

**ОРГАННОСТЬ КАК ПРИНЦИП ПОСТРОЕНИЯ ОРКЕСТРОВОЙ ТКАНИ В
ТРАНСКРИПЦИИ БАХОВСКОЙ ЧАКОНЫ ПАВЛА РИВИЛИСА****GÂNDIREA ORCHESTRALĂ ORGANISTICĂ CA PRINCIPIU DE ORGANIZARE
A FACTURII ÎN TRANSCRIPȚIA CIACONEI BACHIENE DE PAVEL RIVILIS****THE IMPLEMENTATION OF ORGANISTIC THINKING PRINCIPLES IN PAVEL RIVILIS'S
ORCHESTRAL TRANSCRIPTION OF J.S. BACH'S CIACONNE****СНЕЖАНА ПЫСЛАРЬ,**доктор искусствоведения и культурологии, лектор университетар,
Академия музыки, театра и изобразительных искусств**CZU 780.8:780.614.332.083.21.088:785.11**

В данной статье анализируются некоторые особенности органного мышления в оркестровой транскрипции баховской Чаконы Павла Ривилиса, которые нашли проявление в использовании медленных и редких смен тембра, контрастном сопоставлении оркестровых масс и особой регистровой диспозиции, выраженной в условном разделении инструментов оркестра на лабиальные и язычковые.

Ключевые слова: Павел Ривилис, Чакона, тембр, органность, особая регистровая диспозиция, лабиальные инструменты, язычковые инструменты, *organo pleno*, тембровый микст

În acest articol autorul analizează transcripția Ciaconei bachiene de P. Rivilis din punctul de vedere al realizării unor procedee a gândirii orchestrale organistice, care și-a găsit expresia în utilizarea schimbării lente, rare a timbrului; a principiului de contrapunere contrastantă a maselor orchestrale precum și în crearea "unei dispoziții speciale de registru", care este exprimată prin separarea convențională a instrumentelor în grupurile labiale și cele cu ancie.

Cuvinte-cheie: Pavel Rivilis, Ciacona, timbru, gândire orchestrală organistică, dispoziție specială de registru, instrumente labiale, instrumente cu ancie, *organo pleno*, mixt timbral

This article focuses on the analysis of several peculiarities of Pavel Rivilis's organistic thinking in the orchestral transcription of J.S. Bach's Ciaconne, principles that are implemented by the composer through the use of slow and rare timbre changes; contrastive comparison of the orchestral masses and "special registers' disposition", expressed in a conventional separation of instruments into groups of labial and reed instruments.

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

Одной из конструктивных сверхзадач в симфоническом творчестве П. Ривилиса 1970-х гг. является идея органности как принципа построения оркестровой ткани. Она наиболее рельефно выразилась в *Симфонических танцах* (1969), *Унисонах* (1973) и оркестровой транскрипции *Чаконы* (1972) И.С. Баха. Термин *органность* был предложен Н. Зейфас в статье *Павел Ривилис*, рассматривающей сочинения композитора, и фигурировал как синоним «иллюзии органной звучности» [1, с.60].

Идея органности в названных произведениях П. Ривилиса связана с воплощением различных композиционных задач: неофольклорных — в *Симфонических танцах* и *Унисонах*, необарочных — в *Чаконе*. В первом случае органность служила раскрытию потенциальных возможностей монодии и ее симфонизации, акцентированию разных уровней горизонтали как русел кинетической энергии; во втором — была напрямую связана с органом как с инструментом, во многом определяющим мощную музыкально-философскую концепцию эпохи Барокко.

Среди наиболее популярных музыкальных инструментов Барокко именно орган обладал особыми возможностями по созданию нового образа пространства. Г. Рыбинцева связывает этот факт с его почти беспредельным звуковысотным диапазоном и исключительным тембровым многообразием, а также с тем, что органная музыка создавалась с расчетом на яркие акустические эффекты, которые становились возможными в условиях обширного внутреннего пространства христианского храма. По мнению исследователя, «характерные для органной музыки внезапные смены регистров (тембровой окраски) и интенсивности звучания создавали иллюзию пространственного перемещения “звуковых масс” на далекие или близкие расстояния, что вызывало у слушателей ощущение пребывания внутри трехмерного звукового пространства» [2, с.9].

