

А.В. САРЖАНТ



*Симфоническое творчество
Георгия Дмитриева:
особенности оркестрового стиля*



Москва

Издательство «Современная музыка»

А.В. САРЖАНТ

**СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО
ГЕОРГИЯ ДМИТРИЕВА:
ОСОБЕННОСТИ
ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ**



Москва

Издательство «*Современная музыка*»

2024

ББК 85.31

Сар 20

РЕЦЕНЗЕНТЫ:

доктор искусствоведения, профессор **Нилова В.И.**,
доктор искусствоведения, доцент **Пылаев М.Е.**,
кандидат искусствоведения, доцент **Антипова Ю.В.**

Главный редактор Ф.И. Такун

Редактор Г.А. Вишневская

Сар 20 Саржант А.В. Симфоническое творчество Георгия Дмитриева: особенности оркестрового стиля. – М., издательство «Современная музыка», 2024. – 265 с.

ББК 85.31

ISBN 978-5-93138-412-2

В монографии представлен творческий облик композитора Георгия Дмитриева с учетом художественного контекста современности. Анализ произведений автора для симфонического и струнного / камерного оркестров, его теоретических трудов по оркестровке, позволяет создать полную картину об оркестровом стиле автора.

Монография призвана познакомить широкий круг музыкантов и любителей музыки с творчеством Дмитриева, а молодых композиторов – с приемами современного оркестрового письма. Материалы монографии могут быть использованы в вузовских дисциплинах «История отечественной музыки», «Инструментоведение», «История оркестровых стилей».

На внутренней стороне оборота обложки представлен диск, содержащий партитуры и аудиозаписи рассматриваемых в монографии произведений.

© Саржант А.В., 2024

ISBN 978-5-93138-412-2

© Издательство «Современная музыка», 2024

ПРЕДИСЛОВИЕ

Предлагаемая монография создана на основе защищенной в Российской академии музыки имени Гнесиных кандидатской диссертации на тему «Симфоническое творчество Георгия Дмитриева: особенности оркестрового стиля». В текст диссертации были внесены лишь незначительные изменения редакционного характера. Поэтому представляется логичным указать имена оппонентов на защите в качестве рецензентов данного труда.

Целью настоящего исследования является анализ симфонического творчества Георгия Дмитриева, которое вобрало в себя важнейшие тенденции эпохи, и, одновременно с этим, выступило ярким самобытным явлением в истории отечественной музыки второй половины XX века.

В оркестровых произведениях Дмитриевым была найдена оригинальная художественная концепция, основанная на глубоком ощущении традиций, связанных с русской историей, с духовностью. В рамках трёх симфоний и симфонической хроники «Киев» были утверждены единство замыслов и стиля, а также новаторство, связанное с оркестровыми решениями. Произведения для струнного и камерного оркестра также представляют оригинальные концепции и содержат тембровые открытия. Композиторские поиски Дмитриева были подкреплены преподавательской и научной деятельностью, результатами чего явились исследования «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» и «О драматургической выразительности оркестрового письма», программы по композиции для детских музыкальных школ и музыкальных училищ.

В монографии рассматриваются различные события и явления, которые оказали влияние на становление творческой индивидуальности Дмитриева. Развитая духовная культура композитора как личности была обусловлена его окружением, в

которое с юных лет входили выдающиеся композиторы, музыканты, поэты, писатели, режиссеры, актеры. Текст монографии богато проиллюстрирован, что позволило более зримо представить творческий облик Дмитриева в неразрывной связи с окружающей его действительностью, обозначить разнообразные творческие контакты.

Автор выражает огромную признательность всем, кто оказал всестороннюю поддержку на различных этапах работы над монографией, а также высказал ценные замечания и рекомендации: профессору Науменко Т.И., рецензентам – Ниловой В.И., Пылаеву М.Е., Антиповой Ю.В., вдове композитора Загребельной В.Е., профессорам РАМ им. Гнесиных Н.С. Гуляницкой, Т.Н. Красниковой, В.С. Ульяничу, а также коллективам кафедр компьютерной музыки и теории музыки.



Георгий Петрович Дмитриев

ВВЕДЕНИЕ

Георгий Петрович Дмитриев (1942-2016) – один из крупных отечественных композиторов, творчество которого представлено большим жанровым многообразием. Дмитриев – автор трёх симфоний (1965, 1979, 1989) и симфонической хроники «Киев» (1981), музыкально-сценических произведений (опера «Любимая и потерянная», 1975; опера-оратория «Святитель Ермаген», 1999), ораторий («Из Повести временных лет», 1983; «Космическая Россия», 1985), концертов для скрипки (1981) и виолончели с оркестром (1968), «концертной музыки» для различных инструментальных составов («Сцена», 1980; «Сивилла», 1983; «Лабиринт», 1992), сонат для фортепиано (1963, 1978), струнных квартетов (1967, 1970, 1972), романсов на стихи Ф.И. Тютчева (1967), А.С. Пушкина (1978), М.Ю. Лермонтова (1978). Большое внимание Дмитриев уделяет созданию духовной хоровой музыки. Среди значительных хоровых произведений композитора – «Песни безвременья» (1975), Всенощное бдение (1976 / 1989-1990; 1997), «Симфония ликов» (1998), «Китеж всплывающий» (2004). Также композитор писал много музыки к кинофильмам. Наибольшую популярность в этой области получила музыка Дмитриева к таким фильмам, как: «Аты-баты, шли солдаты...» (1976), «Петровка, 38» (1980).

Деятельность Дмитриева обнаруживает широту и многообразие интересов. В разные годы своей жизни он преподавал в ГМПИ им. Гнесиных (1969-1981), АХИ им. В.С. Попова (1994-2016), Центральной музыкальной школе при МГК (1969-1983); был председателем правления Московской организации Союза композиторов РСФСР (1988-1992). Под руководством Дмитриева были исполнены сочинения репрессированных композиторов, вошли в репертуар концертов сочинения запрещенной ранее православной хоровой музыки (1988-1991). Георгий Петрович, так же как и Э.Н. Артемьев,

поддержал идею В.С. Ульянича о создании первой в России кафедры компьютерной музыки (кафедра открыта в 2001 году в РАМ им. Гнесиных, зав. кафедрой – профессор, заслуженный деятель искусств России Виктор Степанович Ульянич). Все это сделало фигуру Дмитриева одной из самых заметных в отечественной музыке последних десятилетий.

Симфоническое творчество Дмитриева представляет собой большую, как по объёму, так и по значению, часть наследия композитора (*Приложение В*). В рамках симфонических произведений у Дмитриева сформировалась индивидуальная концепция, своеобразие авторского мышления, характерные композиторские приемы. Именно в области симфонических жанров композитор нашел свою тему, которая затем стала основой всего его творческого наследия, распространившись на другие инструментальные сочинения и хоровое творчество. Поэтому можно говорить о том, что симфонические жанры стали для Дмитриева сферой, в которой с наибольшей очевидностью обозначились индивидуальные черты его стиля.

В симфонических произведениях Дмитриева проявилась одна из главных черт его стиля – внимание к оркестру, его составу, выбору инструментов, тембровым решениям. Интерес автора к вопросам оркестровки подтверждают его теоретические труды – «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» (1973) [50], «О драматургической выразительности оркестрового письма» (1981) [49]. При их написании композитор опирался на исследования М.И. Глинки [34], Н.А. Римского-Корсакова [117], А.М. Веприка [23], а также своих современников, например, И.А. Барсовой [11], [12].

В настоящей монографии представлен анализ научных трудов Дмитриева и принципов оркестровки его произведений.

Задача по определению ключевых особенностей симфонического творчества Г.П. Дмитриева потребовала осмысления симфонического творчества других композиторов XX

века. Контекст отечественного симфонизма, представленный в работах М.Г. Арановского [7], [8], И.А. Барсовой [12], М.С. Высоцкой [27], [28], Г.В. Григорьевой [36], Е.Б. Долинской [51], С.Э. Павчинского [102], М.Е. Тараканова [139], [140], позволил выявить место творчества Дмитриева в истории музыки второй половины XX века.

Изучение трудов по истории оркестровых стилей и оркестровке дает возможность определить новации, сделанные Дмитриевым в этой области. Помимо уже названных работ по истории оркестровых стилей, автором монографии были изучены исследования, изданные позже трудов Дмитриева: это работы Ю.А. Фортунатова [100], [152], Э.В. Денисова [45], Г.И. Банщикова [10]. Всю западную и отечественную литературу по теории оркестра рассматривает И.М. Шабунова в учебном пособии «Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре» [165], где также дана оценка монографиям Дмитриева.

В музыковедении специальное аналитическое освещение уже получило хоровое творчество Дмитриева. Ю.И. Паисов в своей монографии [105] выделяет две части: в первой освещается светская музыка композитора, во второй – духовная. Отдельные главы посвящены опусам исторической тематики, гражданской и духовной лирике. Рассматривая духовную музыку, автор выделяет в отдельные главы произведения на церковно-канонические тексты, сочинения свято-подвижнической тематики и оперу-ораторию «Святитель Ермаген». В интервью с Дмитриевым [103] Паисов определяет главные темы творчества композитора, а в статье «Творчество Георгия Дмитриева на рубеже тысячелетий» [104] исследователь отмечает особенности хорового творчества композитора в разные периоды его жизни.

Анализ симфонического наследия Дмитриева весьма фрагментарно представлен в статьях О. Фатеховой [150], Т. Журбинской [55], М. Лобановой [79], где главным образом изложена творческая биография композитора. Однако указанные

работы были написаны в 1980-е годы, еще до момента создания Дмитриевым Третьей симфонии и ряда значимых инструментальных сочинений, поэтому в них не охватывается всё симфоническое творчество автора.

Также опубликовано несколько интервью с Дмитриевым (авторы: И. Кирьянова [62], Н. Толстых [143]), в которых композитор рассуждает о проблемах современной музыкальной культуры, о художественных предпочтениях и творческих интересах. Это позволяет воссоздать картину эстетических взглядов композитора, понять замыслы и концепции его сочинений. Полная подборка имеющихся на сегодняшний день аудио- и видеоматериалов, нотных изданий, научно-методических, публицистических текстов Дмитриева и различных изданий о нем (статьи, буклеты, интервью, монографии) представлены на официальном сайте композитора www.gdmitriev.ru [188].

Материал данной монографии включает в себя несколько составляющих. Первая группа – это произведения для симфонического оркестра (Первая симфония (1966) [193], Вторая симфония (1979) [189], Третья симфония (1989) [194]) и Симфоническая хроника «Киев» (1981) [189]). Вторая – сочинения для струнного и камерного оркестра («Ледостав-ледоход» (1983) [191], «Сивилла» (1983) [197], «Nicolo» (1983) [196], «Сантана» (1983) [192], камерный концерт «Dona Nobis Pacem» (1984) [195] и «Икона» (1986) [190]). Третью группу образуют теоретические труды Дмитриева, посвященные вопросам оркестровки – «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» и «О драматургической выразительности оркестрового письма».

Таким образом, весь музыкальный материал монографии (кроме ранней Первой симфонии) был написан композитором в один период и отличается стилевым единством. Подробный анализ оркестровки данных произведений обусловлен тем, что именно в них с наибольшей силой проявились характерные для оркестрового стиля композитора особенности изложения

музыкального материала. Симфонические опусы Дмитриева рассматриваются в тесной связи с теоретическими положениями, изложенными самим автором в его трудах по оркестровке.

Структура монографии включает Предисловие, Введение, три главы, Заключение, Список литературы и Приложения.

В первой главе представлен обзор творческого наследия Дмитриева в контексте отечественного музыкального искусства второй половины XX века. Рассмотрены философские, эстетические и музыкально-теоретические взгляды композитора, в наибольшей степени повлиявшие на его симфоническое творчество и особенности оркестрового стиля. Рассматриваются обе вышеназванные монографии Дмитриева, а также изучаются принципы оркестровки в творчестве самого композитора. Вторая глава содержит анализ всех четырех симфонических сочинений Дмитриева. В каждом произведении выявляются особенности концепции, структуры, тематизма, фактурной организации материала, семантические и драматургические функции оркестра. В третьей главе рассматриваются произведения для струнного и камерного оркестра с уже указанных позиций. Отдельные тезисы аналитических очерков подкрепляются нотными примерами. В Заключении монографии представлены основные выводы.

Приложение содержит текст интервью с композитором (*Приложение А*), воспоминания его современников (*Б*), перечень сочинений Дмитриева с участием оркестра (*В*), монограммы в произведениях автора – автографы Дмитриева (*Г*), а также фотографии из личного архива композитора (*Приложение Д*).

ГЛАВА 1.

ТВОРЧЕСКОЕ НАСЛЕДИЕ Г. ДМИТРИЕВА В КОНТЕКСТЕ ОТЕЧЕСТВЕННОГО МУЗЫКАЛЬНОГО ИСКУССТВА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

1.1. Истоки творчества¹

Творчество Георгия Дмитриева было удостоено высокой оценки его современниками. В частности, они отмечали органичное соединение в творчестве композитора преемственности и новаторства. Известный хоровой дирижёр В.С. Попов говорил: «Его музыкальный язык представляет собой сгусток современных достижений, соединённых с глубоким знанием фольклора и классических традиций. Именно этим и определяется яркая творческая индивидуальность композитора» [30, с. 6]. По мнению Р.К. Щедрина, Дмитриев «ищет новые, смелые, иногда рискованные, можно даже сказать экстремальные пути. <...> И вместе с тем, он нигде не порывает с традицией» [Там же, с. 5]. Связь с русскими традициями на новом этапе развития современной музыки подчёркивал и профессор В.В. Задерацкий: «... наиболее ценным и впечатляющим в музыке Георгия Дмитриева является его чувство русской интонации, русского звукового образа, сотворённого из “новых слов”, основанного на новых источниках ритмических энергий» [Там же, с. 5].

Глубокая связь с русской национальной основой была заложена у Дмитриева ещё с детских лет. Родился будущий композитор в Краснодаре в семье военного врача. Отец Петр

¹ В данном параграфе использованы биографические материалы с персонального сайта композитора. URL: <http://gdmitriev.ru/biography/> (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

Георгиевич и мать Галина Андреевна дали Георгию Петровичу хорошее воспитание и образование.



*Дмитриев Петр Георгиевич (отец),
Дмитриева Галина Андреевна (мать)*

Первым педагогом Дмитриева в школьные послевоенные годы в городе Краснодаре² была пианистка А.И. Сокольницкая-Вассер, выпускница Петербургской и Парижской консерваторий, которая поддерживала дружеские связи с А.К. Глазуновым, К.Н. Игумновым, семьёй Гнесиных. Своему первому педагогу Дмитриев посвятил Сонату № 1 (1963).

² В 1958-1961 годах Дмитриев обучался в Краснодарском музыкальном училище по классам фортепиано, теории музыки и сочинения, получив тем самым разностороннюю музыкальную подготовку.

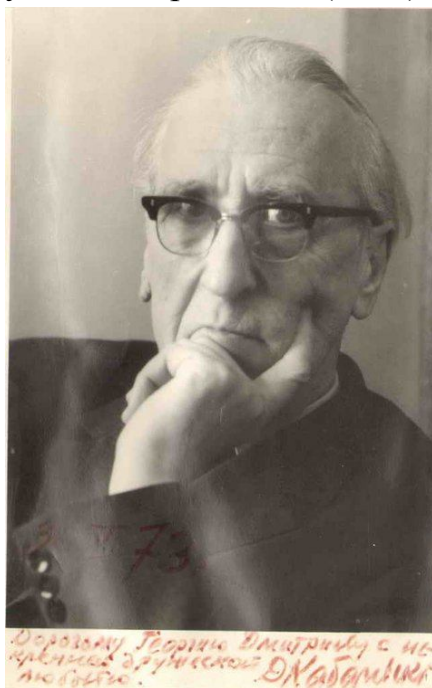
Большую роль в формировании композиторского стиля Дмитриева оказал Д.Д. Шостакович, с которым юный композитор познакомился в годы учёбы в краснодарском училище. Дмитриев показал Шостаковичу свои сочинения, которые были одобрены композитором, и именно по его совету Дмитриев решил поступать в Московскую консерваторию. Таким образом, уже в юные годы Шостакович стал для Дмитриева своего рода эталоном музыкального стиля, и в дальнейшем в его творчестве проявятся черты, характерные для музыки Шостаковича. Такое влияние во многом обусловлено общей тенденцией того времени, ведь творчество Шостаковича было ориентиром не только для советской композиторской школы, но и для многих музыкантов последующих поколений [22, с. 39].



