

MUSICA GIOIOSA П.РИВИЛИСА: О КВАЗИ-ФОЛЬКЛОРНОМ ТЕМАТИЗМЕ И ПРИЕМАХ ЕГО РАЗВИТИЯ

**MUSICA GIOIOSA DE P. RIVILIS: DESPRE TEMATISMUL QUASI-FOLCLORIC
ȘI PROCEDEELE DEZVOLTĂRII ACESTUIA**

**P. RIVILIS'S MUSICA GIOIOSA: ON QUASI-FOLKLORIC THEMATISM
AND DEVICES FOR ITS DEVELOPMENT**

МАРГАРИТА БЕЛЫХ,
conferențiar universitar,
Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

În articol pentru prima dată este supusă analizei compoziția simfonică necunoscută a lui P. Rivilis „Musica Gioiosa” compusă la începutul anilor '60 ai secolului trecut. Autorul acordă o caracteristică generală a muzicii și formei. Fără a se referi la aspectul orchestral, autorul focusează atenția asupra aspectelor ce țin de dezvoltarea variațional-variantică a materialului quasi-folcloric și organizarea de bloc a procesului tematic de desfășurare în cadrul operei.

Cuvinte-cheie: Pavel Rivilis, „Musica Gioiosa”, monodia, materialului quasi-folcloric, ostinato, procesului tematic.

This article deals for the first time with the analysis of “Musica Gioiosa”, an unknown symphonic composition by P. Rivilis, written at the beginning of the 60's of the XX century. The author gives a general characteristic of both the music and form. Without touching upon the orchestral aspects, the author concentrates his attention on questions of the variational and versional development of the quasi-folcloric materials and on the block organization during the thematic unfolding in the composition.

Keywords: Pavel Rivilis, „Musica Gioiosa”, monody, quasi-folcloric material, ostinato, thematic process.

П. Ривилис – представитель плеяды композиторов, сформировавшихся в 60-70 годы минувшего века. Его творчество развивалось под знаком неофольклоризма, испытав мощное воздействие музыки таких корифеев, как Стравинский, Барток, Шимановский, Шостакович и др.

Симфонические танцы, Унисоны, Бурдоны и ряд его сочинений в камерном жанре вошли в золотой фонд молдавской профессиональной музыки. Почвенность произведений композитора обусловлена фундаментальным изучением фольклорного материала, в результате которого у Ривилиса сложилось твердое убеждение, что молдавский фольклор диатоничен и имеет диатоническую природу. Этой же точки зрения придерживается и фольклорист Я. Мироненко: «Молдавский музыкально-поэтический фольклор – мощная развитая монодическая культура, жанровой и стилевой основой которой является чабанский фольклор» [1, с. 19]. Определяя виды фактур, А. Чугаев относит монодию к древнейшему типу одноголосной фактуры, опирающейся на линейно-мелодический принцип организации голоса, отмечает отсутствие функционально-гармонических отношений, модальную функциональность, определяемую конкретными особенностями мелодической линии [2, с. 15]. Т. Бершадская высказывается еще более категорично: «Монодия – предельное выражение мелодического начала. Монодийность возникает в тех случаях, когда мелодические связи являются не просто ведущими, но единственными. Для монодии не типично наличие каких бы то ни было, даже подразумеваемых, вертикальных отношений» [3 с. 21]. По мнению Я. Мироненко, «мелодия такого типа должна быть организована иначе, чем мелодия в хоровом многоголосии, <...> модальная основа мелодики, исторически более ранняя по сравнению с функционально организованными мажорным и минорным ладами. Различием между ними следует считать «незапланированность» терцовых аккордов в мелодиях модального, то есть традиционного, типа. Самодовлеющая выразительность и способность к формообразованию монодии как будто исключают ее соединение с подобного типа аккордикой» [1, с. 19].