Идея оркестровки баховского шедевра возникла у П. Ривилиса еще в студенческие годы во время работы под руководством Л. Гурова. Ученический вариант никак не признавался автором окончательным, и на протяжении более десятка лет *Чакона* претерпевала ряд кардинальных изменений, связанных с эволюцией музыкальных взглядов композитора и приобретением им профессионального опыта и мастерства. В результате была создана работа, по поводу которой П. Ривилис утверждал, что это единственная из собственных партитур, в которой его почти все устраивало. Основное в ней заключалось в реализации органических идей (в частности, *tutti*), при которых каждая последующая кульминация сильнее предыдущей. Выстраивая оркестровый вариант *Чаконь*, композитор усилил динамические контрасты скрипичного оригинала, чередуя звучание различных инструментальных групп по аналогии с регистрами органа и тем самым определяя не только мощность и плотность звучания оркестровой массы, но и ее характер.

Еще одним поводом для вызревания идеи органности как одной из темброво-стилевых доминант симфонической музыки П. Ривилиса стало влияние личности выдающегося историка оркестра Ю. Фортунатова, общение с которым, начавшееся в 1961 г. в рамках композиторского семинара в Иваново и продлившееся почти четыре десятилетия, во многом наложило отпечаток на творчество и эстетические взгляды композитора. Углубленно изучая со своими учениками мировую симфоническую литературу и обращая внимание на нестандартные композиционные решения в том или ином произведении, профессор Ю. Фортунатов, наряду с другими, приводил в пример *Болеро* М. Равеля, в котором тембр, как следствие «оркестровых затей» (выражение Н. Римского-Корсакова) композиторов-новаторов XIX в., стал драматургией, формой и даже содержанием этого опуса. Помимо оригинального применения сольных тембров, участвующих в развертывании музыкального материала, огромная роль в нем отведена смешанным тембрам и выразительности *tutti*.

Качество органности оркестровой фактуры в *Чаконе* возникает благодаря ряду факторов, важнейшими из которых являются применение свойственных органной музыке редких смен тембра, террасообразной оркестровки тематических блоков и контрастного сопоставления звуковых масс; а также *специфическая регистровая диспозиция*, заключающаяся в условном разделении инструментов на группу лабиальных и группу язычковых в зависимости от регистровой ситуации и характера конкретного музыкального материала. Рассмотрим подробнее каждый из факторов достижения органного звучания в сочинениях П. Ривилиса.

Как известно, произведениям, созданным для органа, самого большого и сложного музыкального инструмента, свойственны редкие смены регистров, фактуры, тембра, динамики. Проводя параллели между объемом звуковой массы и протяженностью разделов формы, А. Шенберг утверждал, что чем больше звуковая масса, тем крупнее должна быть музыкальная структура [3, с.182]. Поэтому форма органного произведения обычно складывается из развернутых блоков различной динамики и неодинакового тембрового содержания, потому что специфика игры на органе заключается не столько в игре красками, сколько в постепенном

медленном исчерпании содержания и глубины инструментальной идеи той или иной части музыкального произведения.

Как известно, скрипичная *Чакона* И.С. Баха из ре-минорной *Партиты* для скрипки соло лишена глубоких, резко очерченных противопоставлений — основной контраст в ней создает лишь мажорная часть, вносящая в развитие музыки просветленные тона. Выстраивая оркестровые варианты восьмитактовой темы хорального склада, П. Ривилис усилил динамические контрасты скрипичного оригинала, чередуя звучание различных инструментальных групп по аналогии с регистрами органа и тем самым определяя не только мощность и плотность звучания оркестровой массы, но и ее характер. «Создать средствами оркестра иллюзию органной звучности — основная идея *Чаконь* Ривилиса», — пишет Н. Зейфас, выделяя в сочинении «крупные пласты звучности, сопоставления регистров и грандиозные динамические перепады: от *pianissimo* до величаво-мрачного *fortissimo* третьей, заключительной кульминации» [1, с.61].