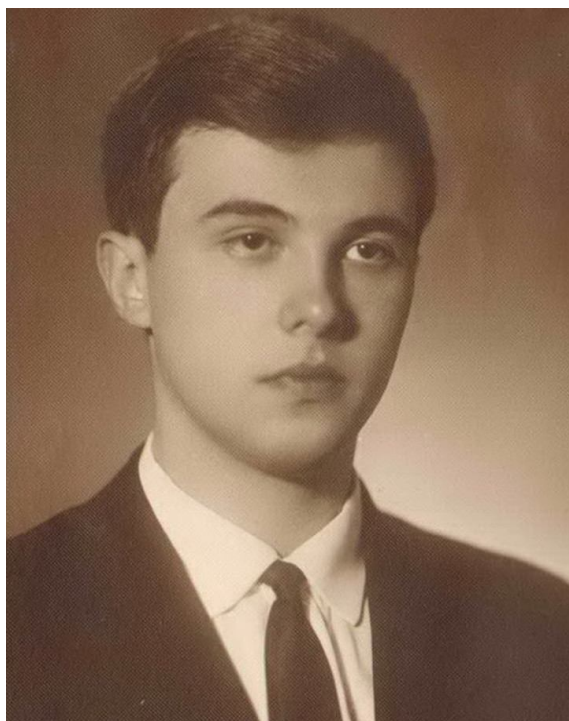
*7 декабря 1970 года. Анна Ивановна Сокольницкая-Вассер.
«Всегда мне дорогому, милому Жоржику от Анны Ивановны. Да
процветает русская музыка и ее представители!»*

В Московской государственной консерватории имени П.И. Чайковского (1961-1968 годы обучения) Дмитриев учился по композиции у Д.Б. Кабалевского и по инструментовке у Н.П. Ракова. При поступлении в консерваторию Дмитриев сам написал заявление о зачислении его в класс Кабалевского. Как позже вспоминал Георгий Петрович, при обучении студентов профессор был весьма консервативен в выборе музыкально-выразительных средств, но при этом не сковывал учеников, ничего им не навязывал и обычно апеллировал к классике [103, с. 11]. По словам Дмитриева, композиторской технике он учился у Шостаковича, С. Прокофьева, Б. Бартока, А. Онеггера, В. Лютославского, анализируя их сочинения.

Своим наставникам и учителям Дмитриев посвящал произведения, тем самым указывая на значимость этих личностей для своего композиторского становления: Шостаковичу Дмитриев посвятил Сонату для альты (1962 / 1976 – вторая редакция), а Кабалевскому – Струнный квартет № 1 (1967).



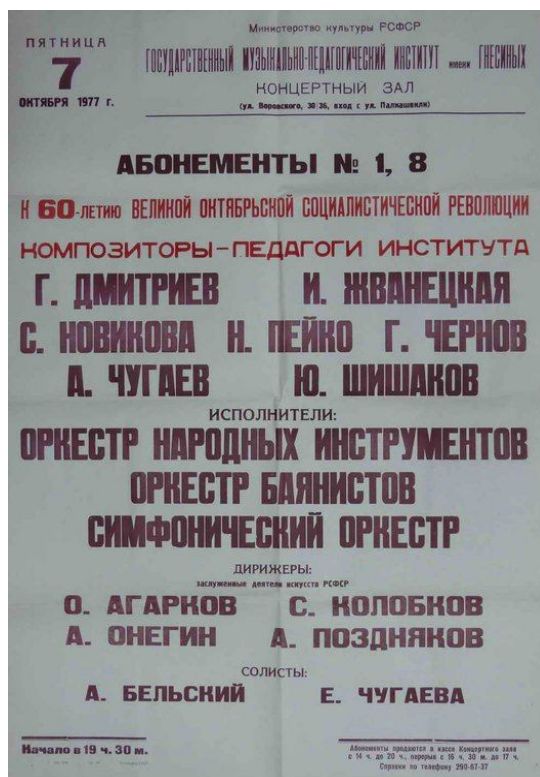
30 октября 1973 года. Дорогому Георгию Дмитриеву с искренней дружеской любовью. Д. Кабалевский



Георгий Петрович Дмитриев в студенческие годы

По окончании учёбы, помимо композиторского творчества, Дмитриев посвящает себя педагогической и научной деятельности. Он преподаёт в Государственном музыкально-педагогическом институте (ГМПИ) имени Гнесиных композицию, полифонию, инструментовку – учебные дисциплины, с которыми связаны самые новаторские достижения в творчестве композитора. Также Дмитриев проявляет интерес к области детской педагогики и связанной с ней проблемой подготовки будущих композиторов. Он ведёт класс сочинения в Центральной музыкальной школе при Московской консерватории, а также практикует общение с сочиняющими музыку детьми из разных годов России по переписке. Проверенные на практике педагогические установки Дмитриев обобщает и систематизирует в созданной им Программе по сочинению для детских музыкальных школ, которая была издана в 1981 году и явилась первой разработкой для детей в данной области [179]. В это же время Дмитриевым написана

статья по вопросам обучения детей композиции, которая была опубликована в России, Чехии, Германии [177]. Спустя годы, в 1997 году, Дмитриевым была разработана программа по композиции для студентов училищ, рассчитанная на четыре курса [178].



Афиша концерта 7 октября 1977 года

Дмитриев обладал хорошими организаторскими способностями, которые в сочетании с высоким профессионализмом позволили ему руководить важнейшими музыкальными союзами. С 1986 года Дмитриев был заместителем, а затем и председателем Московской организации Союза композиторов РСФСР, а с 1989 года по его инициативе был создан Союз композиторов Москвы с самостоятельным творческим и экономическим статусом [30, с. 4]. С 1992 года композитор занимал должность председателя международной ассоциации

композиторских организаций (стран СНГ), а с 1993 года был председателем Русского музыкального товарищества.



Желание писать музыку, связанную с православной традицией, было для Дмитриева выше любой общественной деятельности. Композитор был инициатором организации первых концертов православной хоровой музыки [30, с. 4]. Отметим, что в конце XX столетия к созданию православной музыки обращается не только Дмитриев, но и ряд других композиторов (В. Рубин, А. Муров, Р. Леденёв, Н. Сидельников, С. Губайдулина, Р. Щедрин, А. Шнитке, Ю. Буцко, В. Успенский, В. Кикта, К. Волков, В. Мартынов, В. Ульянич, В. Генин и другие), выявляя одну из тенденций развития отечественной музыки последней трети века. В конце 1980-х, в 1990-е годы значительное число композиторов работает в духовных жанрах, «что позволяет говорить о “новой христианской волне” в отечественной музыкальной культуре» [151, с. 3]. И в этом ряду фигура Дмитриева становится одной из основных, направляющих.

С 1993 года деятельность Дмитриева связана с Русским музыкальным товариществом: данная организация занималась независимой концертной и издательской работой. По её инициативе было создано Общероссийское общественное движения «Россия Православная», которое поддерживалось и Дмитриевым.



*Январь 1998 года, КЗЧ. Г.П. Дмитриев
на фестивале «Россия Православная»*

Музыкально-публицистическая работа Дмитриева представлена в первой половине 1980-х годов рецензиями и статьями для сборников научных трудов и периодических изданий, в числе которых газеты «Советская культура», «Известия», журнал «Музыкальная жизнь». В поле зрения автора попадали концерты, фестивали, творческие вечера композиторов и

исполнителей, гастролирующих оркестров, были написаны очерки о современных музыкантах и их творчестве, а также статьи, поднимающие вопросы детского музыкального восприятия и обучения: «Благородные образы музыки» [180], «Богатство образов, богатство красок» [181], «В нём словно сконцентрировалась энергия русского народа» [182], «Все нити — к пульта: очерк» [183], «Звёздные тайны симфонической партитуры» [184], «Интересное начало» [185], «Почём нынче симфонии?» [186], «Убедить слушателя: очерк» [187].

С 1978 по 2011 годы было опубликовано около 85 научных и публицистических работ Дмитриева, включая интервью с композитором. Дмитриеву также принадлежат две крупные монографии. Книга «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» (1973) написана во время педагогической деятельности Дмитриева, заполнив таким образом лауну в изученности этой группы инструментов и выявлении их роли в современной музыке. В известном труде «О драматургической выразительности оркестрового письма», созданном в 1981 году, рассматриваются не только общие вопросы оркестровки, но и ценные представления самого композитора в этой области. История как отечественной, так и западноевропейской музыкальной культуры доказала «естественность и постоянство занятий теорией музыки для многих композиторов», и особую значимость композиторское музыковедение приобретает в XX столетии [153, с. 8]. В этом плане деятельность Дмитриева как музыковеда отвечает тенденциям времени.

Проблемы, поднимаемые Дмитриевым в монографиях, связаны с оркестровым и шире, музыкальным, мышлением. Отметим, что тема музыкального мышления является сквозной для всех работ М.Г. Арановского, который «создал новое направление в музыкознании, цель которого — изучить огромный комплекс проблем, связанных с музыкальным мышлением» [6, с. 4]. Данную мысль сам Арановский подчёркивал в своих высказываниях: «Я

убеждён, что изучение музыкального мышления как главной духовной силы музыки должно быть генеральной линией музыкознания. Но для того, чтобы это осуществить, необходима смена всей научной парадигмы музыкознания» [Там же, с. 405]. Безусловно, смена такой парадигмы осуществлялась целой плеядой отечественных музыковедов, и научная деятельность Дмитриева внесла свой, пусть и небольшой, вклад в это непростое дело.



*Г.П. Дмитриев, Б.А. Чайковский, Т.Г. Смирнова.
Около 1993 года*

Формирование взглядов Дмитриева пришлось на время, озаглавленное «резкой сменой поколений, поисками новых культурных и жизненных ориентиров» [59, с. 7]. Период со второй половины 1950-х годов в отечественном музыковедении обозначен как «новая советская музыка». С 1960-х годов русская культура начинает активно приобщаться к мировым музыкальным процессам. Дмитриеву были интересны самые разные

музыкальные сферы и области. Свою приверженность русским традициям композитор сочетает с открытостью современным музыкальным направлениям и техникам. Одним из подтверждений этому является проведение в Союзе московских композиторов концертов таких зарубежных авторов, современников Дмитриева, как Я. Ксенакис, К. Штокхаузен, Л. Берио, а также русских композиторов, например, Н. Рославца. Из отечественных композиторов-современников Дмитриев поддерживает дружеские связи с Г. Свиридовым, Б. Чайковским, В. Киктой, В. Ульяничем и многими другими.



Май 1990 года, Франция, ателье URIC. Г.П. Дмитриев работает над электронной композицией «Adagio для URIC»

Стремление Дмитриева к открытию новых тенденций проявляется в инициативе создания Ассоциации современной

музыки, Ассоциации электронной музыки (обе организации были сформированы в 1990 году)³.

Свои сочинения Дмитриев регулярно показывал на различных музыкальных фестивалях, в числе которых «Московская осень», «Белорусская музыкальная осень» и другие. Неоднократно представлялись произведения композитора за рубежом. Так, в декабре 1985 года Дмитриев с успехом дал ряд авторских концертов во Франции, где его музыка была принята известными музыкантами, среди которых был Янис Ксенакис. Были установлены творческие связи с фортепианным дуэтом П. и Т. Кроммелинк, силами которого в 1989 году во Франции было представлено премьерное исполнение одночастной композиции «Обелиск», написанной, как указано в партитуре, «В ознаменование 200-летия Великой французской революции».

³ Ассоциация современной музыки ведёт свою историю с 1920-х годов, но уже в 1932 году ее деятельность была прекращена, и были созданы творческие союзы, в том числе Союз композиторов. АСМ-2 была собрана в 1990 году, её члены представляли «левое» крыло Союза композиторов, находящееся в то время в оппозиции официальной идеологической доктрине Союза композиторов. Первоначально ядро АСМ-2 составили В. Екимовский, А. Вустин, Ю. Каспаров, Ф. Караев, Н. Корндорф, А. Раскатов, В. Лобанов, Д. Смирнов, Е. Фирсова, В. Тарнопольский, В. Шуть, председателем был приглашён Э. Денисов. Ассоциация сразу стала подлинным центром отечественной современной музыки. Главным видом её деятельности является организация концертов в разных городах России. В настоящее время АСМ представляет подразделение Союза композиторов. Ассоциация электронной музыки была основана при Союзе композиторов, её президентом стал наиболее авторитетный в данном жанре и имеющий международную известность Э. Артемьев, вице-президентом был назначен А. Киселев. Первый концерт АЭМ состоялся в 1991 году во Всесоюзном доме композиторов. Электронная и компьютерная музыка в то время активно развивалась во всем мире, и обращение отечественных композиторов к новым технологиям явилось следованием новым тенденциям. С 1991 года все фестивали «Московская осень» обязательно включали в свои программы концерты электроакустической музыки.



Афиша концерта 14 октября 1980 года. Исполнение Симфонии № 2 Г.П. Дмитриева на фестивале «Московская осень»

Жизнь и деятельность Дмитриева связана главным образом с Москвой. Именно здесь, в стенах Московской консерватории, Всесоюзном доме композиторов, состоялись премьеры многих сочинений композитора. Здесь были установлены творческие контакты с выдающимися музыкантами и исполнительскими коллективами, многие из которых стали постоянными. Так, около сорока лет продолжалось творческое содружество Дмитриева с хоровым дирижёром В.С. Поповым, под руководством которого состоялись премьерные исполнения 14 сочинений композитора с участием хора, и было записано более 20 произведений. Сотрудничество двух музыкантов началось в 1983 году с исполнения оратории «Из «Повести временных лет»», и стало особенно интенсивным после открытия в 1991 году Академии хорового искусства. Возобновилась с этого времени, пусть и в

своеобразном ключе, деятельность Дмитриева, связанная с педагогикой: композитор был Председателем на Госэкзаменах, активно общался со студентами и вникал в трудности музыкального образования, придав учебному процессу дух современной исполнительской практики.



7 марта 1999 года. РЗК.

В.С. Попов, Г.П. Дмитриев, Н.П. Бурляев

Дмитриев был высокообразованным человеком, широту его кругозора демонстрируют также литературные предпочтения. При создании хоровых, камерно-вокальных, вокально-симфонических произведений композитор обратился к поэтическим и прозаическим текстам более 70 авторов. Среди них поэты — классики (К. Батюшков, Н. Гоголь, А. Кольцов, М. Лермонтов, А. Пушкин, А. Толстой), поэты Серебряного века (И. Анненский, А. Ахматова, К. Бальмонт, А. Белый, А. Блок, Н. Гумилёв, З. Гиппиус, С. Есенин, О. Мандельштам, М. Цветаева, М. Волошин), современники композитора (А. Дементьев, Ю. Кублановский, Ю. Кузнецов, Н. Рубцов, А. Твардовский). Редкие обращения к

иноязычным поэтам наблюдаются только в ранний период творчества композитора. Также Дмитриев использовал записи текстов Ю. Гагарина, К. Циолковского, митрополита Московского Филарета, обращался к древнерусским текстам (в частности, из «Повести временных лет»), к церковным каноническим текстам.



1 ноября 1978 года. ВДК. Г.П. Дмитриев с В.Н. Левко. Поэма на стихи А.Т. Твардовского для меццо-сопрано и фортепиано «Перевозчик»

Согласимся с утверждением Паисова, что «определённое влияние на формирование индивидуальной позиции композитора оказали идеи русской религиозно-философской мысли рубежа XIX – XX веков» [105, с. 14]. Поднятая тогда и широко развитая Русская идея, связанная с религиозно-национальным самосознанием, по-разному была представлена в творчестве А. Блока, Вл. Соловьева, Вяч. Иванова, И. Ильина. Творчество

Дмитриева показывает, что композитору были созвучны многие идеи Серебряного века. Кроме того, музыковеды в своих трудах неоднократно упоминали особое влияние философски-религиозных идей Серебряного века на композиторов-шестидесятников.

