

**НЕКОТОРЫЕ ОСОБЕННОСТИ ВОСПРИЯТИЯ ТЕМБРА
В СИМФОНИЧЕСКИХ ТАНЦАХ ПАВЛА РИВИЛИСА:
К ВОПРОСУ РЕАЛИЗАЦИИ ИЛЛЮЗОРНЫХ ТЕМБРОВ**

PECULIARITIES OF THE TIMBRE PERCEPTION
IN *THE SYMPHONIC DANCES* BY PAVEL RIVILIS:
TO THE QUESTION OF ILLUSORY TIMBRE REALIZATION

UNELE PARTICULARITĂȚI DE PERCEPERE A TIMBRULUI
ÎN *DANSURILE SIMFONICE* ALE LUI PAVEL RIVILIS:
REFERITOR LA REALIZAREA TIMBRURILOR ILUZORII

SNEJANA PÍSLARI,

doctorandă,

Academia de Muzică, Teatru și Arte Plastice

Percepția factorului timbral în lucrările muzicale este rezultatul fuziunii parametrilor săi acustici cu particularitățile activității umane de conștientizare, cultivare și înțelegere a proceselor culturale, evoluția imaginației etc. În baza apercepției și a concepției divizării timbrale în real și iluzoriu, elaborate de V. Tsytovich, în acest articol autorul propune o viziune proprie asupra realizării factorului timbral în creația componistică. Astfel sunt analizate timbre modelate, asociative, imaginare și varietățile lor în creația compozitorilor europeni dar și în Partea IV a „Dansurilor simfonice” de Pavel Rivilis.

Cuvinte-cheie: Pavel Rivilis, Dansuri simfonice, timbru, mixt timbral, timbruri iluzorii, timbruri modelate, timbruri asociative, timbruri imaginare.

The perception of the timbral factor in musical compositions is the result of the synthesis of its acoustic capabilities with the peculiarities of person's inner world, such as knowledge, experience, outlook and the spiritual wealth he accumulated. This article examines ways of using various timbral aspects in the composer's creation using the concepts of timbral apperception and separation by V. Tsytovich. The article is aimed at the study of simulative, associative, imaginary timbres, their varieties in the works of European composers and in the "Symphonic Dances" by Pavel Rivilis.

Keywords: Pavel Rivilis, Symphonic Dances, timbre, timbral mixt, illusory timbres, simulative timbres, associative timbres, imaginary timbre.

Феномен тембра представляет собой весьма своеобразный синтез его акустических составляющих с психической способностью человека к восприятию (или воспроизведению) звукового образа. «С одной стороны, звук, - пишет Е. Назайкинский, - это объективное физическое явление, колебательный процесс, порождающий в упругой среде быстро распространяющиеся волны. С другой же - субъективное психологическое: нечто, воспринятое слухом и отразившееся в сознании в виде особого психического образа» [1, с. 64].

Еще в XIX веке многие ученые пришли к мысли, что музыкальный слух воспринимает высоту, силу, тембр, а также более сложные элементы – фразировку, форму, ритм и т. д. - как единое целое.

Зависимость восприятия того или иного предмета от уже имеющихся знаний, опыта, мировоззрения и содержания духовной жизни, а также от психического состояния человека в момент восприятия получила в науке определение *анперцепция* (от лат. *ad* — к и лат. *perceptio* — восприятие). Впервые введенное в науку Г. Лейбницем, понятие анперцепции в дальнейшем развивалось в основном в немецкой философии и психологии (И. Кант, И. Герbart, В. Вундт и др.), где, при всех различиях в понимании,

рассматривалось как имманентно и спонтанно развивающаяся способность души и источник единого потока сознания. В современной психологии понятие *апперцепция* выражает тот несомненный факт, что разные люди (и даже один человек в разное время) могут по-разному воспринимать один и тот же предмет и, наоборот, разные предметы воспринимать как один и тот же. Чем богаче опыт человека, тем богаче его восприятие и тем больше он видит в предмете.

Исследования в области оркестрового мышления позволяют сделать схожие выводы относительно восприятия тембрового компонента в том или ином произведении. Такие составляющие факторы человеческой личности, как информированность, образованность, понимание культурных процессов, степень развитости воображения, играют в восприятии музыки ключевую роль.

В музыкознании тембр традиционно считается самым сложным субъективно ощущаемым параметром. Многими учеными неоднократно предлагались различные пути классификации тембра. В данной работе мы остановились на классификации В. Цытовича, разделявшего тембры инструментов на *реальные* и *иллюзорные*. *Иллюзорный* тембр, согласно В. Цытовичу, представляет собой комплекс ритмических, фактурных, артикуляционных, динамических средств, создающих иллюзию тембрального разнообразия инструмента [2, с. 148 – 149].