Следует подчеркнуть, что монодийность в молдавской народной музыке как качество мелоса проявляется в пастушеском и обрядовом фольклоре. Музыка молдавских танцев не отделима от хореографии и подчинена ей, о чем справедливо пишет В. Киселицэ: «Искусство жока или танца образует сложное явление, основанное на взаимодействии трех главных элементов выразительности: хореографии, музыки и поэзии (в форме выкриков)» [4, р. 344, перевод наш – М.Б.].¹ Конкретизируя далее мысль о соотношении хореографии и музыки в народном танце, он выделяет первенство хореографии: «Первый элемент жока – хореография, то есть то организованное во времени и пространстве движение, которое обрисовывает фигуры, позы и комбинации, определяемые ритмом и художественной идеей. Второй его элемент представляет музыка, то есть ритмико-мелодическая опора хореографии, обычно реализуемая одним исполнителем или ансамблем инструменталистов, исполнение которого резонирует пульсу хореографического па» [4, р. 345, перевод наш – М.Б.].² Повторность

¹ «Arta jocului sau a dansului constituie o manifestare complexă, bazată pe interacțiunea a trei elemente principale de expresie: coregrafia, muzica și poezia (sub formă de strigătură)» [4, p. 344].

² «Primul element al jocului este coregrafia, adică acea mișcare ordonată în timp și spațiu care conturează figuri, poze și combinații, ghidate de un ritm și de o idee artistică. Al doilea element îl reprezintă muzica, adică suportul ritmico-melodic al coregrafiei, de regulă, asigurat de un interpret sau un ansamblu de instrumentiști, a cărui discurs rezonază cu pulsul pasului coregrafic» [4, p. 345].

хореографических фигур, комбинаций естественно отражается и в мелодической структуре. Высказанный исследователем тезис о вторичности музыки и ее роли «служанки хореографии» верен, если речь идет о прикладном танце. В симфоническом же произведении, где музыка – единственный выразитель эмоционального содержания, хореографический рисунок танца может быть стилизован или чуть намечен благодаря метроритмической организации или «узору» мелодической линии. Повторность небольших построений с вариантными изменениями в них, может вызвать определенные ассоциации со сменой хореографических фигур, изменениями в характере танца. Калейдоскопическая смена таких построений подчеркивается и яркими тональными сменами. Господствующим типом фактуры является мелодия в сопровождении ритмо-мелодических и ритмо-гармонических остинато, которые связаны по звуковому составу с ладом мелодии.

Анализируя композиционные особенности молдавских народных танцев, Я. Мироненко отмечал, что «их мелодии состоят из ограниченного числа фраз-интонаций, которые в процессе изложения могут повторяться, причем <...> в разных комбинациях. Отмеченная особенность построения формы танцевальной мелодии порождает ощущение яркой калейдоскопичности, вечности движения» [1, с. 25]. «Тарафное» инструментальное сопровождение народных танцев акцентирует регулярную пульсацию подобных построений.

П. Ривилис уже в самом начале своей творческой деятельности отказался от цитирования народных мелодий и комплексной стилизации всех параметров народного первоисточника. В его сочинениях проявился интерес к разным жанрам, но все же предпочтение он отдал инструментальному фольклору. Анализ автором данной статьи четырех симфонических партитур композитора обнаруживает стремление воссоздать логику развития тематизма, в какой-то мере приближающейся к логике мелодического и ладового становления одноголосной монодии, раскрыть его линейно-динамические черты, способность к длительному горизонтальному развертыванию. Так, в *Симфонических танцах* композитору удалось на основе интонационно-ритмических констант разной жанровой природы выстроить мелодические линии большой протяженности. В *Унисонах* «отказ от гармонических средств привел к максимальному раскрытию линейно-динамических возможностей» квази - фольклорного мелоса [5, с. 70]. В *Концерте для оркестра* П. Ривилис показал «неисчерпаемость форм фольклорного тематизма, а в *Бурдонах* - неразрывность интонационно-ритмического и тембрового развития, ювелирное изящество и богатство вариационных процессов» [5, с. 70], реализовав в партитуре тематическое развитие, во многом отвечающее имманентным законам монодии.

Musica gioiosa - симфоническое произведение, созданное композитором вскоре после окончания консерватории, в начале 60-х годов. Это сочинение не фигурирует ни в одном из опубликованных списков его произведений. Оно не было издано и не исполнялось. Написанное молодым автором, оно показательное в плане творческого освоения опыта крупнейших композиторов современности в работе с фольклорным материалом, появления тенденции выстраивания крупной формы из одного тематического «зерна», обнаруживает стремление молодого композитора сломать структурный стереотип танцевальной формы. Это – яркое концертное произведение, состоящее из трех частей, контрастных по темпу и тематическому материалу. В первой

части (*Allegretto*) – разнообразный танцевальный материал. Он повторяется в третьей части (*Allegretto*). В средней части (*Moderato*) лирический тематизм лэутарского типа обрамляет изящный танцевальный средний эпизод.