Дмитриев приложил немало сил для того, чтобы в России развивалась академическая музыка, основанная на духовном, содержательном, социально значимом. Композитор неоднократно подчёркивал, что академическая музыка в современном обществе является насущной необходимостью, так как представляет один из мощнейших двигателей его эволюции, в то время как на сцене зачастую господствуют необременительное развлечение и эпатаж в ущерб глубокому раскрытию авторских замыслов [62, с. 14]. «Что касается музыки современной, то её пространство свернуто до предела. “Современная музыка” для большинства – это лишь те или иные категории музыкальной “масс-культуры”. <...> настоящая современная русская музыка, как и современное русское искусство в целом, пребывает именно в “катакомбах”» [Там же, с. 14], – так Дмитриев описывал положение музыки в России в интервью 2013 года. Отметим также, что Георгий Петрович нередко называл себя «катакомбным» композитором.

Кроме того, представленное высказывание Дмитриева о серьёзной музыке отражает его несогласие с одной из граней стилистики постмодерна, когда «искусство делает своим объектом культуру в целом, во всей её неравноценности и многоплановости» [78, с. 14]. При наличии в сочинениях Дмитриева определённых черт, характерных для поставангарда или постмодернизма, его творчество всё же остаётся достаточно консервативным.



Г.П. Дмитриев со звукорежиссером А. Волковым

Прослеживается глубокая связь произведений Дмитриева с русскими традициями (как музыкальными, так и литературными), его музыка, несмотря на все новаторские черты, имеет яркую направленность на слушателя.

Все созданные Дмитриевым произведения, вне зависимости от жанра, проникнуты высоким идейным содержанием. Развитая духовная культура Дмитриева как личности была обусловлена его окружением, в которое с юных лет входили выдающиеся композиторы, музыканты, поэты, писатели, режиссёры, актёры, чьи взгляды, позиции, установки формировали кругозор и мировоззрение Дмитриева. Никакие политические и социальные обстоятельства не заставили Дмитриева сменить профессию или уехать за рубеж. Жизнь композитора была яркой, насыщенной, и при этом всегда была связана с Россией и её столицей.



***В.Г. Кикта, Г.П. Дмитриев, В.С. Ульянич.
После исполнения концертной симфонии В.С. Ульянича
«Небесные звуки детства». 2011 год***

1.2. Панорама творчества

Дмитриев начинает свою композиторскую деятельность со второй половины 1960-х годов, при этом основное направление в начале творческого пути определяют инструментальные жанры для различных оркестровых составов. Пробуя себя в разных жанрах, Дмитриев ещё в годы учёбы в Московской консерватории пишет Первую симфонию, струнный квартет, Концерт для виолончели и симфонического оркестра, камерно-вокальные сочинения.

Как отмечалось ранее, после окончания аспирантуры композитор посвящает себя активной педагогической деятельности; возможно, с этим связано снижение творческой продуктивности: в период с 1969 по 1973 годы им были написаны

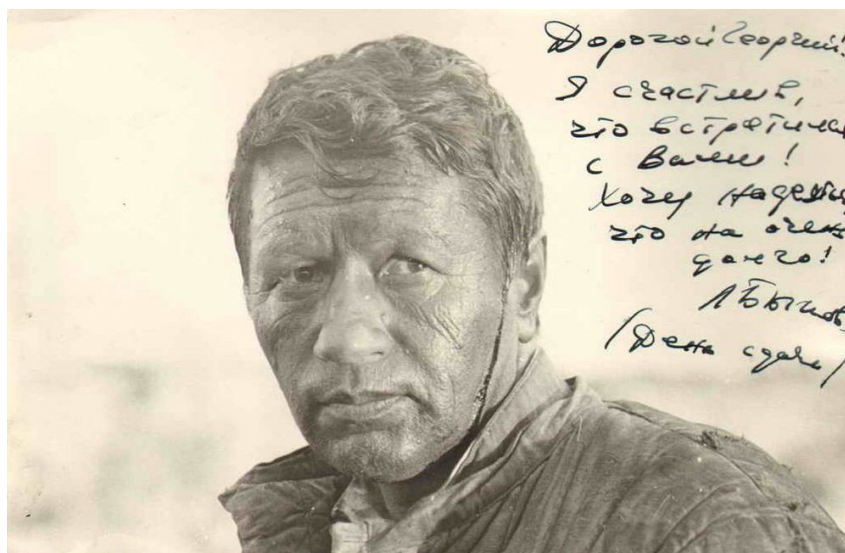
три камерно-инструментальных ансамбля и четыре вокальных цикла. С 1973 по 1975 годы композитор работал над оперой «Любимая и потерянная», которая так и не была исполнена и осталась единственным опытом в классическом оперном жанре. По-видимому, это время было посвящено теоретическому осмыслению полученных в годы учебы знаний, поиску оригинальных идей и направлений для дальнейшего развития. Характерно, что между первым и вторым обращениями к какому-либо жанру у Дмитриева проходил довольно большой промежуток времени. Так, к сочинению Второй фортепианной сонаты композитор обратится спустя пятнадцать лет, ко Второй симфонии – через четырнадцать лет.

Начиная с периода учёбы в консерватории и до 1990-го года, Дмитриев работал над созданием детского репертуара. Он пишет отдельные пьесы и циклы для фортепиано в две и четыре руки, имеющие в основном программное содержание (цикл «Пасторали», альбомы пьес «Камешки из мозаики», «Двадцать пьес в оstinатых движениях» и др.), сочиняет песни, хоры и музыкальные сказки для детей. Если программная музыка широко представлена у ряда композиторов, современников Дмитриева, то музыкально-сценические жанры являются гораздо более редким явлением. Между тем, музыкальные сказки, объединяющие несколько видов искусств, создают уникальные возможности для художественного развития детей [101, с. 594]. Дмитриевым были написаны музыкальные сказки с пением в сопровождении фортепиано «Кот и лиса», «Мышка-вострохвостик» (по сценарию Ю. Николаева на тексты Ю. Полухина) и «Соломенный бычок – смоляной бочок».

Активная преподавательская деятельность и изучение возможностей разных инструментов оркестра подтолкнули Дмитриева к созданию педагогического репертуара. По-видимому, композитор ставил цель охватить как можно больше инструментов, написав для каждого из них хотя бы по одному-

двум сочинениям: он обращается к флейте, гобою, фаготу, валторне, тромбону, тубе, пишет много произведений для трубы, из струнных инструментов представлены сочинения для арфы, скрипки, контрабаса, гитары; довольно многочисленны произведения для баяна и аккордеона.

Большой интерес для композитора представляла также область киномузыки. По утверждению Т.К. Егоровой, музыка советского кино играла роль «универсальной экспериментальной лаборатории для апробации новых идей и современных техник композиторского письма, поиска нестандартных решений, впоследствии с успехом использовавшихся в различных жанрах автономной музыки» [54, с. 5]. С 1972 по 1992 годы Дмитриев написал музыку к двадцати шести кинематографическим картинам. В массовом жанре Дмитриев показывает свою мобильность, умение написать и яркий музыкальный номер по типу саундтрека (симфонический, вокальный или с использованием электронной музыки), и фоновую музыку.



**30.07.1976. Фильм «Аты-баты шли солдаты».
Запись Л.Ф. Быкова в день сдачи фильма**

Жанровые приоритеты композитора оформляются с середины 70-х годов. В 1975 году Дмитриев впервые обращается к хоровым жанрам («Песни безвременья» и симфония-концерт «Священные знаки»), которые в 1990-е годы станут центральной сферой его творчества. А с 1977 года начинает работать в симфонических и камерно-инструментальных жанрах, которые будут определяющими до 90-х годов. С момента учреждения международного фестиваля современной музыки «Московская осень» Дмитриев в течение длительного времени ежегодно участвует в нём. В рамках фестиваля были даны премьеры многих симфонических произведений автора: Концертная симфония «Памяти А.С. Пушкина» (1979), Вторая симфония «На поле Куликовом» (1980), Концерт для скрипки с оркестром (1981), Симфоническая хроника «Киев» (1982), концертная музыка для солирующей флейты и камерного оркестра «Сивилла» (1983), оратория «Из “Повести временных лет”» (1984), оратория «Космическая Россия» (1986).

В рамках симфонических и камерно-инструментальных жанров сформировался комплекс характерных для творчества композитора музыкально-выразительных средств и самобытный авторский стиль. Эту мысль подтверждают слова самого Дмитриева. В интервью 2000 года он говорит: «Я нашёл свою тему ещё на грани 70-х и 80-х годов», произведения этих лет «объединяет найденная мною тогда русская идея, идея религиозной духовности» [103, с. 10]. Примечательно, что труд Дмитриева «О драматургической выразительности оркестрового письма», содержащий описание некоторых его композиционных приёмов, был закончен в 1981 году.

Тематику произведений композитора определяют две центральные ветви: историческая и духовно-личностная. Обе линии творчества проникнуты русскими национальными идеями. Во многом обращение к исторической и духовной тематике можно связать с биографическими фактами его семьи. Патриотическими

идеями была проникнута сама атмосфера в семье Дмитриевых. Отец композитора, Петр Георгиевич, был врачом, все годы Великой отечественной войны провел на фронте. Дед композитора, Георгий Иванович, был священнослужителем.



Дмитриевы: Петр Георгиевич, Анна Николаевна, Георгий Иванович, Анатолий Георгиевич. Около 1930 года



*Протоиерей о. Георгий (Георгий Иванович Дмитриев),
дед композитора*

Помимо личных установок Дмитриева, прилив интереса к исторической тематике в целом характерен для русского искусства рубежа веков и связан с предчувствием вступления России на путь больших исторических перемен [105, с. 33]. В 1990-е годы переосмысливаются многие события отечественной истории, освобождённые от идеологических установок, что также подтолкнуло композиторов к данной теме.

При обращении к определённым историческим страницам Дмитриев не ставит цель показать старинный колорит, сделать стилизацию; по словам самого композитора, для него «важна потребность живого ощущения тех духовных реалий – “духовных радаров”, – которыми порождены и исторические вершины в народной судьбе, и теплота индивидуального патриотического чувства» [55, с. 55]. Историческая тема сформировалась у Дмитриева в области симфонических жанров. Картины истории нашей страны представлены во Второй симфонии «На поле Куликовом» и Симфонической хронике «Киев». Тему исторического предназначения Родины композитор продолжает в оратории «Из “Повести временных лет”». В этих произведениях он выстраивает композиции по хронологическому принципу, из памятника русской летописи IX века он свободно комбинирует ключевые события для каждой части оратории.

В своем творчестве Дмитриев обращается к хронике, летописи не только исторического прошлого, но и отражает темы, созвучные его времени. Е.М. Тараканова справедливо отмечает, что юность Дмитриева пришлась на годы, связанные с открытием космоса, которое способствовало рождению новой пространственно-временной ориентации [140, с. 14]. Подтверждением этому является созданная композитором оратория «Космическая Россия» для солистов, чтеца, смешанного хора и симфонического оркестра. Кульминация сложноорганизованной композиции отмечена «выходом за грани музыкального» [Там же, с. 14]: записанная на магнитофонную

ленту фонограмма «Космический старт» воспроизводит рапорт Гагарина и рёв взлетающей ракеты.



***27 ноября 1986 года, БЗК. Исполнение оратории
«Космическая Россия» под руководством В.И. Федосеева***

Истоки духовной темы у Дмитриева также находятся в инструментальных жанрах. В Третьем струнном квартете используется напев «Единородный Сыне» (1972), духовное содержание отражено в Четвёртом струнном квартете «Притчи по Матфею» (1980), в камерном концерте для виолончели «Dona nobis pacem» (1984), в квартете саксофонов «И увидел я новое небо и новую землю...» (1990). Концертная музыка для клавесина, контрабаса, струнного квартета и камерного оркестра «Сцена» (1980) имеет программное содержание, отражённое в диалоге Пилата и Христа. Идеино-семантическую направленность, связанную с духовными, сакральными идеями имеет Третья симфония «Misterioso» (1989), которая завершает искания Дмитриева в области симфонических жанров. Композитор отмечает духовные идеи в хоре «Желанье» на стихи Анненского (1980), в хоровом цикле «Ясный свет» на стихи Блока (1988). В указанных произведениях, по словам самого композитора,

применён метод «материализации духовности», называемый композитором «философией голосоведения» [103, с. 10].



22 января 1998 года. Г.П. Дмитриев на премьере «Всенощного бдения»



22 января 1998 года. Г.П. Дмитриев на премьере «Всенощного бдения» с В.С. Поповым

Распад СССР дал возможность духовной музыке «выйти из подполья», что привело к возникновению широкого круга произведений в этом направлении. В.С. Ценова указывает, что возрождение русской религиозности относится к 1960-м годам, а духовное движение конца XX столетия во многом является конъюнктурным [158, с. 129]. С одной стороны, Дмитриев начинает обращаться к подобной музыке, следуя веянию времени. С другой стороны, в интервью он указывает на то, вера и православие сложились в нём ещё до 1980-х годов, и большую роль в этом сыграло то, что родители композитора придерживались православных традиций [103, с. 10]. Так или иначе, именно Дмитриев возрождает жанр Всенощного бдения, а также обращается к песнопениям литургии, мессе, кантам. В хоровых сочинениях композитора 1990-х годов объединились историческая и духовная тематика. Уже в оратории «Из “Повести временных лет”» Дмитриевым сделан возврат к истинным корням жанра, который давно превратился в чисто светский. В опере-оратории «Святитель Ермаген» (1999) и кантате «Преподобный Савва игумен» композитор ещё больше углубляет сакральное начало произведений, сближая их с жанром музыкального жития.

Если в 1970-1980-е годы Дмитриев обращался к *событиям* русской истории, то в 1990-е годы ему становятся интересны выдающиеся *личности* в истории. Во многом такая переакцентировка связана с жанровой палитрой произведений: события были запечатлены в симфонических и вокально-симфонических произведениях, в то время как концертные симфонии для хора и солистов, имеющие большую долю субъективного начала, подходят для отражения судьбы личности. В финале симфонии-концерта «Старорусские сказания» (1987) Дмитриев обращается к легенде о святом Егории, и с этого времени образы русских святых прочно входят в его хоровые произведения. Среди знаменательных личностей русской истории отметим фигуры Бориса и Глеба, игумена Филиппа из хоровой

симфонии «Праведная Русь» (1996), Н. Гоголя из «Завещания Николая Васильевича Гоголя» (1997), князя А. Невского, св. Евфросинии Московской, св. Елизаветы Феодоровны, св. Серафима из «Симфонии ликов» (1998), игумена Саввы Сторожевского из монастырской кантаты «Преподобный Савва Игумен» (2000). В качестве литературной основы Дмитриев выбирает поэзию эпохи романтизма и Серебряного века (А. Майков, А. Пушкин, А. Ахматова, А. Белый), усиливающую субъективное начало этих произведений, и соединяет её с церковными текстами. Мысль о жанровой переориентировке высказывал и сам Дмитриев: «Если в 80-е годы духовное содержание мне было легче выразить в симфоническом и камерно-инструментальном жанрах, то в 90-е годы оно могло выражаться и непосредственно словом – художественным или каноническим» [Там же, с. 10]. Характерно, что начало работы композитора над «Всенощным бдением» относится ещё к 1976 году, а закончено произведение было лишь в 1990 году, и в 1997 была сделана вторая редакция. Долгое осмысление произведения объясняется не только тем обстоятельством, что Дмитриев обратился к традиционному музыкально-литургическому жанру первым в отечественной музыке после С. Рахманинова, но, по-видимому, и тем, что до 1990-х годов композитор ещё не был готов к отражению духовного содержания через каноническое слово. Сначала мастеру было необходимо выработать композиционные принципы в рамках инструментальных жанров.