В реальности эти разновидности взаимосвязаны, но для лучшего понимания мы попытаемся расширить понятие *иллюзорных* тембров и условно выделить три группы, отличающиеся формой их реализации - *смоделированные*, *ассоциативные* и *воображаемые* тембры.

Смоделированные тембры базируются на трансцендентальных (априорных) формах познания, которые обуславливают и определяют возможность всякого опыта и организуют эмпирическое познание.

Условно разделим *смоделированные* тембры на четыре типа.

- *Тип, в котором один из компонентов тембрового микста в определенных tessituraх усиливает характеристики другого.*

Примером данного типа служат заключительные такты второй части *Первого фортепианного концерта* П. Чайковского. Завершающее часть мелодическое движение в партии виолончелей по звукам трезвучия *Des-dur* с остановкой на *des²* остается в сознании слушателя устойчивым базовым впечатлением. Комбинация двух флейт (*f²* и *as²*), добавленных к *des²* виолончелей, в зависимости от динамической интерпретации обоих тембровых компонентов, создает эффект звучания либо трех флейт (в случае, если виолончели звучат *p*, а флейты – несколько ярче), либо виолончелей *divisi a 3* на *pp* (при условии динамического выделения мягкого, певучего виолончельного хода). Важную роль в восприятии данного тембрового результата играет как память слушателя, так и дирижерская инициатива в трактовке произведения. Взаимосвязь композиторской и исполнительской трактовки звукового колорита исследована в работе А. Веприка *Бифункциональность тембра*. В ней автор вводит понятие конструктивной выразительности и непосредственной выразительности тембра. Конструктивная выразительность - это некий идеал тембра, который существует в сознании, во внутреннем слухе композитора. А непосредственная выразительность - это то, что привносит в его воплощение исполнитель [3, с. 47].

В *Плясках щеголих* из *Весны священной* И. Стравинского ритмическая пульсация струнных служит рефреном в форме рондо. Оркестровая вертикаль рефрена выстраивается в максимально плотном расположении и представляет собой политональную структуру (*E-dur - Es-dur*) в диапазоне уменьшенной октавы через октаву (*E - es¹*). Данный гармонический комплекс, излагающийся равными восьмыми длительностями, звучит у струнной группы оркестра (за исключением первых скрипок). Нерегулярные акценты у струнных по существу и являются темой *Плясок*. Введение восьми валторн, абсолютно точно повторяющих расположение струнных в моменты акцентирования, дает ощущение звучания дополнительных струнных. Это объясняется абсолютным слиянием мягкого низкого и среднего регистра валторн с низким и средним регистром струнных. Эффект дополнительных струнных создается в момент звучания струнных и валторны, когда слушатель не располагает временем на слуховую дифференциацию этого тембрового микста, и тембр струнных становится доминирующим.

- Тип, в котором один из компонентов наделяется не свойственными его природе признаками.

В *Бабе Яге* из *Картинок с выставки* М. Мусоргского в оркестровке М. Равеля между виолончелями и контрабасами, дублирующими друг друга на расстоянии двух октав (соответственно *ais - e* и *Ais1 - E1*), помещена туба. Присущее ей мягкое *piano* в большой октаве, обрамляемое ярким тембром струнных басов *pizzicato*, создает иллюзию звучания данного приема у тубы. *Pizzicato* низких струнных образует звуковое поле, окружающее тубу, которое модифицирует ее тембр в восприятии слушателя.

- Тип, в котором звучание тембрового микста приобретает новые характеристики.

Этот тип оркестровки получил широкое применение в творчестве романтиков, оценивших тембровые и динамические различия в звучании регистров как у струнных, так и у духовых инструментов. Они подметили, что в выстраивании оркестровой вертикали в результате многократного наложения инструментов последние теряют свою природную характеристику, и их совместное звучание не отличается особенной характерностью.

Подобное явление наблюдается во Вступлении к опере *Лоэнгрин* Р. Вагнера. Во втором проведении темы три флейты, два гобоя и английский рожок, два кларнета и бас-кларнет и, наконец, два фагота и валторна наложены друг на друга так, что тембры идеально сливаются, и ни один из них выделить невозможно. Все вместе они образуют «слегка погашенную звучность деревянных духовых» [4, с. 90].

- Тип, в котором звучание того или иного тембра нивелируется.