Значительная роль в транскрипции произведения принадлежит тембру струнных, примером чего может служить начальное изложение темы виолончелями. У И.С. Баха тема сразу задает общий тон «сочетанием концентрированной минорности с энергией размеренно-активного характера, <...> обещающая нечто многозначительное, сурово-мужественное и торжественное» [4, с.215]. П. Ривилис же посредством тембра избранной им солирующей группы виолончелей *divisi a 3*, отличающейся богатством звуковых и динамических оттенков, сообщает теме теплоту звучания человеческого голоса, что передает, перефразируя В. Цуккермана, «возвышенную печаль, по временам приближающуюся к трагизму, но и не избегающую теплой человечности» [4, с.215]. Роль солирующих высоких струнных важна и в изложении речитативных построений — своего рода «лирических отступлений» от темы. Здесь партии струнных носят виртуозный характер, непрерывным движением напоминая тип скрипичного дубля и нередко контрастируя с неторопливой ритмической пульсацией, свойственной остальным вариациям.

Образная сфера, связанная с использованием деревянных духовых инструментов, привносит в сочинение иное качество звучания. Обладая особой компактностью, а порой и напряженностью тембра благодаря яркой индивидуализации регистров родовых и видовых инструментов, духовые всякий раз наполняют колорит вариаций новыми красочными оттенками как в тематических проведениях, так и в контрапунктирующих линиях. Медные духовые обогащают динамические возможности оркестра *Чаконь*, придавая звучанию мощь и блеск, а также служат pedalной и ритмической опорой фактуры. Велика роль духовых в создании «органной микстуры, придающей новую окраску дублируемому тембру в зависимости от интервала дублировки» [1, с.61]. Н. Зейфас связывает с данным приемом «новую оркестровую лексику», присущую сочинениям композитора 1970-х гг.

Особые формы сольного или комбинированного применения инструментов симфонического оркестра являются характерным приемом создания органности оркестровой фактуры и могут быть определены как *специфическая регистровая диспозиция* (термин И. Барсовой) [3, с.171]. Исходной точкой для создания подобных тембровых аллюзий стало для П. Ривилиса знание выразительных и технических возможностей органа, а также определенных канонических регистровки, закрепленных в практике органного исполнительства Ренессанса и Барокко и относящихся, главным образом, к применению регистров органа, которые по устройству труб подразделялись на лабиальные и язычковые.

Лабиальные регистры являются основной тембровой группой органа, а их мягкое, «округлое», лишенное острых обертонов звучание варьируется в пределах от *pp* до мягкого *f*. К этой группе принадлежат:

- регистры флейт, применяющиеся для изложения мелодической линии и в качестве звуковой надстройки;
- штрайхеры (нем. *Streicher* — струнный), которые используются преимущественно в экспонировании сольного голоса, фона и очень тихих аккордовых эпизодов в динамической амплитуде от *pp* до *mf*;
- принципалы, имеющие плотную, насыщенную, «мужественную» окраску и употребляющиеся в качестве основного голоса в громком и полном звучании органа;
- регистры призвуков (аликвоты и микстуры), в которых каждый тон имеет соответственно один или несколько более слабых гармонических надстроек, не используемых отдельно, а подключаемых к основным и солирующим на расстоянии различных интервалов.

Язычковые регистры обладают особым характерным, «острым» тембром, они применяются в качестве солирующих, в различных сочетаниях, а также используются при полном звучании органа.

Соединение лабиальных и язычковых регистров вместе с миксурой образует *Organo pleno*, реализуемое как звуковая «пирамида»: чем громче аккорд, тем она грандиознее. Микстура «звуковой короны», создаваемая высокими обертоновыми регистрами, придает общему колориту сочинения яркость и блеск.

Названные тембровые регистры органа в первой половине XX в. сформировали соответствующие им условные оркестровые эквиваленты. Согласно систематической классификации музыкальных инструментов Хорнбостеля–Закса, принятой за основу инструментоведения многих европейских стран и США, духовые инструменты делятся на лабиальные, язычковые и мундштучные (амбушюрные). У лабиальных (лат. *labium* — губа), к которым относятся все виды флейт, источником колебаний является струя воздуха, рассекающаяся об острый край инструмента (*labium*). У язычковых источником вибрации является колеблющийся язычок, находящийся в мундштуке инструмента. Данная группа включает семейство гобоев, кларнетов, фаготов, саксофонов. У мундштучных инструментов, к которым принадлежат медные духовые (валторна, труба, тромбон, туба), регулятором колебаний столба воздуха в инструменте является амбушюр музыканта.