В одном произведении Дмитриев нередко показывает исторические события разных веков, комбинирует поэтические тексты нескольких поэтов, свободно сопоставляет жанры. В результате выстраивается композиция из череды контрастных эпизодов. Так, в Симфонической хронике «Киев» из полуторатысячелетней истории города композитор показывает образы Киевской Руси, время борьбы за родную землю, и облик города в XX столетии. В хоровой симфонии «Праведная Русь»

Дмитриев обращается к образам первых русских святых XI века Борису и Глебу, митрополита Филиппа XVI века, к последнему русскому царю Николаю II, к трагическим событиям 1917-1921 годов. При этом все части цикла объединяет повествование о невинно убиенных праведниках, идея искупительной жертвенности. Для воссоздания облика святого Саввы композитор объединил в кантате «Преподобный Савва игумен» канонические тексты, фрагменты из жития Саввы игумена, стихотворения А. Пушкина и Ю. Кублановского.

Паисов указывает, что к 1990 году в произведениях Дмитриева складывается «новый тип героя, который отвечает христианской морали», и его создание связано с исканием идеала в древнерусской истории, с обращением к образам и фигурам национальной истории и легендарной старины [104, с. 125].



Г.П. Дмитриев с пианистом Петром Дмитриевым (сын) и баритоном Михаилом Давыдовым

Русская интонационность входила в творчество Дмитриева как опосредованно, так и через использование фольклорного материала. Мотивирующим фактором для обращения к народному творчеству, по-видимому, послужила экспедиция композитора во Владимирскую область. Записанные автором во время экспедиции подлинные напевы русских народных песен легли в основу Рапсодии для фортепиано (1964). Вариации на русскую народную песню «Звонили звоны» содержит Вторая соната для фортепиано (1978). Дмитриевым были сделаны обработки русских народных песен «Поморская песня» (1974) и «Есть как завтра да ненастье» (1980) для сопрано и фортепиано, первая из них была записана для кинофильма «Георгий Седов». Другие фортепианные и камерно-вокальные сочинения, не опирающиеся на фольклорный материал, также проникнуты национальной интонацией. В области вокальной лирики композитор следует по пути обновления сформированных в этом жанре форм и средств музыкальной выразительности, обращаясь к классической поэзии (М. Лермонтов, А. Блок, А. Пушкин, А. Ахматова, Ф. Тютчев), к современным авторам (Н. Рубцов, Л. Хьюз), к инонациональной поэзии (Р. Гамзатов, Э. Межелайтис). Более того, Дмитриев становится открывателем поэзии ряда авторов, своих современников, например, Ю. Кузнецова, на стихи которого написаны вокальные циклы «Богатырские песни» (2004), «Четыре стихотворения Юрия Кузнецова» (2007), «И вместо точки я поставлю солнце» (2008). При этом русское национальное базируется у Дмитриева на прочных основах западноевропейского профессионального искусства. «Я убеждён, что плодотворно и самобытно работать в национальной тематике можно лишь будучи “европейцем” в профессиональном плане (и в этом для меня – один из главных уроков Пушкина)» [103, с. 11]. Характерная для Дмитриева русская интонация сформировалась главным образом в вокальной лирике, и её достижения затем передались хоровой сфере его творчества.

Широко представлена в творчестве Дмитриева русская православная традиция. Цитаты из традиционных колокольных звонов Киево-Печерской лавры и осмогласия Киевского распева легли в основу тем Симфонической хроники «Киев». Если одна из основных лейттем «Киева» исполняется оркестровыми колоколами, то в финале симфонии-концерта для солистов и смешанного хора «Старорусских сказаний» (1987) Дмитриев вводит церковный звон, для воспроизведения которого может быть использована или фонограмма, или передвижная церковная звонница. Для показа колорита прошлых эпох в хоровых произведениях Дмитриев редко прибегает к цитированию, например, во второй части симфонии «Праведная Русь» используется цитата псалма строчного письма «На реке Вавилонстей», данная в расшифровке А. Кастальского. Композитор использует средства, которые стилистически отсылают к «древности» (монологическое изложение, имитирующее знаменный распев, метрическая свобода, использование только мужских голосов в хоровой партитуре), одновременно сочетая их с современными техниками письма (серийность, атональность, кластерно-сонорные эффекты и др.).



*Патриарх Московский и всея Руси Алексий II,
В.С. Попов, Г.П. Дмитриев*

Вс. Задерацкий отмечает, что в симфониях и оратории «Из «Повести временных лет»» представлен «новый тип национальной музыкальной речи... русская окраска передаётся не столько через мелос, сколько через богатство звуковой палитры» [55, с. 55]. В данном высказывании подчёркивается ведущая роль тембрового

начала в произведениях композитора. Кроме того, в оратории «Из «Повести временных лет»» Дмитриев использует все тексты на церковнославянском языке, лексико-фонетическое звучание которого создаёт особое аутентичный колорит. Паисов подчёркивает, что лексические особенности в оратории имеют не столько внешне-красочное значение, сколько содержательное и структурообразующее [105, с. 36]. Отметим, что в творчестве композитора есть и другие примеры обращения к старославянским текстам, в частности, в симфонии «Праведная Русь».



24 апреля 1987 года. Г.Н. Рождественский и Г.П. Дмитриев.

На записи оратории «Из повести временных лет»

Дмитриев использует такие символы, как икона, притча, миф, которые являются обобщением многовекового опыта поколений. Универсальный сакральный символ, заключающий память народа – икона — находит воплощение не только в

хоровых духовных сочинениях⁴, но и в электронной композиции для одного исполнителя на металлических ударных инструментах и 48-голосного струнного оркестра (или магнитофонной ленты) «Икона» (1986, 2002). При создании композиции Дмитриев обращается к специфическому музыкальному направлению второй половины XX – начала XXI столетий – к медитативной музыке, которая трактуется учёными по-разному. Музыка Дмитриева наиболее близко толкование Е.И. Чигарёвой: медитативность – это особая сфера музыкального творчества, связанная с философско-религиозной идеей, согласно которой погружение в особое состояние осознания, приобщение к высшему бытию и составляют понимание медитативности [163, с. 19].

Оригинальная концепция представлена в Четвёртом квартете («Притчи по Матфею»), который написан, по выражению самого Дмитриева, в двенадцати притчах. Композитор, как и в других сочинениях, не конкретизирует замысел. Идея притчи расширяет смысл каждой части произведения, выявляет подтекст музыки. Каждая часть имеет обобщённое название: первая часть – «Тема и варианты», третья часть – «Импульс и развитие», четвертая – «Масго е тiсго», восьмая – «Старт и финиш» и т. д. По мнению Таракановой, «притчевая модель» реализуется путём структурных соответствий в самой фактуре произведения. Исследователь указывает, что первая часть «имеет структурным аналогом притчу о сеятеле: одно брошенное им зерно упало при дороге и его склевали птицы, другое зачало на каменистой почве, третье было поглощено сорняками, и лишь попавшее на плодородную землю принесло плоды. Соответственно этой модели образуется четырёхслойная композиция, где каждый голос струнного квартета развивает сходное мелодическое “зерно”, различающееся

⁴ Например, икона Владимирской Богоматери, не раз спасавшая Русь, и позже СССР, от нашествий врагов, вдохновила поэта М. Волошина, а затем и Дмитриева на создание произведений (сочинение «Владимирская Богоматерь» для хора и солирующего тенора, 2006).

по степени плодотворности, выразительности заложенной в нём идеи» [140, с. 14].

«Единство мифа и музыки – всегда в их связи со словом» – является важной чертой творчества Вяч. Иванова, А. Блока и других поэтов Серебряного века [31, с. 11]. Музыкальное мифотворчество, воспринятое Дмитриевым во многом через поэзию символистов, проникает и в его произведения. Программное название концертной музыки для флейты и камерного оркестра «Сивилла» (1983) отсылает к античному образу полумифических прорицательниц Древней Греции, а название музыкально-хореографического движения в двух стадиях «Сантана» переводится с санскрита как «бесконечная река жизни».

Несмотря на обобщённую программность большинства сочинений Дмитриева, их содержание не лежит на поверхности. Вся музыка композитора наполнена определёнными знаками, символами, ассоциациями, разгадать которые не так легко. Подтверждением тому является, например, тот факт, что музыкальная фантазия «Ледостав-ледоход» для ансамбля ударных инструментов и двух струнных оркестров воспринимается некоторыми слушателями как картина природы или абсолютная музыка [140, с. 14], в то время как композиция отражает, по замыслу автора, «Формулу Государства и Революции» (по работе В.И. Ленина) и осмысливает диалектику развития общества.



Понедельник **24** апреля 1989 г. СОЮЗ ХУДОЖНИКОВ СССР
СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ СССР
ЦЕНТРУЗИНФОРМ СМ СССР
ТВОРЧЕСКОЕ ОБЪЕДИНЕНИЕ МОЛОДЫХ ПИСАТЕЛЕЙ-ФАНТАСТОВ
АКАДЕМИЯ НАУК СССР Понедельник **24** апреля 1989 г.

Культурная программа Междисциплинарной художественной выставки
„ЗВЕЗДНАЯ ДОРОГА ЧЕЛОВЕЧЕСТВА“
„ВСЕЛЕННАЯ, ТВОРЧЕСТВО И Я“
ЦЕНТРАЛЬНЫЙ ДОМ ХУДОЖНИКА (Крымский вал, 10)
КОНЦЕРТ

в программе:
русская духовная музыка XVIII-XIX веков;
фрагменты произведений А. Скребины;
станотворения В. Касинкина, Н. Недорож;
музыка и центральная композиция и слайды композиторов
Д. Найдина, А. Холмова, Г. Дмитриева, В. Ульянича.

Выставка произведений художников А. Веселова, В. Давыдова, А. Пасена, В. Соколова.

ИСПОЛНИТЕЛИ

А. ВЕДЕРНИНОВ,
МУЖСКОЙ АНСАМБЛЬ
ИЗДАТЕЛЬСКОГО ОТДЕЛА МОСКОВСКОГО ПАТРИАРХАТА
Руководитель — А. ГРИНДЕНКО

БРАСС-КВИНТЕТ ГАБТ СССР в составе:
Л. ЧИСТЯКОВ, С. ЗВЕРКИН, Ю. ПРОСКУРИН,
Ю. ДОБРОГОРСКИЙ, Н. АРТАМОНОВ
Дирижер — В. КАЛАШНИКОВ

КВАРТЕТ АРФ в составе:
Е. ОЛЕЙНИЧЕНКО, Н. БЛАЖЕВА, И. СТЕЛАНОВА, А. БУДАКОВСКАЯ

Руководитель ансамбля — М. ПЕКАРСКИЙ
СТРУННЫЙ КВАРТЕТ в составе:
И. КОРЫСТИНА, Е. МИХАЙЛОВСКАЯ, А. ФРАНЦЕВА, Т. НАХЛЕВА

АНСАМБЛЬ УДАРНЫХ ИНСТРУМЕНТОВ
Руководитель — М. ПЕКАРСКИЙ

А. НОВИЦКИЙ
Сопровождение — **В. ПЕРСНИ И К. НЕДРОВ**

Начало в 19:30 час. Билеты продаются в кассе ЦДХ.

*24 апреля 1989 года. Афиша концерта с музыкой
Г. Дмитриева, В. Ульянича, А. Скрябина и др.*

В творчестве Дмитриева можно отметить ряд принципов, которые характерны для всего многообразия его жанров. Одним из ведущих моментов организации музыкального материала становится серийная техника, при использовании которой у композитора нет ограничений: на её основе создаются любые фактурные принципы и черты разных жанров, композитор свободно сочетает серию с другими композиторскими приёмами, сопоставляет её с тональной организацией. Можно смело говорить об индивидуальной трактовке серийного письма, которая складывается в рамках симфонической музыки и затем успешно переносится на хоровые сочинения, с учётом их специфических особенностей. Серийную технику композитор использует и при создании произведений на тексты поэтов XIX–XX веков, и для

организации церковнославянского языка в оратории «Из “Повести временных лет”». Композитор подчёркивает, что данная техника является наиболее подходящей выразительной средой для музыкального воплощения высокоинтеллектуальной летописной культуры [105, с. 37]. Серийность использована уже в тематическом материале Концертной симфонии «Памяти А.С. Пушкина». Тема-серия первой и третьей частей произведения проецируется на оркестровую вертикаль: такой принцип организации музыкальной ткани становится характерной чертой творчества Дмитриева. Наиболее ярко он проявляется в симфонических полотнах, в электронно-компьютерной композиции «Икона».

Приём многослойной композиции, состоящей из нескольких пластов, выработанный Дмитриевым в симфонической музыке, переносится и в хоровые произведения. Например, во второй части симфонии «Праведная Русь» сочетание полярно дифференцированных партий мужского хора и солиста придаёт эффект двуслойности, или «двойной экспозиции», «полиэкрана» [Там же, с. 219].

Таким образом, в творчестве Дмитриева можно выделить следующие периоды:

1. 1961—1968. Первые произведения, написанные в годы учёбы в Московской консерватории и связанные с освоением жанровой и образной палитры.

2. 1969—1975. Период теоретического осмысления и поиска оригинальных идей и направлений, своих композиционных приёмов.

3. 1975—1990. Период симфонических, вокально-симфонических и камерно-инструментальных жанров.

4. 1987—2016. Период вокально-хоровой музыки.

Жанровая палитра творчества Дмитриева многообразна, в нашей периодизации мы указали определяющие жанры для третьего и четвёртого периодов творчества. Помимо хоровых

жанров, в 1990-е годы композитор продолжает работать в инструментальных жанрах, открывает для себя область электронной музыки. Характерно, что в 1990-е годы композитор отходит от сферы камерной вокальной лирики, сосредоточив внимание на хоровых сочинениях, а в начале 2000-х вновь возвращается к этой сфере. Фактически, начинает и завершает Дмитриев свой творческий путь главным образом сочинениями для голоса и фортепиано.



Певцы Е. Бушков и В. Ладюк, Г.П. Дмитриев

Определив для себя в конце 1970-х годов главные темы творчества – историческую и духовную, Дмитриев придерживался выбранной линии на протяжении всего творческого пути. В связи со сменой жанровых и эстетических установок менялись лишь акценты в выбранном направлении: композитор ставил в центр внимания события, судьбу или подвиги личности, философские воззрения, духовные образы молитвы, созерцания и т.д. Начало выбранного композитором творческого пути было положено в

симфонических произведениях, дальнейшее переосмысление сформированных в них особенностей было не просто перенесено в область вокально-хоровой музыки, а явилось дальнейшим продвижением по намеченному пути с привнесением новых открытий. При этом в качестве связующей линии между древностью и новым временем выступает многообразие техник и средств музыкального языка, используемых композитором.

В области симфонических, вокально-симфонических и хоровых жанров Дмитриев, так или иначе, охватывает буквально все ключевые события нашей страны, начиная со времён крещения Руси и заканчивая величайшими потрясениями XX века. При этом он опирается на литературные и музыкальные памятники русской истории, в числе которых «Повесть временных лет», жития святых. Подбирая и комбинируя тексты для своих произведений, Дмитриев обобщает искания отечественных писателей, поэтов, философов. Композитор особо чуток к знаменательным датам русской истории: именно в этом ключе создавались написанные в начале творческого пути Вторая симфония «На поле Куликовом» и Симфоническая хроника «Киев», ставшие во многом определяющими произведениями для его творчества, а на исходе творческой деятельности (2004) был создан симфонический мемориал Победы «9 мая», задуманный автором к 60-летию со дня Великой Победы, и в 2005 году диптих для меццо-сопрано и фортепианного квинтета «И в День Победы...» на стихи А. Ахматовой и И. Эренбурга. Эпизоды революционного времени, Гражданской и Великой Отечественной войны, неразрывно связанные с этапами человеческой жизни, представлены в повествовании хоровой симфонии-концерта «Китеж всплывающий» (2004).

Таким образом, представленные в творчестве Дмитриева жанры органично взаимодействуют, оказывая друг на друга большое влияние, выдвигая на первый план то одни, то другие области творческих интересов.