Образцом подобной разновидности можно назвать начальные такты четвертой части *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза, где впервые в истории оркестровки контрабасы *divisi a 4 pizzicato* в их нижайшем регистре исполняют трезвучие *g-moll* в тесном расположении. Последнее способствует ослаблению функциональности созвучия и усилению колористической стороны. Тембровое поле литавр, воздействующее на контрабасы, приводит к тому, что возникает тембровый микст, очень близкий по своей акустической природе к звучанию дополнительных литавр. Другой пример – кода финала *Четвертой симфонии* Шостаковича. Виолончели *divisi a 4* в низком регистре, исполняющие трезвучие *c-moll* (*C - Es - G - c*), в сочетании со звучанием контрабасов

divisi в контроктаве ($C1 - C$) создают сумрачное унисонное звуковое поле. Контрастом тесному расположению низких струнных выступает широкое расположение альтов и скрипок (c^1 – альты, es^2 – вторые скрипки, g^3 – первые скрипки). Гулкие басы арфы, истаивающие реплики челюсты и глухие мерные удары литавр дополняют образ мрачной, зловещей тишины.

Классификация *ассоциативных* тембров как разновидности *иллюзорных* базируется на том, что слушатель характеризует тембр главным образом с помощью ассоциативных представлений, т.е. сравнивает это качество звука со своими впечатлениями. Этот тип базируется на понятии *эмпирической апперцепции*, основывающейся на базе субъективного опыта, знаний и переживаний человека. *Ассоциативные* тембры условно разделим на два типа.

- *Тип, отталкивающийся от внемusыкального контекста.*

Его ярчайшим примером является *Шествие на казнь* из *Фантастической симфонии* Г. Берлиоза. В ее завершающем разделе короткий отрывок лейтмотива, порученный кларнету *solo*, обрывается оркестровым *tutti*, вызывающим у слушателя ассоциацию удара топора палача. В «морских пейзажах» Н. Римского – Корсакова (симфоническая сюита *Шехеразада*, оперы *Садко*, *Сказка о царе Салтане*) определенные типы мелодико-гармонического движения в сочетании с тем или иным тембровым решением вызывают ассоциации с морской стихией.

Вторая симфония Р. Щедрина, написанная в форме 25 прелюдий для оркестра, навеяна образами Второй мировой войны. В *Пятой прелюдии* (стр. 33) протянутые звуки духовых инструментов в их нижайшем ($G1$ – туба), низком (G – тромбон) и среднем регистре (b – валторна) появляются словно издали (туба, тромбон – *pp possibile*, валторна – *ppp possibile*). Постепенно их звучность усиливается как качественно (за счет нарастания динамики от *crescendo pochissimo* до *crescendo possibile*), так и количественно за счет постепенного включения остальных валторн (2, 3, 4) и тромбонов (2, 3, 4), завершаясь *glissando subito* всех духовых инструментов. Данный звукоизобразительный прием в контексте содержания данного произведения создает иллюзию гула самолетов.

- *Тип, отталкивающийся от чисто музыкального контекста.*

В третьей части сюиты *Шехеразада (Pochissimo più mosso)* Н. Римского-Корсакова едва ли не впервые в оркестровой практике ритмическая фигурация у флейты в ее густом нижнем регистре (на звуке f^1) создает иллюзию «малого барабана с определенной высотой звучания». Но если в *теме Царевны* «ударное амплуа» флейты вызывает ассоциации с ритмом восточного танца, то в начальном проведении темы в *Болеро* М. Равеля (цифры 1 – 3) тот же самый эффект имеет иное объяснение. Ассоциативный импульс дан в начальном разделе реальным звучанием малого барабана, и на все последующие проведения ритмической фигуры у «мелодических инструментов» накладывается его отпечаток.

- *Воображаемый тембр.*

Особого внимания заслуживает феномен, который мы условно назовем *воображаемым* тембром, основанном на свойстве человеческого слуха и памяти удерживать еще какое-то время полученные ранее впечатления. На наш взгляд, он базируется на понятии *трансцендентной апперцепции* И. Канта и является продуктом деятельности чистого интеллекта, посредством которого он с помощью существующих в нем форм мышления из воспринятого материала может создать весь объем своих понятий

и представлений. Позже И. Фихте назовет это понятие *продуктивной силой воображения* (нем. *produktive Einbildungskraft*).

В свете многочисленных версий своей реализации восприятия подобная разновидность тембра может воздействовать на форму, драматургическое развитие и содержание музыкального произведения. Однако несмотря на важную роль *воображаемого* тембра в том или ином произведении, он так и не получил научного определения и крайне редко упоминается в теоретической литературе.

