голосе добавляется квинтовая надстройка «свободной» флейты-пикколо (ц. 23) наподобие органного *квинтатона*.

Благодаря чередованию разноинтервальных микстур и разнообразию тембровых соединений композитор достигает богатства звуковой палитры. Так, в ц. 24 фонический эффект звучания аликуота создает надстройка, образующая интервал ноны между первым гобоем и флейтой-пикколо, и септиму между первым гобоем и микстом второго фагота, первой валторны и альтов. В ц. 25 контрастное двухголосие двух флейт-пикколо с начальным интервалом септимы образует квинтовый аликуот, надстраивающийся над октавным микстом малого кларнета и альтов (верхний голос), двух гобоев и валторны (средний) и кларнета (нижний голос).

Вторая волна *crescendo* приводит к двум мощным Ре-мажорным аккордам (ц. 26), затем начальная тема части звучит у литавр, а поверх нее, у скрипок, вступает новая тема третьего раздела. 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, мелодия изложена плотным трехоктавным унисоном струнной группы с фаготами, над которым надстраивается сложный аликуот, представляющий собой квинтовое соединение двух гобоев и двух кларнетов с надстроенной октавой выше кларнетов и гобоев квинтой трех флейт-пикколо. Внезапный удар колокола и фортепиано прерывает мощный звуковой поток, завершая часть Фа-мажорным аккордом духовых.

Таким образом, исходной композиционной идеей *Унисонов* стала необычная тембровая реализация тематизма (вокального генезиса — в первой и третьей частях, инструментального — во второй и четвертой), заключающаяся в передаче его различных унисонных вариантов средствами симфонического инструментария. Соединения в унисон двух и более тембров, придавая звуковому

колориту разделов первой части достаточную густоту, мягкость и силу, создают эффект ровного хорового звучания.

В тематизм второй части, благодаря особому выбору инструментального состава, привносится элемент архаичного народного празднества, а каденции, завершающие часть, наделены комическими чертами, реализующимися за счет несоответствия исполняемой мелодии особенностям тембра и звукоизвлечения ведущих ее инструментов (в данном случае, солирующих тубы и контрабаса).

Композиционная особенность третьей части основана на реализации феномена *воображаемого тембра*, сущность которого выражается в том, что различные тембровые комбинации, звучность которых вследствие частой сменяемости составляющих и в силу слуховой инерции воспринимается как единая, создают иллюзию постоянного присутствия ее главных действующих лиц — трех «разнотембровых» труб.

И, наконец, *органность*, присущая звучанию четвертой части и применяемая автором как средство расширения собственно технологических границ оркестровки, связана со звучанием темы в различных оркестрово-тембровых вариантах (в интервал примы, октавы, нескольких октав и в других интервальных соединениях), создающих протяженные мелодические линии. Важную роль здесь играет террасообразная оркестровка и «специфическая регистровая диспозиция», проявляющаяся в особенностях тембровой трактовки темы финала.

Библиографические ссылки

1. ФРАЁНОВ, В. Фактура. В: *Музыкальная энциклопедия*. Москва, 1974, т. 5, с. 754–761.
2. Псалмодия. В: *Википедия* [online]: Свободная энциклопедия. [accesat 21 mai 2014]. Disponibil: <http://ru.wikipedia.org/wiki/псалмодия>.
3. РИМСКИЙ-КОРСАКОВ, Н. *Основы оркестровки*. Т. 1. Москва-Ленинград: Музгиз, 1946.
4. ЗЕЙФАС, Н. Павел Ривилис. В: *Композиторы союзных республик*. Москва, 1977, вып. 2, с. 35–82.
5. РИВИЛИС, П. *Унисоны*. Партитура. Москва: Музыка, 1976.