1.3. Симфонические жанры

Первые опыты Дмитриева в области композиции относятся к 1958 году, когда он был студентом Краснодарского музыкального училища. В этом году были написаны два цикла миниатюр для фортепиано, которым владел юный музыкант, «Воспоминание» для скрипки и фортепиано и романс для контральто.



Георгий Петрович в студенческие годы

Первое обращение Дмитриева к жанру симфонии произошло ещё в 1959: в годы учебы студентом была написана Симфония f-moll для симфонического оркестра, которая была

обозначена автором как ор.1 – юношеский. Симфония f-moll (вторая и третья части) была исполнена в 1961 году при выпуске из училища в Драматическом театре Краснодара силами симфонического оркестра Краснодарского музыкального училища. Также было сделано переложение первой части сочинения для двух фортепиано. Рукопись этого ученического произведения, по-видимому, не сохранилась.

Характерно, что, обозначив Симфонию f-moll как опус 1 – юношеский, Дмитриев проставил опусы только в первых сочинениях, тем самым отделив их и указав на ученический характер произведений, так как в дальнейшем он не проставлял опусы своих произведений. Очевидно, юный композитор хотел указать в то время на значимость этого произведения и выбора жанра симфонии в качестве первого знакового сочинения.

При выпуске из Московской консерватории в 1966 году Дмитриевым была написана Симфония № 1. С одной стороны, создание симфоний в самом начале творческого пути связано с установившейся традицией музыкального образования в нашей стране, с другой стороны, так или иначе, указывает на расположенность композитора к этому жанру.

Экзаменационная комиссия высоко оценила оркестровку Симфонии № 1 и мелодический дар композитора. Однако произведение долгое время не находило дорогу к слушателю. В 2007 году композитор возвращается к партитуре симфонии, желая переделать оркестровое решение в ряде случаев, где, по его мнению, это было необходимо. Именно в этой оркестровой редакции симфония была впервые исполнена в январе 2010 года МГАСО под руководством П. Когана.



Афиша. 21 января 1968 года

Несмотря на то, что первый ученический опыт Дмитриева в симфонической музыке был, очевидно, не слишком успешным, его сравнение с Симфонией № 1 выявляет, что композитор начинал свою деятельность, следуя по пути традиции. Оба произведения имеют трёхчастную структуру, части цикла следуют по принципу темпового контраста: крайние действенные части обрамляют среднюю медленную часть.

Симфония f-moll

- I. *Allegro energico*
- II. *Lento assai*
- III. *Allegro festoso*

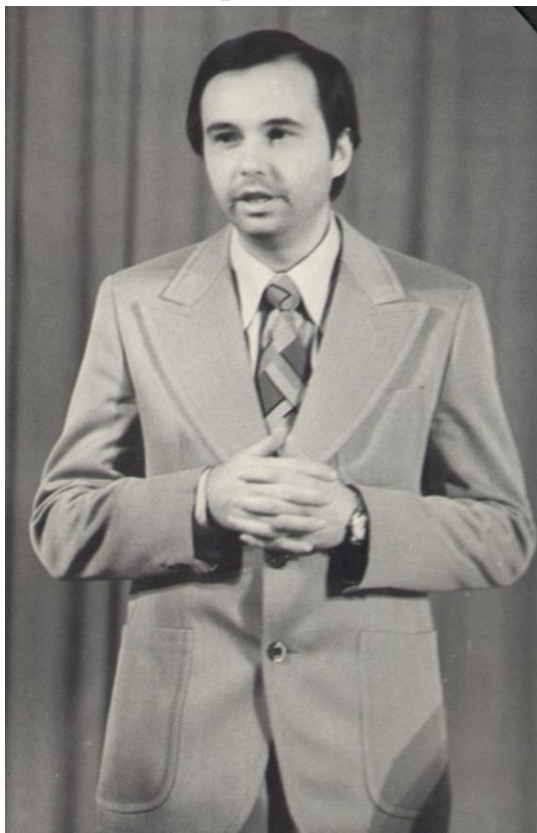
Симфония № 1

- I. *Lento. Allegro*
- II. *Adagio*
- III. *Moderato maestoso*

Классическую трёхчастную структуру с опорой на традиционные жанры имеет и созданный в 1968 году Концерт для виолончели и симфонического оркестра:

- I. *Lento*
- II. *Tempo di valse*
- III. *Moderato maestoso*

Первая симфония имеет новаторские, оригинальные идеи в области тематизма, оркестровых решений. Но такие качества, как традиционность структуры, непрограммность и функциональность частей, отвечающая позднеромантическим традициям (с акцентом на величественном, итоговом характере финала), указывают на то, что Дмитриев в 1960-е годы ещё не нашел своей оригинальной идеи для симфонического жанра.



*11 февраля 1977 года. ЦДЖ. Г.П. Дмитриев
на авторском концерте*

Между тем, следует отметить, что симфоническое творчество в период становления Дмитриева как композитора-симфониста находилось на подъёме и давало множество творческих ориентиров. Отечественные симфонии второй половины XX столетия были многообразны по жанру, структуре, концепции, исполнительскому составу. Композиторы ставили перед собой задачу поиска оригинальных идей и авторских стилистических решений. Необходимым оставалось одно условие: сохранение высокого смысла симфонизма, проявляющегося в художественном обобщении, философичности и концептуальности как главных качеств мышления [27, с. 98].

Роль «симфонического эталона» своей эпохи сыграл Шостакович: его достижения стали для нового поколения композиторов образцом для подражания, а также отправной точкой для индивидуального поиска [59, с. 234]. Переоценка ценностей в 1960-е вызвала логичное стремление к поиску новых ориентиров и концепций, в том числе в жанре симфонии. С этого времени в отечественном симфоническом жанре наблюдается две тенденции: первая связана с обновлением жанра, когда некоторые тенденции западного авангарда соединялись с русскими традициями (Д. Шостакович, Б. Чайковский, Б. Тищенко, М. Вайнберг); вторая тенденция усматривается в оппозиции сложившемуся канону жанра (Н. Каретников, А. Пярт, А. Караманов, А. Шнитке, Н. Сидельников, Ю. Буцко, С. Губайдулина). Дмитриев же, как и многие другие композиторы того периода, интуитивно чувствовал тенденции своего времени и начал искать свой путь.

Среди причин поисков «своей темы» Дмитриевым именно в симфоническом жанре, а не в каком-либо другом, можно выделить два фактора. Первый заключается в том, что одним из творческих наставников Дмитриева был Шостакович, поэтому неудивительно, что искания композитора были связаны с симфоническим жанром. Если в западноевропейской музыке после симфоний Г. Малера

жанр во многом теряет свою яркую направленность, целостность, то отечественная симфоническая традиция передаётся к следующим поколениям главным образом благодаря творчеству Шостаковича. Второй фактор связан с общей тенденцией активного обращения к симфоническому жанру отечественных композиторов второй половины XX века, что объясняется «идейной нагруженностью симфонического типа мышления <...> неотрывная от интеллигентского самосознания <...> потребность проблемно высказаться обращала к симфонии – “абсолютной музыке”, философская концепционность которой укрыта за чистым звучанием» [161, с. 72].

Такие произведения Дмитриева – Симфония № 2 «На поле Куликовом» (1979), Симфоническая хроника «Киев» (1981) и Симфония № 3 «Misterioso» (1989) – показывают, что композитор находит свою концепцию, «свою тему».

Новации многих композиторов второй половины XX столетия находились в области влияния на симфонию других жанров – концерта, оратории, мессы, сюиты, вокального цикла. У Дмитриева тоже можно отметить некоторые особенности влияния разных жанров, например, в финале Первой симфонии появляются черты, отсылающие к инструментальным концертам эпохи барокко. Прямое указание на синтез жанров содержит авторское название Концертная симфония «Памяти Александра Сергеевича Пушкина»: произведение написано для солистов – струнного альта, колоратурного сопрано, баритона, и 16 исполнителей на струнных, ударных и клавишных инструментах (1979). Трактовка оркестра в симфонических произведениях как ансамбля солистов также объясняется одной из заметных тенденций второй половины XX века, выраженной в отказе от масштабности, предпочтении камерности [3].

Обратим внимание на жанровые обозначения ряда произведений Дмитриева: «Концертная музыка для...», «Медитативная музыка для...». Начало жанровому обозначению

«концертная музыка» было положено П. Хиндемитом, создавшим ряд произведений с таким названием⁵. Абстрактно-обобщённые названия жанров характерны для европейской музыки второй половины XX столетия, и Дмитриев в этом плане находится в русле современных музыкальных тенденций⁶.

Но индивидуальное, самобытное новаторство Дмитриева заключается в том, что он подчиняет всё своё творчество «русской теме», под которой, по его собственному выражению, он понимает «новую художественную концепцию с мыслью о России, о Боге» [62, с. 16].

Вторую и Третью симфонии, симфоническую хронику «Киев» Дмитриева объединяют следующие качества:

1. «русская тема»;
2. одночастность;
3. программность;
4. наличие лейтмотивов и лейттембров;
5. большой состав оркестра;
6. особая драматургическая роль тембровых решений.

Стремление к обобщённой программности является следствием подчинения творчества «русской теме». По словам композитора, реализация его художественной концепции «может сочетаться с эпизодами нашей истории, с подборкой поэтических текстов, может выражаться метафорической формой-формулой»

⁵ П. Хиндемитом были написаны: Концертная музыка для альта и камерного оркестра, Концертная музыка для струнных и медных, Концертная музыка для фортепиано, медных и двух арф, упомянем также близкие по жанровым заголовкам его опусы с названиями «Камерная музыка», «Маленькая камерная музыка», «Граурная музыка» и др. Будучи не только ярким композитором-новатором, но и прекрасным исполнителем-инструменталистом, Хиндемит воплотил в этих сочинениях лучшие традиции виртуозного исполнительства, обновил подход к жанру концерта и сам принцип концертирования.

⁶ Среди произведений инструментального жанра с абстрактно-обобщёнными названиями «Музыка для струнных, ударных и челесты» Б. Бартока, «Музыка печальная, порой трагическая» А. Рабиновича, «Тихая музыка» С. Слонимского.

[Там же, с. 16]. Кроме того, большую роль данной черты творчества Дмитриева можно объяснить определённым влиянием неоромантических традиций, которые в целом характерны для отечественной музыки 1970-80-х годов.



Г.П. Дмитриев с флейтистом А.В. Корнеевым (в центре) и дирижером Ф.И. Глуценко (справа). 1984 год

В программности многие композиторы второй половины XX столетия ищут источники поиска новых концепций. Так, в качестве характерного свойства симфонического жанра обобщённая программность выступает в творчестве А. Эшпая: посвящения, эпитафии, подзаголовки определяют «план содержания» произведения или выступают в качестве художественной идеи [60, с. 7]. Тищенко для создания большинства своих симфонических концепций привлекает литературные источники (стихи М. Цветаевой, А. Наймана, А. Ахматовой, текст Тургенева, «Божественная комедия» Данте и др.). Драматургия симфоний Караманова сравнивается с иконой, в которой «сочетается обязательная сверхидея – центральный образ, одушевляющий всю форму, – и последовательно выстроенный

событийный ряд» [59, с. 248], в результате чего складывается структура симфоний из ряда эпизодов. Немало произведений программного симфонизма связано со страницами отечественной истории: в их числе концертная симфония «Фрески Софии Киевской» (1979) и симфоническая летопись «Владимир Креститель» (1991) В. Кикты, симфонии-сюиты «Древнерусская живопись» (1970), «Из русской старины» (1982), «Господин Великий Новгород» (1987), симфонии № 4, 5 и 6, образующие цикл «Русь уходящая» (1986-1993) Ю. Буцко, симфония «Хроника блокады» Тищенко (1984).

Параллельно в отечественной музыке развивался и непрограммный симфонизм, в рамках которого композиторы (Р. Щедрин, Б. Чайковский, С. Слонимский, Т. Хренников и другие) воплощали свои замыслы главным образом средствами обобщённых эстетических решений [3]. На такую концепцию опирался Дмитриев при создании Первой симфонии.

После Первой симфонии Дмитриев отказывается не только от многочастности, но и от сонатной формы (в Первой симфонии в сонатной форме была решена первая часть цикла, которая имеет конфликтную драматургию). Вторая симфония написана по мотивам цикла «На поле Куликовом» А. Блока; в рамках одночастности Дмитриев выделяет четыре самостоятельных эпизода и даёт им названия, которые лишь направляют внимание слушателя: «Вечный бой», «Ноктюрн», «Наплыв» и «Свет Родины». Несмотря на то, что каждый эпизод решён в свободной форме, в их чередовании усматриваются типичные черты классического четырёхчастного цикла.

Если во Второй симфонии Дмитриев сам делит симфоническое полотно на четыре эпизода, то симфоническая хроника «Киев» дана единым «потокком», однако за счёт смены жанровой основы, тематизма и тембровых решений выделяются три эпизода, в которых даются обобщённые образы многовековой истории города. В этом сочинении наблюдается явный отказ от

сонатно-симфонической драматургии. Композицию Третьей симфонии Дмитриев также выстраивает посредством чередования ряда контрастных между собой эпизодов, но чётко очерченных границ между эпизодами нет, преобладает сквозное развитие.

Таким образом, при работе с одночастностью у Дмитриева прослеживается тенденция от чёткого членения на эпизоды с опорой на сонатно-симфоническую драматургию к более цельной композиции со сквозным развитием. Одночастная форма может вызвать аналогии с жанром симфонической поэмы. Однако среди юношеских опусов Дмитриева имеются симфоническая поэма «Голос памяти» (1965) и вокально-симфоническая поэма «Ты помнишь, Алёша, дороги Смоленщины» (1967). Этот факт свидетельствует о том, что Дмитриев сознательно называет одночастные композиции последующих лет именно симфониями, подходит к обозначению жанра осознанно.

Одночастные симфонические концепции, складывающиеся из ряда эпизодов, можно отметить и у других композиторов, продолжающих традиции русского симфонизма. Ярким примером является программная Третья симфония «Севастопольская» Б. Чайковского (1980), в которой зримо прослушиваются такие образы как «красота и покой земли, дыхание моря, гомон птиц, война и потеря близких...» [20]. Симфония «Хроника блокады» Тищенко (1984) представляет композицию из череды картин, рисующих трагические сцены военных лет. Шестая симфония «Литургическая» Эшпай написана для оркестра, фортепиано и хора (1988). Одночастное произведение, синтезируя жанровые черты симфонии и православной литургии, состоит из двух крупных разделов: оркестровой интродукции и хоровой части, в которой хор поёт *a capella* и в соединении с оркестром. В качестве литературной основы симфонии Эшпай обращается к богослужебным песнопениям и духовным текстам на старославянском языке. Первоначально Эшпай хотел создать хоровое сочинение, но потом поиски в этой области привели его к

тому, что он не смог представить избранную тему без привлечения оркестра [60, с. 104-105]. В то время как поиски Дмитриева в области православной духовной темы вывели композитора в область чистой хоровой музыки. Так, в вокально-симфоническом произведении «Сантана», созданном в 1983 году, хоровое звучание трактовалось Дмитриевым в качестве тембровой оркестровой краски. Однако со временем композитор всё чаще использует хоровое звучание *a capella*, и в жанровых обозначениях произведений фигурирует слово симфония⁷. Отказ Дмитриева от вокально-инструментальных составов в пользу хорового звучания *a capella* связан «с тенденцией к углублению духовного начала и тяготением к православной певческой традиции» [105, с. 22].

У Дмитриева остается одно очень важное качество от классического симфонического жанра: линейная драматургия, которая являлась чертой симфонизма Шостаковича, но во второй половине XX века всё больше теряет свой приоритет. Линейность драматургии, в той или иной степени, характерна для трёх симфоний и симфонической хроники Дмитриева; во многом она связана с применением лейттематизма и принципа программности. Так, драматургия Первой симфонии имеет направленность к третьей части – смысловому центру произведения, в котором выражается итог всей симфонической концепции. Действенно-конфликтное начало Второй симфонии устремлено к финальному разделу: композитор гибко оперирует симфоническими традициями, опираясь на бетховенскую идею «от мрака к свету». В симфонической хронике «Киев», несмотря на наличие некоторого сопоставления между эпизодами, идущего от традиций жанров хроники и летописи, отмечается ярко выраженная

⁷ В творчестве Дмитриева представлены симфонии-концерты «Священные знаки» (1975) и «Старорусские сказания» (1987), симфония «Праведная Русь» (1996), симфония-концерт «Китеж всплывающий» (2004), симфония тропарей «Земля высока...» (2001, 2003, 2003). Все перечисленные произведения написаны для хоров различных составов без сопровождения.