Яркий пример подобной акустической иллюзии, объясняющейся свойством нашего слуха удерживать некоторое время остроту наиболее сильного полученного тембрового впечатления, встречается в Интродукции к опере *Золотой петушок* Н. Римского-Корсакова. Начальный импульс в ней задан фанфарной лейттемой Золотого Петушка у двух труб *con sordini* во второй октаве, подхваченной и уплотненной на второй фразе двумя гобоями в унисон во второй октаве. На завершающий протянутый as^2 гобоев накладывается в унисон педаль первых скрипок *con sordini*. Важную роль в тембровом решении данного фрагмента играет близость тембра засурдиненных труб и засурдиненных скрипок. Затем трубы постепенно «выключаются» - вначале вторая, затем первая, звучащая на четыре четверти дольше второй. «Эхо» гобоев после завершающего as^2 первой трубы еще тянется приблизительно девять четвертей. Гобои, создающие иллюзию ослабленного звучания трубы, введены для того, чтобы момент «выключения» несущих более сильное ощущение труб не был столь резко заметен. После протянутого звука as^2 у труб виолончели *con sordini* излагают мелодическую линию, выполняя функцию «отвлекающего маневра» для того, чтобы оставить впечатление остаточного звучания. В результате в восприятии слушателя продолжает звучать as^2 у трубы.

Анализ партитуры *Симфонических танцев* П. Ривилиса позволяет сделать некоторые выводы относительно процессов работы с тембром в данной области. Ярким примером сочетания *реальных* (т. е. не создающих каких-либо акустических иллюзий) и *иллюзорных* (*смоделированных, ассоциативных и воображаемых*) тембров является четвертая часть цикла.

К *смоделированным тембрам первого типа* относится, например, звучание солирующей группы валторн, к которой в предрепризном разделе добавляются две трубы, создавая эффект звучания шести валторн за счет поглощения первыми тембра вторых и близости их акустических характеристик. Расширяя на квинту амбитус, трубы тем самым придают звучанию валторн большую полноту и объем. В итоге в крайних разделах формы возникает яркий образ, создающий пасторальную картину.

Примером *смоделированного тембра второго типа* становится тембр трубы в среднем разделе четвертой части. Расположенная в низком регистре, труба в какой-то степени теряет определенную высоту звучания и, исходя из интонационного и смыслового контекста, приобретает колорит молдавского шумового народного инструмента *бухая*.

Смоделированный тембр третьего типа представлен инструментальным решением темы в начальном разделе четвертой части. Для ее изложения композитор выбрал унисон вторых скрипок, альтов и трубы. В данной тембровой комбинации альты звучат в своем высоком, экспрессивном регистре. Смешиваясь с вышеперечисленными инструментами, скрипки придают данной тембровой комбинации новое необычное

звучание, в котором ни один из тембровых компонентов не выделяется, что соответствует конкретному указанию композитора в партитуре [5, с. 161].

Примером *смоделированного тембра четвертого типа* является квартсекстаккорд *B-dur* трех тромбонов в репризном разделе четвертой части *Симфонических танцев*, звучащий в тесном расположении в низком регистре (*F – B – d*). Его компоненты высотно неразличимы, и слышно лишь торжественно-мистическое звучание.

Ассоциативный тембр первого типа представлен в данном произведении всей жанровой обусловленностью цикла. В *Симфонических танцах* посредством оригинального инструментального состава и особым тесситурным пространством создаются оригинальные звучания *тарифа* (в первой, второй и четвертой части). *Ко второму типу* можно отнести тембр валторн, который в сочетании с широкими интервальными ходами и интонационными переключками в начале четвертой части вызывают ассоциации с интонационной природой *бучумов* – старинных пастушеских труб, схожих с гуцульской трембитой.

В среднем разделе четвертой части танцевальную тему излагает солирующая первая флейта в ее самом высоком регистре в сопровождении тубы в низком регистре, тарелок и большого барабана. Тесситурный разрыв между флейтой и тубой составляет четыре октавы при незаполненной середине. При этом каждое вступление второй флейты, подчеркивает исполняемое трелью начало фраз у первой благодаря приему звукоизвлечения *frullato*. В гетерофонном звучании данного ансамбля разница звукоизвлечения вызывает ассоциацию с тембром этнического деревянного духового инструмента.

Эффект *воображаемого* тембра также встречается в четвертой части цикла.