Если говорить об органе, то его флейтовые регистры напоминают звучание флейты пикколо и большой флейты в низкой и средней тесситуре; штрайхеры — струнную группу оркестра; принципалы ассоциируются с медными и деревянными инструментами в среднем и средне-низком регистрах; микстурам и аликвотам присваиваются свойства деревянных духовых в средне-высоком и высоком регистрах. Всем условно лабиальным регистрам соответствует динамическая амплитуда от *p* до *mf*. В качестве язычковых регистров используются главным образом деревянные духовые в высокой и высочайшей тесситуре в динамике от *f* до *ff*. В *Чаконе* П. Ривилиса можно выделить пять способов имитации специфической органной диспозиции:

- преобладание тембров флейт и валторн в среднем регистре с динамикой *p*, *mf*, которым, по словам композитора, «свойственна некоторая рассыпчатость, рыхлость звука»; обеспечивает звуковые свойства лабиального регистра органа;
- доминирование семейства гобоев и/или других деревянных духовых в их наиболее ярко звучащих регистрах; приводит к сфокусированности, плотности звука, словно собранного в пучок, аналогично язычковому регистру;
- господство певучего, наполненного тембра струнной группы оркестра; ассоциируется со штрайхером;
- вертикальное или горизонтальное сочетание условно лабиальных и язычковых инструментов; приводит к созданию иллюзии принципала;

– *tutti*, построенное по принципу равномерного заполнения всех «этажей» оркестровой вертикали, при котором музыкальная ткань, не распадающаяся на отдельные ярусы, не содержащая тесситурных пустот и хорошо сбалансированная по вертикали, формирует *Organo pleno*.

Таким образом, скорбная экспрессия сарабанды, пафос и гимничность хорала, речевая интонационность моментов «декламации», непоколебимая ровность «дублей», энергия и неуклонная поступательность интермедий оказались отправной точкой для создания масштабной значительной оркестровой транскрипции *Чаконь* П. Ривилиса, в которой специфическая «регистровая окраска» каждой из оркестровых групп не только способствует созданию иллюзии органного звучания, но и несет свою важную драматургическую нагрузку. В частности, струнные выступают в роли тембров, излагающих основную тему, а также играют роль своего рода «лирических отступлений», оттеняющих разделы, в которых происходит основное драматургическое развитие. Своего рода тембровыми персонажами этого действия становятся инструменты *условно лабиальной* и *условно язычковой* групп симфонического оркестра, роль суммирования музыкального материала, своеобразных итогов его развития, выполняют *условные принципалы*, в которых происходит контрастное сопоставление «регистров» как в оркестровой горизонтали, так и в ее вертикали. И, наконец, кульминацией музыкального процесса становится звуковая пирамида *organo pleno*.

Библиографические ссылки

1. ЗЕЙФАС, Н. Павел Ривилис. В: *Композиторы союзных республик*. Москва: Сов. композитор, 1977, вып. 2, с.35–82.
2. РЫБИНЦЕВА, Г. Коперниканская революция и музыка барокко. В: *Южно-Российский музыкальный альманах*. Ростов-на-Дону: РГК, 2012, № 2, с.7–12. ISSN 2076-4766.
3. БАРСОВА, И. Две хоральные прелюдии И.С. Баха в оркестровой обработке А. Шенберга. В: *Научные труды Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского*. Москва, 2007, сб.60: Оркестр. Инструменты. Партитура, вып. 2, с.178–186. ISBN 978-5-89598-180-1.
4. ЦУККЕРМАН, В. *Анализ музыкальных произведений. Вариационная форма*. Москва: Музыка, 1974.
5. РИВИЛИС, П. *Чаконь*. Партитура. Рукопись. 46 с.