драматургическая направленность за счёт тематических преобразований и высокой плотности музыкальных событий. В Третьей симфонии эти тенденции усилены большой ролью сквозного развития. Драматургическая логика, построенная на взаимодействии интонационно-образных сфер, приближает композицию Третьей симфонии к сонатным принципам формообразования.

Антиподом линейной драматургии является статическая концепция: основанная на принципе медитативности, она представлена у Дмитриева в электронно-компьютерной композиции «Икона». У других же композиторов статическая концепция используется в симфонии: например, в Четвертой симфонии Г. Уствольской, Третьей симфонии Пярта, Пятой симфонии Сильвестрова. Медитативно-психологический симфонизм отмечается в Седьмой симфонии Эшпая.

Важным качеством симфонических произведений Дмитриева является то, что он, обращаясь к традиционному большому составу симфонического оркестра, наделяет оркестровку новаторскими решениями. А эксперименты с инструментальными составами Дмитриев оставляет для произведений камерного жанра. И.А. Барсова отмечает, что камерный оркестр XX века отличается новым качеством инструментального состава: «Краеугольный камень камерного оркестра – не в стабилизированности тембрового состава, а в его избранности. Композитор волен выбирать нужную комбинацию инструментов, его гипнотизирует бесчисленность неповторимых тембровых сочетаний, которые уже сами по себе способны создать исключительный, индивидуальный тембровый материал» [11, с. 228]. В начале 1980-х годов, одновременно с крупными симфоническими произведениями, Дмитриевым были созданы композиции для различных камерных составов, выявляющие стилевое единство всех инструментальных сочинений этого периода. Как и в симфониях, композитор отталкивается от

многочастных композиций, затем останавливая свой выбор на идее одночастности. В произведениях камерного инструментального состава характерной чертой становится наличие солиста (солистов), что указывает на жанровые черты концерта.

Концертная симфония «Памяти А.С. Пушкина» написана в трёх частях с эпилогом, помимо солистов (струнный альт, колоратурное сопрано, баритон) инструментальный состав включает 3 тэмпл-блока, 4 том-тома, треугольник, 3 ковбелла, 2 подвешенные тарелки, там-там, вибрафон, маримбафон, колокольчики, пистолет, фортепиано, клавесин, орган, группу струнных (7 скрипок, 2 альты, 2 виолончели, контрабас). В традиционной структуре решён двухчастный Концерт для скрипки с оркестром (I. Moderato, II. Allegro; 1981). Другие произведения одночастны:

– концертная музыка «Сцена» для клавесина, контрабаса, струнного квартета и камерного оркестра (1980);

– «Спираль» для ансамбля инструментов: флейта, гобой, кларнет, фагот, валторна, труба, бас-тромбон, вибрафон, колокольчики, фортепиано, скрипка, альт, виолончель, контрабас (1981);

– «Ледостав-Ледоход» для ансамбля ударных инструментов и двух струнных оркестров (1983);

– концертная музыка «Сивилла» для флейты и камерного оркестра (1983);

– quasi-романтическая фантазия «Nicolò» для скрипки в сопровождении камерного оркестра (1983);

– камерный концерт «Dona Nobis Pacem» для виолончели и ансамбля инструментов (1984);

– медитативная музыка «Икона» для металлических ударных инструментов и 48-голосного струнного оркестра (1986).



*С О. Казаном и Ф. Глуценко на премьере
Концерта для скрипки Г. Дмитриева*

В 1990-е годы Дмитриев лишь изредка обращается к области оркестровой музыки, создавая только одночастные композиции для солиста и симфонического оркестра, синтезируя тем самым достижения, найденные в 1980-е годы в симфонических полотнах и одночастных композициях, связанных с концертной музыкой. Это концертная музыка «Лабиринт» для саксофона-альта и симфонического оркестра (1992), «Эпизоды в характере фрески» для скрипки и симфонического оркестра (1992), симфонический мемориал Победы «9 мая» для баритона, органа и симфонического оркестра. Формообразующим фактором этих произведений является найденная в 1980-е годы структура членения на эпизоды.

Тенденция к одночастности проявляется и в произведениях Дмитриева других жанров. Сложноорганизованные многочастные

композиции ораторий «Из “Повести временных лет”» и «Космическая Россия», согласно указанию Дмитриева, исполняются без перерыва⁸.



Петр и Георгий Петрович Дмитриевы

⁸ Композиция оратории «Из “Повести временных лет”» состоит из пяти частей, которые перемежаются прелюдией, постлюдией и четырьмя интерлюдиями, а форма оратории «Космическая Россия» включает десять частей.

Стремление к одночастности музыкальной формы и сквозное развитие тематических образований рождают «непрерывность и целостность становления “жанрового события”» [60, с. 23]. Данная тенденция в полной мере соответствует творческому подходу Дмитриева. Уже Первая симфония основана на принципе монотематизма и лейтмотивной системе, что обеспечило наличие сквозных тематических образований: этот принцип развивается и прослеживается в последующих произведениях. И симфонии, и оркестровые сочинения Дмитриева для камерных составов представляют тщательно продуманную концепцию, которая выстраивается на основе главной темы или идеи. Найденная Дмитриевым «русская тема» создаёт индивидуальную форму каждого произведения. По словам самого композитора, выразителем концепции произведения может стать «вся его форма в целом – до последней ноты» [62, с. 16]. Логика движения авторской мысли определяет форму сочинения.

Оригинальность оркестрового письма характерна для ряда отечественных симфонистов второй половины XX века: в их числе Б. Чайковский, Шнитке, Эшпай, Денисов, а также Дмитриев. Симфонии Дмитриева характеризуются особой драматургической ролью тембра в структуре сочинения, средствами оркестра во многом создаётся многослойная форма произведения.

Симфонический жанр в советской музыке развивался очень интенсивно, и к концу века каждое новое симфоническое произведение стало заключать в себе «одновременно две разнонаправленные тенденции русской музыки второй половины XX века: самоидентификацию с традицией, захватывающее ощущение наследничества, выраженное уже в самой причастности к имени-сущности жанра, и тотальную “одноразовость” замысла» [59, с. 236-237]. Все основные симфонические произведения Дмитриев написал до 1990 года: сочинения продемонстрировали его самобытную художественную концепцию, основанную на глубоком ощущении традиций, связанных с русской историей, с

духовностью. В рамках трёх Симфоний и Симфонической хроники были утверждены единство замыслов и стиля, а также новаторство, связанное с оркестровыми решениями.



*Г. Дмитриев в среде коллег-композиторов
(Б. Чайковский – второй слева)*

Если, например, для Б. Чайковского было свойственно создание в каждой симфонии законченной концепции, не повторяющей предыдущие⁹, то в симфоническом творчестве Дмитриева композитору было интересно найти «свою тему», которую он сначала утвердил в симфоническом творчестве, а

⁹ Отметим, что симфонии Б. Чайковского были созданы с большими временными промежутками (1947, 1967, 1980, 1993) и каждая из них являлась этапной для композитора: по-видимому, Чайковскому требовалось определённое время, чтобы обдумать и создать новую симфоническую концепцию. Дмитриев же подчинил все свои симфонии и оркестровые произведения для камерных составов единой концепции и создал их в один временной период. Для него, в отличие от Чайковского, скорее, было характерно единство замыслов, стиля и оркестровых решений для всех симфонических произведений.

затем, в 1990-е годы – и в хоровом, преломив свой стиль в соответствии с канонами разных жанров. По-видимому, после создания Третьей симфонии Дмитриев почувствовал важность жанрового обновления. И поворот в 1990-е годы к хоровым жанрам явился результатом его творческой эволюции.

Симфоническое творчество Дмитриева вобрало в себя важнейшие тенденции эпохи, и, одновременно с этим, выступило ярким самобытным явлением в истории отечественной музыки второй половины XX века.

1.4. Теоретические труды по оркестровке

Монография «О драматургической выразительности оркестрового письма»

Вопросы инструментовки начали активно изучаться в XIX веке. В трудах Г. Берлиоза, Ф.О. Геварта, М.И. Глинки, Н.А. Римского-Корсакова освещались аспекты теории, практики и истории инструментовки: это характеристика инструментов с точки зрения технических и выразительных свойств, описание оркестровых групп, оценка оркестровых традиций прошлого и современности. При высоком значении обобщения имеющихся правил, приёмов и принципов оркестровки все авторы, так или иначе, подчёркивали ведущую роль индивидуальных решений композитора. Так, Глинка писал: «Какие могут быть общие правила насчёт оркестровки, когда, например, в симфониях Бетховена, в каждой – совершенно другой, новый оркестр, непохожий на оркестр других его же симфоний» [34, с. 27]. Усилия других авторов пособий по инструментовке и оркестровке конца XIX – первой половины XX веков были в основном направлены в область создания учебно-практической литературы, а затем и изучения оркестровых стилей (стиль эпохи, национальной школы, индивидуальный стиль композитора).

Теоретическая осведомлённость Дмитриева в области оркестровки обнаружилась в создании композитором монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма». Помимо собственных наблюдений в области оркестрового языка и драматургии Дмитриев опирался при написании монографии на целый ряд исследований, как по общим вопросам инструментовки (Берлиоз, В.П. Бобровский, А.М. Веприк, Геварт, Глинка, Римский-Корсаков, Р. Штраус и др.), так и по проблемам отдельных симфонических произведений Д.Д. Шостаковича, Г. Малера, П. Хиндемита, Б. Бартока, С.С. Прокофьева и других композиторов XX столетия (авторы: М. Бер, И.А. Барсова, Э.В. Денисов, С.М. Слонимский, И.Б. Финкельштейн, А.Г. Шнитке).

Отличительная особенность рассматриваемой монографии состоит в том, что, излагая особенности оркестрового письма, автор отталкивается от индивидуальных композиторских стилей. Обобщённые приёмы тембровой драматургии Дмитриев рассматривает в качестве «ключей» к постижению индивидуальных авторских концепций музыкальных произведений композиторов разных эпох.

Под музыкальной драматургией понимается «способ (система принципов и средств) построения музыкального произведения в драматическом роде – как музыкально-драматическая “Поэтика”, “Техника”» [162, с. 36]: она выражается в становлении, развитии, сопоставлении, столкновении музыкальных образов. Функции оркестра в музыкальной драматургии давно утверждены композиторами разных эпох, и в симфоническом творчестве некоторых из них оркестровка играет главнейшую роль. И.А. Барсова отмечает, что «Стабилизировавшийся ко второй трети XIX века состав большого оркестра мыслился как целостный тембровый аппарат» [11, с. 289]. На единство двух проявлений тембра – выразительно-колористического (содержательного) и конструктивно-формообразующего (структурного) одним из первых указал А.М.

Веприк: «Единство и взаимосвязь между тембром и звуковысотным текстом существует не только в пределах изолированного музыкального отрывка, но и в развитии целого» [23, с. 102]. Исследователи выдвинули понятие «тембровой драматургии», под которым понимается «совокупность акустико-колористических средств, применяемых в оркестровых сочинениях разных жанров и позволяющих композитору осуществить авторский замысел за счёт системы тембрового соподчинения всех акустических средств, воссоздающих общую колористическую концепцию сочинения» [18, с. 110]. Симфоническое письмо произведений композиторов XX-XXI веков в целом отличается конкретностью оркестрового мышления, где оркестровка является определяющим музыкально-драматическим фактором: такая позиция характерна для симфонических произведений Дмитриева. Теоретические труды композитора не могли не повлиять на его симфоническое творчество, а потому требуют специального изучения.

Дмитриев рассматривает оркестровку не просто как одно из средств музыкальной выразительности, а как область, в которой симфонические идеи кристаллизуются, находят свою *структурную* и *смысловую* законченность [49, с. 6]. Оркестровка является частью музыкально-художественного целого, законченным выражением симфонических мыслей композитора. Такое понимание Дмитриевым предназначённости оркестровки выражается также в том, что происходит расширение её функционального значения.

В позиции Дмитриева выражается качественная особенность мышления композитора, который не сочиняет музыкальный текст отчуждённо от средств его оркестрового воплощения. Однозначная форма симфонического произведения «характеризуется включением свойств инструментального звучания в природу самих музыкальных мыслей в момент их формирования, чем и достигается их неразрывная взаимосвязь»

[Там же, с. 7]. Известно, что Шостакович считал неприемлемыми в процессе оркестровки сомнения в выборе инструмента, а также бесконечные пересмотры оркестровых средств [154, с. 471]. В этом плане Дмитриев наследует творческие принципы Шостаковича.

В основе принципа симфонизма как особого качества направленности музыкального развития, положены идейно-содержательная сторона музыки и особое качество внутренней организации музыкального произведения, связанное с формообразованием и драматургией. Дмитриев связывает оркестровку с качествами структурной и смысловой законченности. И в этом свете оркестровое письмо выступает в неразрывной связи с принципами симфонизма.



Под драматургической функцией оркестровки Дмитриев понимает способность к кристаллизации музыкально-драматургического содержания [49, с. 8]. В музыкальном произведении при этом решается художественная задача, связанная с созданием индивидуальной звучащей формы, отвечающей замыслам композитора [Там же, с. 8].

В своей монографии Дмитриев выделяет в отдельные очерки следующие аспекты:

1. Особенности оркестрового воплощения диалогической драматургии;
2. Роль оркестра в многослойной форме;
3. Особенности оркестрового голосоведения;
4. Инструментовка в значении авторского комментария.

Обозначенные аспекты, касающиеся вопросов оркестрового письма, являлись на момент создания монографии новыми и актуальными. Дмитриев раскрывает их на примерах произведений композиторов различных эпох с акцентом на музыке XX века: это произведения Л. Бетховена, М. Глинки, Г. Малера, Б. Бартока, Ч. Айвза, Д. Шостаковича, И. Стравинского, А. Шнитке, Р. Щедрина.



С пианистом В. Камышевым и Р. Щедриным

Одна из главных задач монографии Дмитриева – показать на конкретных примерах, как оркестровка предстаёт как область материализации музыкальной драматургии и может служить основанием в попытках понимания музыки [Там же, с. 19].

Дмитриев сосредоточил внимание лишь на некоторых принципах тембровой драматургии, выделив, пожалуй, наиболее распространённые из них. Более современные труды по оркестровке показывают, что, например, круг аспектов в области тембра и формы значительно шире. Например, С.В. Пономарёв выделяет с точки зрения структурного принципа формообразующих функций тембра по отношению к внутреннему («фабульному») плану формы следующие типы: монологические, диалогические, триадные, многоэлементные, многослойные структуры [110, с. 12]. В качестве примеров диалогического принципа автор приводит концертные, антифонные структуры, а также структуры в разработке и во многих главных партиях сонатной формы. Дмитриев же сосредоточивает своё внимание только на некоторых типах структурной организации формы. Рассматривая формообразующие функции тембра по отношению к внешнему («композиционному») плану формы, Пономарёв затрагивает структурные принципы, заключающиеся «в членении формы с помощью смен тембров на гранях формы и объединении формы с помощью тембровых мостов» [Там же, с. 12]. Различные примеры темброво-инструментальных связей приводит и Дмитриев в разных очерках своей монографии, раскрывая значение каждого такого примера. Описывает Дмитриев и другие оркестровые приёмы, например, тембровое предшествование – опережение тембром своего материала, которое может пониматься как наложение одного фрагмента на другой для динамизации формы, «сглаживания» швов [49, с. 107].



Диалогическая драматургия

Диалогическая музыкальная драматургия является одним из принципов оркестрового строения произведения. Под данным термином Дмитриев понимает «сопоставление двух ярких контрастных образов (экспонированных в соседствующих построениях), что даёт толчок дальнейшему развитию, осуществляемому в процессе их чередований [Там же, с. 10]. Музыкальные образы должны представлять звуковые комплексы, образованные в результате дифференцированного отбора выразительных средств, и обладать смысловой самостоятельностью и независимостью.