Весь тематический материал цикла вырастает из пятидольного мотива, представляющего сопряжение нисходящего квартового скачка и терцовой попевки. Его секвентное повторение образует экспозиционное построение в тональности *B* в характере грациозного шаловливого танца. Нерегулярность исходного пятидольного мотива проявляется и на синтаксическом уровне: продлевая мелодическое окончание, композитор вводит в двух заключающих построение тактах двудольный метр, вносящий в изложение метрический слом. Это дополнение, нарушающее квадратность структуры, выполняет «резонансную» функцию, благодаря возникновению редуцированной имитации мотива, осуществляя в то же время и связующую роль, подготавливая появление нового вариантного построения.

Процесс развития представлен сцеплением блоков подобной структуры, каждый из которых содержит элементы и интонационно-ритмического и тонально-гармонического варьирования. Накопление изменений приводит к образованию самостоятельных контрастных жанровых моделей, в которых вместе с тем сохраняются контуры и характер мотивных сопряжений первоисточника.

Во втором блоке (ц. 1+4т.) основной мотив в дорийском *g* имеет другое продолжение – опевание четвертой ступени лада. В дополнении к мелодическому кадансу ладовый звукоряд обогащается за счет введения пятой низкой ступени практически одновременно с пятой натуральной ступенью.

Это построение является серединой простой трехчастной формы, репризой которой становится третий блок (ц. 2+1т.), повторяющий полностью первый, но в тональности *D*.

Средняя часть сложной трехчастной формы, в которой написана первая часть цикла, состоит из двух разделов. Первый из них развивает материал второго блока, основной мотив которого взят в обращении в сочетании с движением по звукам нисходящего мажорного секстаккорда (четвертый блок, ц. 3). Ладовая структура этого фрагмента – мелодический *B* с низкой второй ступенью – подчеркнута вводным септаккордом с пониженной терцией, который в данном случае выполняет колористическую функцию. Этот мелодический фрагмент, секвентно перемещаясь по терциям вниз, звучит очень насыщенно и ярко.

Это построение имеет разработочный характер. Имитационные переключки мотивов в миксолидийском ладу, находящихся на расстоянии тритона, образуют в совокупности симметричный лад со структурой: б.2 – м.2 и акцентируются гармоническими созвучиями, образующимися в результате частичной вертикализации звуков, входящих в указанные выше тетра хорды.

Второй раздел этой части (ц. 4+6т., пятый блок) базируется на следующем варианте исходного мотива с новым мелодическим прорастанием. Он дан в таком ритмическом оформлении, что предстает как самостоятельная, контрастная тема в лидийско - миксолидийском *F*.

Затем этот блок проводится в лидийско – миксолидийском *As*, миксолидийском *H*. С возвращением мотива в первоначальном ритмическом виде в миксолидийском *F* начинается доминантовый предыкт к большой репризе первой части (ц. 6+1т.).

Вторая часть (ц. 10) вносит и жанровый, и темповый, и метрический контраст. Лирическая тема, предваряемая «тарафным» инструментальным вступлением, выдержана в духе лэутарской стилистики. Она полна внутренней экспрессии, сдержанной страстности, что подтверждается и аффективной подачей начальных звуков, и импровизационной свободой ритмического дыхания, и своеобразным замедленным «кружением» вокруг характерных ступеней лидийско-миксолидийского *Ges* (в диапазоне гемитонного гексахорда), а также продолжительностью заключительной каденции, в которой чувствуется биение пульса, и протяженностью мелодико– ритмического остинато, скандирующего звуки ладового тритона *ges* и *c* (бекар), поддерживающего эмоциональное напряжение мелодического тока.

Здесь все внимание концентрируется на мелодическом развитии. Его динамика многократно усиливается, благодаря перенесению «солирующей» мелодии в высокий регистр и появлению нисходящего хроматического контрапункта (ц. 13–14).

Кульминационное звучание темы резко прерывается введением раздела *Piu mosso* (ц.15) темой которого является новый самостоятельный вариант обращенной первой темы из срединного раздела первой части цикла. Звонкая «хрустальная», дублированная квартами танцевальная мелодия в дорийском *b* в высочайшем регистре, звучащая на фоне остинато, дублированного секундами, отличается поистине восточной пластикой и грацией.