«Хорал» духовых в начальном разделе части представлен квартсекстаккордом *B-dur* у трех тромбонов, разворачивающимся на фоне педали предельно низких звуков контрафагота, двух фаготов и двух валторн. Данная «хоральная» комбинация отличается особой мощностью, напряженностью и запоминаемостью.

Далее «хорал» поручен деревянным духовым инструментам: фаготам, бас-кларнету, кларнетам и английскому рожку. Подкрепленные педалью *B₁* у тубы и контрабасов, они выдерживают мажорную терцию *B–d*. Своей динамикой (*mf*), тесситурным положением (все деревянные духовые звучат в средних регистрах, за исключением особо выразительного, яркого по окраске низкого регистра пары кларнетов, отчетливо выделяющегося в любом контексте) и гармоническим расположением они вносят в музыкальную ткань своеобразный эффект «эха», не заглушая мелодию, развертывающуюся на их гулком, вязком фоне.

Эффект *воображаемого* тембра появляется в тот момент, когда после звучания «эха» пара фаготов, участвовавших в обоих тембровых микстах, повторяет свой предельно низкий *B₁*, и по закону апперцепции возникает ощущение звучания всего «хорала» (хотя звучит лишь один его тембровый компонент).

В последнем изложении квартсекстаккорд *B-dur* звучит у литавр на педали фаготов, контрафагота, контрабасов и валторны, на которую накладывается терция *B–d* виолончелей *divisi*. Композитор, поручив аккорд литаврам, дает лишь намек на предшествующий тембровый микст. На основе приобретенного в процессе предыдущего изложения слухового опыта, запечатлевшего звучание *quasi*-«хорала» в разных

тембровых комбинациях, слушатель сам «домысливает» предложенную композитором идею.

Примером *воображаемого* тембра может служить и изложение темы в начальном разделе четвертой части. Вначале она звучит в тембровом миксте трубы, вторых скрипок и альтов. В дальнейших проведениях темы труба никогда полностью не излагает тему – она либо начинает, либо завершает ее. В последнем проведении в начальном разделе тема поручена струнным (первым и вторым скрипкам и альтам), но тембр трубы в ней продолжает ощущаться – отчасти по причине близости тембров трубы и альты, отчасти – в силу инерции слушательского восприятия.

В средней части тема «пастушеского наигрыша» передается от флейт к первым и вторым скрипкам. Излагаясь преимущественно у струнных, мелодия периодически перемещается к флейтам, но при этом все равно создается впечатление единого тембра в силу доминирования струнных.

На основании проведенного анализа можно сделать следующие выводы:

1. Тембр – сложное явление, как в акустическом, так и в апперцепционном аспекте - представляет собой комплекс компонентов, играющих важную роль в реализации тембровых решений.
2. Группа *иллюзорных тембров* состоит из трех подвидов (*смоделированные, ассоциативные и воображаемые тембры*), каждый из которых в свою очередь делится на несколько типов.
3. Анализ *иллюзорных тембров* выявляет зависимость тембрового микста от динамической трактовки его компонентов, который реализуется по воле композитора или исполнителя.
4. Характер тембровых комбинаций зависит от ритма тембровых включений, а также от степени совместимости различных тембров в определенных регистрах.
5. *Смоделированные тембры* зависят от дифференциации приемов звукоизвлечения вкупе с динамической и количественной составляющей в тембровом миксте.
6. В реализации *ассоциативных тембров* велика роль регистрового изложения и расположения аккордовой вертикали.
7. В создании *ассоциативных тембров* помимо собственно тембрового фактора большую роль играет рельеф мелодико-гармонического изложения и структура пульсации тембровых построений.
8. *Иллюзорные тембры* – это богатейшая область оркестрового мышления (в которой композитор может проявить максимум фантазии и изобретательности), требующая дальнейшей теоретической разработки и осмысления.

Библиографические ссылки

1. НАЗАЙКИНСКИЙ, Е.; РАГС, Ю. Восприятие музыкальных тембров и значение отдельных гармоник звука. **В:** *Применение акустических методов исследования в музыковедении*, Москва: Музыка, 1964, с. 134 - 156.
2. ЦЫТОВИЧ, В. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях. **В:** *Вопросы теории и эстетики музыки*. Ленинград, 1972, вып. 11, с. 147-167.
3. ВЕПРИК, А. *Трактовка инструментов оркестра*. Москва: Музгиз, 1961.
4. ФОРТУНАТОВ, Ю. *Лекции по истории оркестровых стилей*. Москва: МГК, 2004.
5. РИВИЛИС, П. *Симфонические танцы*. Партитура. Москва: Советский Композитор, 1973.