Рассматривая диалогическую драматурию в творчестве других композиторов, Дмитриев анализирует 2 часть (Andante) Четвёртого фортепианного концерта Л. Бетховена, 4 часть (Largo) Девятой симфонии Д. Шостаковича, вторые части Второго и Третьего фортепианных концертов Б. Бартока (Adagio и Adagio

religioso). Помимо сходного организующего принципа драматургии в произведениях Бетховена и Шостаковича Дмитриев отмечает и близкие особенности художественной выразительности. Так, сталкиваются активный и мягкий характеры, используются только чистые тембры, сольное звучание противопоставляется унисону контрастной группы. Но при этом достигаются различные драматургические эффекты: у Бетховена качественная суть образов в процессе развития остаётся неизменной, а у Шостаковича столкновение приводит к внутренней перестройке образов. На примере начала второй сцены из балета И. Стравинского «Поцелуй феи» Дмитриев показывает, как из диалогической драматургии вытекает двуслойность. Диалогичность понимается как «слоистость горизонтально-рассредоточенных чередующихся пластов фактуры», а двуслойность представляет разграничение «по вертикали на два слоя, или пласта, то есть на линейные функционально равноценные компоненты особым образом организованной фактуры» [Там же, с. 41-42].

Дмитриев чаще всего отмечает диалогическую музыкальную драматургию в медленных частях циклических произведений, главным образом с участием солирующего инструмента. Именно в таких условиях данный тип драматургии получает наибольшую реализацию.

Роль оркестра в многослойной форме

В музыке второй половины XX века музыкальные формы становятся всё более свободными, «рыхлыми». В такой ситуации оркестр во многом принимает на себя конструктивную функцию. Драматургическая усложнённость современной музыки приводит к тому, что музыкальные образы произведения вступают в особые диалектические взаимоотношения. Отсюда рождается новое качество музыкальных произведений, которое Дмитриев называет

полифонией образов [Там же, с. 8]. Полифонию образов характеризует многослойность музыкальной ткани. Дмитриев посвящает вопросам многослойной формы отдельный очерк неслучайно. Как указывает И.М. Шабунова, одной из наиболее ярких тенденций развития оркестра XX века является заострение тембровых контрастов в полифонии пластов [165, с. 199].



С дирижером В. Кожухарем

Многослойность музыкальной формы сочетает принципы синтеза и дифференциации: каждый пласт формы со своим комплексом выразительных средств должен обладать значением музыкального образа, что будет способствовать природной автономности слоёв, и в то же время сущность всей формы в целом выявляется в единстве. Главная конструктивная особенность многослойной формы заключается в дифференцированности пластов по темброво-инструментальному признаку [49, с. 67]. Тембровая однородность каждого пласта в сочетании с тембровым контрастом оркестровой ткани по вертикали обеспечивают раздельность, и в то же время целостность пластов.

На примере как целых произведений, так и их отдельных фрагментов, Дмитриев представляет разные варианты многослойной оркестровой организации и связанных с ней драматургических сценариев. Так, в пьесе Ч. Айвза «Вопрос, оставшийся без ответа» Дмитриев показывает многослойность на уровне оркестровых групп: цельность каждого из трёх слоев обеспечивается моногрупповым тембром, а рельефность слоистости выражается принадлежностью слоёв к разным оркестровым группам. Также каждый оркестровый пласт выполняет определённую функцию, драматургическую роль. Путь от конфронтации музыкальных пластов многослойной формы к их объединению представлен Дмитриевым на примере Второго концерта для скрипки и камерного оркестра Шнитке.

По мысли Дмитриева, главная цель многослойной формы как конструктивного драматургического решения заключается в воплощении большой содержательной ёмкости музыкальной формы. Данный факт обуславливает использование многослойности композиторами XX века, чьи произведения наполнены концепционными программными замыслами и очень содержательны по своей сути.

В музыкальной форме произведения могут играть особую роль его отдельные структуры. Так, в первой части Концерта для оркестра Бартока Дмитриев выделяет драматургическую функцию вступления и описывает его оркестровую организацию. Функциональная неоднородность вступления обусловлена и подготовкой будущего сонатного Allegro, и предвосхищением центрального музыкального образа концерта – Элегии, то есть всего цикла, что в музыкальном плане связано с самостоятельным интонационным материалом. Кроме того, Дмитриев указывает, что концепция всего концерта уже обозначена во вступлении первой части. В результате такой функциональной нагрузки вступление отличается большим количеством тем, мелодий, мотивов; и цельность раздела достигается в таком случае посредством

диалогического принципа и двуслойности оркестровой фактуры, вызванной высокой содержательностью музыкального материала. Указывает Дмитриев и на использование эффекта сберегаемых к определённом моменту звучаний и применение тембрового контраста в качестве формообразующего средства. Также композитор анализирует тембровую драматургию второй части и некоторые особенности оркестрового голосоведения произведения. Концерт для оркестра является одним из лучших достижений Бартока, и Дмитриев показывает, что во многом это обусловлено драматургическими и оркестровыми средствами.

Особенности оркестрового голосоведения

При организации оркестровой ткани известен фактурный подход, основанный на необходимости следить за голосоведением каждого инструмента и групп оркестра. Римский-Корсаков писал о том, что «хорошая оркестровка – это, прежде всего, хорошее голосоведение» [117, с. 6]. Однако исследователь Пономарёв указывает на то, что понимание оркестрового голосоведения является недостаточным для раскрытия сущности оркестровки, так как голосоведение выступает в качестве вторичного фактора в оркестровом произведении, а первичным фактором в инструментовке является форма [110, с. 29].

Оркестровое голосоведение Дмитриев не рассматривает как отдельную проблему, но затрагивает его особенности в разных очерках монографии. Отталкиваясь от содержания оркестровых голосов, композитор условно выделяет два их состояния: мелодическое и «общее» [49, с. 113]. К мелодическому состоянию оркестровых голосов можно отнести голоса или их отдельные участки, которые излагают мелодико-тематические образования. Признаками таких голосов является их самостоятельность, конкретность и завершенность выражаемых музыкальных мыслей, относительная структурная закруглённость. Под «общими»

оркестровыми голосами понимаются партии, которые имеют более общий характер, структурную разомкнутость, недостаточную образную определённую. Оба типа оркестровых голосов находятся в тесном переплетении и отражают единство на разных уровнях смысловой конкретности [Там же, с. 113]. В музыкальных произведениях этот принцип может находить разное выражение.

Рассматривая первую часть Концерта для оркестра Бартока, Дмитриев пишет, что для мелодических проведений главной партии и тем её комплекса тембр не является средством характеристики образа, а остаётся чем-то внешним по отношению к материалу. Инструмент показывает выразительную природу мелодического материала. Поэтому «тембровое развитие мелодии в пределах первоначально обозначенной оркестровой группы служит сохранению в целом её образного значения, тогда как смена групповой принадлежности неминуемо влечёт драматургическую трансформацию» [Там же, с. 115]. Каждый тематический вариант имеет индивидуальный характер, и интонационные изменения гибко следуют за инструментальной спецификой. На основании этого Дмитриев делает вывод о драматургической выразительности оркестрового письма.

Позиция композитора относительно вопросов голосоведения может быть в определённой мере раскрыта при рассмотрении его оркестровых сочинений. Обращаясь к симфоническим произведениям Дмитриева, можно сказать, что конструктивный, структурный компонент всегда находится в центре внимания композитора. Но при этом голосоведение составляет важнейшую часть его работы. В интервью, данному автору данной работы, Дмитриев сказал: «Симфонизм, в моём понимании, – это философия оркестрового голосоведения». Этот тезис находит своё полное подтверждение в оркестровой музыке композитора. Голосоведение в его произведениях всегда строго продумано и основывается на понимании особенностей конкретного инструмента. В целом, можно констатировать, что в оркестре

Дмитриева каждая линия голоса имеет тенденцию к мелодизации, даже если она выполняет функцию аккомпанемента. Распевность, в некотором смысле даже «вокальность» оркестровых партий – одна из отличительных черт музыки Дмитриева.



Можно сделать вывод, что голосоведение тесно связано с индивидуальным почерком каждого конкретного композитора, но при сочинении музыки, согласно позиции Дмитриева, композитор всегда должен тщательно следить за ним и принимать во внимание специфические особенности инструмента (диапазон, особенности тембра в разных регистрах и др.).

Роль авторского комментария

В 4-м очерке монографии Дмитриевым описывается особая функция оркестровки, состоящая в выражении ею драматургически обособленной идеи, что представляет собой авторский комментарий к музыкальным «событиям». Под

авторским комментарием¹⁰, в данном случае, необходимо понимать не словесное авторское объяснение, а своего рода «музыкальную метафору», осуществляемую средствами тембров симфонического оркестра. Дмитриев отмечает, что «из всех музыкально-выразительных средств тембр музыкального инструмента, его трактовка, пожалуй, наиболее легко и естественно могут обретать переносное значение. Причина этого явления заключается в известной автономности тембра как выразительного средства» [49, с. 135-136].

В монографии Дмитриев рассматривает главным образом музыкальные примеры, связанные с воплощением комического, а также возникающие при включении в произведение стилистически инородных элементов: (музыкальное цитирование, стилизация). Для данных категорий характерно временное отчуждение восприятия слушателя от конкретной семантики музыкального текста и формирование независимого отношения к музыкальному сообщению, нужного автору. В качестве примеров Дмитриев приводит 3 часть Первой симфонии Малера (траурный марш с позиции иронического отношения автора к изображаемым явлениям), оркестровый концерт «Озорные частушки» Щедрина, раздел 1 части Второй симфонии Б. Чайковского (использование музыки из произведений Моцарта, Бетховена, Баха, Шумана) и др. Дмитриев показывает, как такие факторы, как музыкальный материал и тембр, не всегда слиты в единое смысловое целое, а могут образовывать контрапунктические отношения и нести драматургическую нагрузку самостоятельного значения.

¹⁰ «Под понятием “комментарий” имеется в виду подтекст (самостоятельный смысловой нюанс), сопутствующий чисто музыкальному явлению. Речь пойдёт <...> о комментировании внутримызыкального, достигнутом в условиях симфонического произведения. Обязательный здесь момент оценки, исходящей “от автора”, и обеспечивает воспринятому подтексту значение авторского комментария» [49, с. 135].

В партитурах Дмитриева случаи использования приёма авторского комментария нередки. Но композитор применяет его в ином контексте, по сравнению с приведёнными в монографии примерами. Уже в Первой симфонии Дмитриев вводит приём авторского комментария для выражения сугубо личных, интимных мыслей и эмоций. И именно в таком ключе композитор использует данный приём и в дальнейшем. Сама тематика произведений Дмитриева (исторические, духовные, мифологические образы) предопределила особую роль авторского комментария в его творчестве. Данный факт свидетельствует о том, что в монографии в обобщённом виде даются наиболее типичные случаи применения тех или иных приёмов оркестрового письма, которые не исключают индивидуальных авторских решений.

Таким образом, монография Дмитриева «О драматургической выразительности оркестрового письма» является весьма ценным трудом, так как описанные в нём приёмы и принципы драматургии позволяют лучше постигнуть смысл оркестровых музыкальных произведений, понять логику драматургического развития. Дмитриев раскрывает широкое понимание функций оркестровки и разные аспекты её формообразующей роли. Многие идеи, положенные в основу данной монографии, получили дальнейшее развитие. Например, В.В. Бычков, рассматривая тенденции в развитии тембровой драматургии в народно-оркестровой музыке, неоднократно подкрепляет свои мысли словами из труда Дмитриева. В частности, автор поднимает вопрос о создании новых оркестровых редакций, в связи с чем ссылается на выражение Дмитриева о роли оркестровки в условиях драматургически выразительного музыкального мышления. Анализируя слова Дмитриева, Бычков уточняет, что в данном случае требуется не только музыкальное мышление, а тембровое мышление [19, с. 128]. А выражение Дмитриева «фактурно-тембровый эквивалент» Бычков использует в качестве устойчивого понятия. По справедливому замечанию

Шабуновой, Дмитриев предлагает оригинальный понятийно-терминологический аппарат, который свидетельствует «о переходе в изучении тембровой драматургии от эмпирических наблюдений к построению теоретической базы» [165, с. 295].

Среди множества современной литературы по вопросам оркестровки Шабунова выделяет монографию Дмитриева как оригинальную по концепции работу. По мнению исследователя, монография Дмитриева в совокупности с учебными пособиями У. Пистона «Оркестровка», Д. Клебанова «Искусство инструментовки», Г. Банщикова «Законы функциональной инструментовки» составляют целостное представление об оркестровке Нового времени, где каждый труд посвящён изучению разных аспектов [Там же, с. 292].

Оркестр XX века характеризуется множественностью принципов оркестровки. И исследователи часто рассматривают оркестровые стили определённых композиторов, при этом почти отсутствуют попытки какой-либо систематизации общих подходов к такому явлению как музыкальная драматургия в оркестровых сочинениях. А между тем, «индивидуальные решения [оркестровки] становятся заметными на фоне приёмов уже устоявшихся» [Там же, с. 270]. Не отрицая яркой индивидуальности оркестровых стилей разных композиторов, Дмитриев показывает, что есть принципы оркестровой драматургии, характерные для музыкального искусства в целом, и следование им или отход от них только подтверждают действенность выделенных приёмов и принципов.

«Автор» выступает в монографии как носитель определённых ценностей, идей, и «читатель как личность идентифицируется с самой книгой как с объектом материальной и субъектом духовной культуры и – посредством книги – с автором как личностью» [120, с. 41]. При знакомстве с монографией «О драматургической выразительности оркестрового письма» личность Дмитриева предстаёт как очень осведомлённая,

эрудированная в вопросах не только оркестровки, но и композиции, и области музыковедения. При прочной опоре на имеющиеся ко времени создания монографии научные знания авторская позиция с её новым взглядом проступает ярко и зримо.



***Монография «Ударные инструменты:
трактовка и современное состояние»***

К середине XX столетия «композиторы открывают, что ударные инструменты обладают не только большими динамическими и ритмическими возможностями, но что они темброво гораздо богаче других оркестровых групп» [45, с. 21]. Быстро развивающаяся в XX веке группа ударных инструментов, возросший к ней интерес композиторов вызвали необходимость в исследовании этой группы оркестра. В русском музыковедении рассматриваемая монография, опубликованная в 1973 году, стала

одним из первых изданий, посвящённых только ударным инструментам. В этом же году вышла в свет брошюра А. Панаиотова «Ударные инструменты в современных оркестрах»¹¹. В исследованиях по инструментовке и оркестровке этой группе посвящали разве только небольшие разделы, которые не давали полного представления о ней, а авторы музыковедческих статей и монографий редко касались особенностей трактовки ударных в произведениях отечественных и зарубежных композиторов. К моменту обращения Дмитриева к данной тематике уже были изданы труды о группе ударных в других странах, с которыми композитор был знаком: это издания об ударных инструментах В. Котонски (1963), Х. Рида (1969), Джеймса Холанда (1978), «Школа игры на ударных инструментах» Й. Стойко (1962), «Словарь литавр» перкуссиониста Авгериуса Геррасионса (1964). Как видно, монография Дмитриева была создана на волне интереса к ударным инструментам в науке и современной музыке.

Дмитриев делит монографию на две главы. В первой главе рассматривается вопрос трактовки ударных инструментов. Под этим понятием Дмитриев понимает «отображение музыкально-исторической ситуации: художественного метода, свойственного данной эпохе или композиторской школе, стиля композитора, конструктивного состояния инструментария» [50, с. 3]. Во второй главе подробно описываются технические и художественные особенности целого ряда ударных инструментов. Эта глава носит справочно-систематическую направленность. Даётся характеристика более чем ста ударных инструментов. Автор рассматривает ударные только с практической стороны в

¹¹ Книга А. Панаиотова представляет справочник-пособие, в котором систематизированы основные ударные инструменты по группам. Даются технические и выразительные характеристики инструментов, а также некоторые сведения об их историческом развитии и использовании. Сам автор рассматривает своё пособие как «первую ступень к более подробному и глубокому изучению ударных инструментов» [106, с. 5].