Фактура этого фрагмента максимально прозрачна. Развитие танцевальной мелодии прерывается вторжением торжественных туттийных трезвучий в *C - dur*, а затем в *A – dur* на *ff* и *fff*, после которых звучание танцевальной мелодии возобновляется в том же фактурном оформлении, но уже в миксолидийском *A*.

В репризе лэутарская тема появляется в минорной гармонизации, в *gis* с высокой четвертой ступенью, затем «озвучиваясь» в *H*.

Форма второй части структурно и гармонически не замкнута. Доминантовый предькт к репризе предваряет финал цикла, который, как уже упоминалось, полностью повторяет первую часть, заключая финал небольшой кодой, синтезирующей фактурные элементы предшествующего развития.

Анализ *Musica gioiosa* П. Ривилиса позволил сформулировать некоторые выводы:

1. Тематический материал сочинения вырастает из одного интонационного источника – начального пятидольного мотива. Процесс его развития представляется в виде цепи вариантных блоков, достаточно рельефных в структурном и фактурном плане. Изобретательность в использовании приемов интонационного и, особенно, ритмического развития приводит к образованию ярких вариантов, претендующих на статус контрастных в жанровом плане тем. Начальное построение, состоящее из сцепления узкообъемных попевок, позволяет композитору строить на их основе новые мелодические образования. Кроме того, эта же особенность структуры дает ему возможность достаточно активной мотивной разработки в средних разделах сложной трехчастной формы.

2. Анализ партитуры показывает обогащение ладовой палитры тематического материала: широкое развертывание так называемого «подгалянского лидомикса» [6, с. 164], диатонических ладов автентического типа (миксолидийского, дорийского) [6, с. 162], привлечение альтерационных вариантов других ступеней, а также эпизодическое использование элементов симметричного лада тон-полутон.

3. Стремясь сломать метрический стереотип танцевальных мелодий, П.Ривилис использует сложный нерегулярный метр 5/8, распространяя принцип нерегулярности и на организацию тематических блоков, в которых постоянно нарушается квадратность построений, происходит расширение за счет протяженности мелодических кадансов. Все вышеуказанные явления способствуют тому, что принцип трехчастности, проявляясь в каждой части и на уровне всей композиции, завуалирован, спрятан в конструкции, подобно каркасу здания, который не виден, но служит опорой для многих внешних атрибутов.

4. В *Musica gioiosa* - примат мелодического начала. По мере продвижения сегментов мелодической линии в них ярко проявляются элементы модальности. Длительные мелодико-фактурные остинато, статичные в гармоническом плане, способствуют концентрации внимания на линейном, горизонтальном развитии «солирующего» голоса.

5. В условиях многоголосной фактуры композитор использовал разные подходы к трактовке квази-фольклорного материала. Он не отказывается от простейших функционально-гармонических оборотов (первый блок, доминантовые преддыкты к крупным разделам формы), использует модальную гармонию, которая либо подчеркивает опорные тоны звукоряда, либо выполняет колористическую функцию, либо дополняет в вертикали звукоряд мелодии, расширяя и обогащая его за счет вариантов отдельных ступеней, либо прибегает к прямой частичной интеграции мелодических сопряжений в вертикаль.

6. *Musica gioiosa* благодаря сопряженности частей, сквозному вариантному развитию тематического материала и чередованию контрастных вариантных тем с первоначальными вариантами, приобретает черты крупной рондальной композиции.

Библиографические ссылки

1. МИРОНЕНКО, Я. *Выразительная система фольклора и композиторское творчество*. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986.
2. ЧУГАЕВ, А. *Учебник контрапункта и полифонии*. Москва: Композитор, 2009.
3. БЕРШАДСКАЯ, Т. *Лекции по гармонии*. Ленинград: Музыка, 1985.
4. CHISELIȚĂ, V. *Muzica tradițională de dans*. In: *Arta muzicală din Republica Moldova: Istorie și modernitate*. Chișinău: Grafema Libris, 2009.
5. БЕЛЫХ, М. *Эволюция отношения к фольклору в творчестве П. Ривилиса*. В: *Фольклор и композиторское творчество в Молдавии*. Кишинев: Штиинца, 1986.
6. ХОЛОПОВ, Ю. *Гармония: Теоретический курс*. Москва: Музыка, 1988.