соответствии с их современным состоянием (тембровые характеристики, способы и приёмы игры и др.), не затрагивая исторический аспект их использования и совершенствования. Поставленная задача не предусматривает какой-либо группировки инструментов. В конце издания имеется приложение, в котором приводятся таблица иностранных наименований ударных инструментов, список использованной литературы и нотное приложение.

И. Барсова отмечает, что труд Дмитриева, как и А. Панаиотова, прежде всего знакомит с инструментарием, и вопрос об использовании ударных в композиторском творчестве ставится лишь попутно [45, с. 3]. Однако сам Дмитриев во втором издании «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» 1991 года подчёркивает, что его задачей являлось обозначить основные тенденции в современной трактовке ударных [50, с. 17]. В этом плане монография Э. Денисова «Ударные инструменты в современном оркестре», изданная в 1982 году, ставит другую цель: она имеет историко-стилевую направленность, Денисов рассматривает роль ударных инструментов в музыке И. Стравинского, Б. Бартока, О. Мессиана, С. Прокофьева и других композиторов, в том числе своих современников. При справедливости замечания Барсовой отметим, что в небольшой первой главе монографии Дмитриева отмечены основные завоевания и достижения группы ударных к середине XX века, о которых потом будет писать Э. Денисов, но в более развёрнутом и расширенном виде, исходя из стилистических особенностей конкретных композиторов. Неслучайно И. Шабунова указывает, что именно у Дмитриева впервые отмечено, что ударные в произведениях композиторов XX века «составляют самостоятельный небольшой оркестр, состоящий из нескольких подгрупп, контраст между которыми подобен контрасту между струнными, деревянными и медными духовыми» [165, с. 209].

Дмитриев отмечает в своём труде следующие принципиально новые пункты, которые определяют эволюцию ударных инструментов в XX столетии:

- Самостоятельное значение ударных инструментов, которое впервые приобретает в ряде симфонических произведений первой половины XX века.

- Значительный рост группы ударных за счёт усовершенствованных инструментов азиатских, латиноамериканских, африканских народов, вновь сконструированных инструментов, народных ударных инструментов, а также использования в качестве ударных предметов «быта» и специфических приёмов игры на духовых и струнных инструментах для выявления их ударных возможностей. Дмитриев подчёркивает, что использование любых инструментов должно быть драматургически целесообразным.

- Расширение сферы применения ударных инструментов, стремление сделать их партии более содержательными, что является отражением значительно возросших требований к выразительным возможностям ударных и пониманию их трактовки.

- Возросшее значение ударных определяется всей эволюцией оркестрового мышления.

Рассматривая выразительную сущность ударных инструментов, Дмитриев соотносит их с особенностями исторического развития, с «классической» трактовкой инструментов. Так, одна из отмеченных тенденций заключается в освобождении ударных инструментов от своего узкого «амплуа» и получении выразительной автономии. Дмитриев говорит о конструктивно-драматургическом значении ударных инструментов, поднимает вопрос о соотношении «звукотности» и «тембра» при использовании тех или иных ударных.

Автор выделяет новые значения ударных в музыке XX века:

- Появление в 20-30-е годы произведений с ненормативным составом оркестра, в котором ударные выступают как «полноправные, имеющие самостоятельное значение носители музыкального склада» [50, с. 12].

- Трактовка ударных с неопределённой высотой звучания как самостоятельно действующей или даже ведущей группы, как «полноценных носителей оркестровой фактуры» [Там же, с. 13]. Например, это проявляется в использовании нескольких инструментов одного вида с дифференцированной высотой звучания (в том числе ударных без высоты звучания, например, трёх там-тамов, трёх больших барабанов и др.).

- Использование ударных инструментов с высотой звучания и сонористики в качестве приёма тембрового контраста и формообразующего фактора.

- Использование большого количества темброво родственных и представленных в разных регистрах инструментов трактуется как отдельная группа, что также позволяет выступать ударным в самостоятельном, равноценном другим оркестровым группам значении как носителя оркестровой фактуры и музыкального содержания.

Все описываемые аспекты и приёмы ударных инструментов подкрепляются у Дмитриева конкретными примерами из произведений Прокофьева, Мессиана, К. Пендеревского, Стравинского и других композиторов. Нотные примеры второй главы подобраны по принципу их малоизвестности.

Таким образом, монографию Дмитриева «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» можно считать весьма актуальным исследованием на этапе 1970-х годов, хотя в последующие годы появились труды, в которых группа ударных была рассмотрена более глубоко и обстоятельно. Тем не менее, некоторые отмеченные Дмитриевым аспекты и тембровые

характеристики инструментов не утратили актуальности и в настоящее время, а главное, они имеют практическую направленность (будут полезны при изучении инструментоведения, занятия сочинением музыки начинающим композиторам).



1.5. Принципы оркестровки в симфонических произведениях Дмитриева

Осмысливая те или иные особенности оркестровой организации для достижения конкретного выразительного или драматургического эффекта в теоретических трудах, Дмитриев пополнял арсенал известных ему принципов тембрового изложения материала новыми средствами, что явилось несомненным подспорьем в его собственной композиторской работе. Особое внимание Дмитриева в монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма» к таким аспектам оркестровки как диалогическая драматургия, многослойность, приём авторского комментария, голосоведение, заставляет рассмотреть и его симфонические сочинения с данных позиций.

Диалогическая драматургия

В собственном симфоническом творчестве Дмитриев использует диалогическую драматургию и на уровне отдельных эпизодов крупной формы, и на макроуровне, как реализацию общей драматургической диалектики двух главных образных сфер в масштабах симфонии.

В медленном эпизоде «Ноктюрн» симфонии «На поле Куликовом» соло виолончели сопоставляется с мелодическим построением у струнных *divisi* и группы духовых. Несмотря на то, что оба музыкальных образа основаны на сходных интонациях (секундово-терцовые обороты), они обладают смысловой самостоятельностью, которая достигается главным образом за счёт оркестровых, фактурных и ритмических средств. В группах струнных и духовых инструментов на протяжении всего эпизода действует принцип последовательного завоевания диапазона от средне-высокого регистра к низкому, в то время как партия солирующей виолончели построена по принципу высветления тембра от диапазона большой октавы к напряженно звучащим звукам первой, второй и третьей октав. Если соло виолончели выступает как слово от автора, носитель субъективного начала, то многоголосное мелодическое построение у струнных и духовых приобретает значение объективного высказывания, голоса народа.

3/4 Poco più mosso, misterioso

V-c. solo mp

C-b. uniso. div.

(sul C)

Симфония № 2. Начало II эпизода «Ноктюрн»

Два музыкальных образа эпизода «Ноктюрн» развиваются по принципам диалогической драматургии, их неконфликтное взаимодействие приводит к фрагментарному объединению: изменения в музыкальной драматургии вызваны внедрением в партитуру аккордов у арф и валторн (ц. 11). Но соединение двух образных сфер нельзя оценить как синтез, так как фактическое единство здесь не достигается, а диалогичность переходит в двуслойность. Каждый музыкальный образ динамизируется, что выявляет ещё больший контраст между ними: расширяется диапазон музыкальных тем, усиливается экспрессивность звучания, уплотняется фактура второго музыкального образа. Тембровая обособленность образных сфер сохраняется даже в зоне их наложения. Несмотря на наличие солиста, эпизод «Ноктюрн»

не вызывает ассоциаций с медленной частью классического концерта. Виолончель и группа струнных с духовыми выступают в роли равноценных сфер двух музыкальных образов. Завершает эпизод соло виолончели, вытесняя объективное начало и оставляя за собой функцию авторского комментария.

Группа ударных инструментов также включается в музыкальное развитие эпизода «Ноктюрн». Второе проведением темы у солирующей виолончели отмечено подключением барабана, который исполняет ритмическую фигуру из четырёх шестнадцатых, подражая мотиву солирующей виолончели, благодаря чему вписывается в общее развитие музыкального образа. Ударные инструменты с высотой звучания сопровождают второе проведение объективного музыкального образа: литавры, маримбафон. В момент соединения музыкальных образов (ц. 12) вступают ударные, характеризующие оба образа, что также подчёркивает их единение: барабан и флексатон. В дальнейшем группы ударных без высоты и с высотой звучания расширяются за счёт других инструментов, дополняя разрастающуюся фактуру струнных и общую динамизацию музыкальных образов (там-там, гонг, тарелки; вибрафон, колокольчики, колокола). Так группа ударных подчёркивает тембровую дифференциацию каждого музыкального образа, и, в тоже время, способствует объединению фрагментов оркестрового письма в единую линию развития.

В соответствии с эстетикой Третьей симфонии «Misterioso» диалогическая драматургия прослеживается между субъективным «микромиром», его духовными поисками, и попытками познать сакральный «макромир», отражённый посредством активно-действенной образно-тематической сферы. Субъективная сфера, связанная с лейттемой, выражается посредством выделения сольных тембров или показа определённых партий группы инструментов. Активно-действенная сфера характеризуется многоголосной свободно организованной фактурой, показанной тембрами всей группы струнных, деревянно-духовых и медно-

духовых инструментов. В таких tutti всю вертикаль партитуры Дмитриев организывает по принципу алеаторики или пуантилистических звукоточек, а также использует приём *glissando* и *tremolo*: в результате, точная звуковысотность не вычленяется слухом и создается сонорный эффект. «В сонорной музыке тембр выступает в качестве центральной музыкально-эстетической категории художественной концепции, утверждающей самоценность звуковой красочности» [165, с. 235]: в таком русле можно рассматривать сонорные tutti Дмитриева, в которых все оркестровые группы воспринимаются не дифференцированно, а как единая многокрасочная вертикаль. Сам Дмитриев понимает сонористику как «тип музыкального мышления, абсолютизирующий колористическую сторону различных звучаний» [49, с. 112]. Вариативность построений сонорных tutti Дмитриева воспринимается как потоки звуков и вибрирующие комплексы.

Представленная в экспозиции Третьей симфонии диалогичность проецируется на драматургию всей остальной части симфонии, реализуясь на макроуровне всей формы. Большие тематические построения зоны разработки, связанные с развитием лейттематизма, прерываются крупным алеаторическим эпизодом (с ц. 16 до ц. 19), в котором охватываются все группы оркестра, включая ударные, и фактура достигает 43 голосов. Дмитриев представляет оригинальную трактовку tutti. Как и в предыдущем примере, специфика диалогической драматургии приводит к достижению двуслойности, которая наиболее органично воспринимается на завершающем этапе формы – в репризе (ц. 32)¹². Кода (ц. 37) также начинается с двуслойной организации, а

¹² Одновременное звучание точно ритмизованных и свободно организованных пластов, исполняемых инструментами разных оркестровых групп, было введено Дмитриевым уже во Второй симфонии. Смысл такой оркестровой организации материала состоит в балансе уровня звучаний между этими пластами.

затем, после временного вытеснения свободно организованного материала активно-действенная образная сфера заявляет о себе в кульминационном окончании симфонии на *fortissimo*, в котором задействованы все группы оркестра (ц. 42). После кульминации произведение завершается «тихими» отголосками лейтмотива у разных инструментов без использования принципов алеаторики. Таким образом, в Третьей симфонии оригинальная трактовка *tutti* заключается в сверхмногоголосии, которое охватывает все группы оркестра и доходит до 43 голосов за счёт *divisi* и разделения партий. При этом все голоса организованы по принципу алеаторики; в каждой группе оркестра инструменты вступают одновременно, а продолжение является индивидуальным. В результате, возникает своего рода «подвижный» кластер, создающий особый сонорный эффект.

В построениях сольных и оркестровых фактур (сонорных или сложно организованных полифонических пластов) принцип диалогической драматургии проявляется и в концертной музыке для флейты и камерного оркестра «Сивилла».

Роль оркестра в многослойной форме

В Первой симфонии Дмитриев ещё опирается на устоявшиеся в классико-романтический период функции оркестровки¹³, но уже во Второй симфонии композитор применяет многослойную организацию формы, и оркестровая драматургия получает иное функциональное наполнение. Использование разных принципов организации оркестровой ткани приводит к

Данная оркестровая находка фигурирует и в последующих произведениях Дмитриева (симфоническая хроника «Киев», Третья симфония).

¹³ Например, в начале зоны главной партии экспозиции первой части можно выделить следующие оркестровые функции: мелодическая функция – скрипки, педаль – альты, басовая, гармоническая – фаготы, валторны, фортепиано, мелодические подголоски – флейты, гобои, кларнеты.

новым решениям, к мышлению фактурно-драматургическими пластами, основанными на тембровых взаимоотношениях. Сама организация партитуры оркестровых произведений свидетельствует о смене мышления Дмитриева. В Первой симфонии по сложившейся традиции на протяжении всей первой части выдерживаются 22 инструментальные партии (если у инструментов отсутствует музыкальный материал, то проставляются паузы). Начиная со Второй симфонии Дмитриев выписывает только те оркестровые группы (или подгруппы), которые задействованы в музыкальном изложении материала произведения, даже первая страница не является здесь исключением. Таким образом, получается зримая картина, подчёркивающая взаимодействие (сопоставление, диалогичность, наложение) оркестровых групп и солирующих инструментов, мышление композитора пластами, а не всей вертикалью партитуры. Использование в симфонии «На поле Куликовом» графических фигур также подчёркивает особое отношение композитора к тому, как выглядит партитура. В последней трети XX столетия все оркестровые средства, в том числе те, которые в середине века являлись экспериментальными, приобретают «неоднозначность своего семантического истолкования» [165, с. 201]. И Дмитриеву важно, чтобы слушатели и исполнители правильно поняли драматургическую логику его сочинений.



По принципу многослойной формы полностью организован первый эпизод «Вечный бой» Второй симфонии Дмитриева. Каждая оркестровая группа имеет свой темброво-фактурный принцип, динамику развития, которые связаны с музыкальным образом, с определённой функцией в форме. Группа струнно-смычковых характеризуется слитностью, ровностью звучания всего струнного ансамбля во всех регистрах, которая достигается ритмически-комплементарной и внутренне «подвижной» фактурой¹⁴, динамической выравненностью и неизменностью (*pianissimo sempre* – всё время очень тихо). Авторская ремарка *Tranquillo, semplice, calmo* (спокойно, просто, тихо) также указывает на то, что группа струнных выдерживает абсолютно

¹⁴ Для создания нейтрального фона Дмитриев использует именно струнную группу, потому что необходимые ровность и слитность струнного ансамбля в динамическом нюансе *piano*, а также связность, непрерываемость звучания органично достигаются данной оркестровой группой. Сам композитор указывал на то, что по сравнению с другими оркестровыми группами струнные обладают наименьшей способностью «приедаться», утомлять слух, что было подмечено ещё Н.А. Римским-Корсаковым.

нейтральный по отношению ко всему происходящему фон на протяжении всего эпизода боя. Для духовых и ударных дано обозначение *rosso a rosso animato* (постепенно все более оживлённо), что свидетельствует о противопоставлении этих групп инструментов струнным. Однако при общей антитезе «ровность, нейтральность / движение» функции деревянных, медных и ударных оказываются различными.

Дух войны, нервный пульсирующий ритм боя задаёт группа ударных, представленная инструментами без высоты звучания (барабан, там-там, гонг, литавры, тарелки, ковбеллы, треугольники, клавес, кастаньеты, коробочка). Инструменты подключаются к игре поочерёдно, постоянно чередуются, сменяют друг друга, создавая ритмические сбивки. Их партии организованы так, чтобы хорошо прослушивались тембры, при этом волнообразная динамика характерна даже для коротких мотивов. Ритмы всех ударных основаны на фигуре пунктирного ритма, идущего от военных, походных маршей. Функция ударной группы – задать эпизоду симфонии чёткое ритмическое движение, организовать единство всех пластов многослойной формы.

Звуковая картина боя, выраженная в образах смятения, хаотичного движения, представлена группой деревянных духовых. Фактура строится на чередовании пассажей, поручаемых попеременно разным подгруппам инструментов (играют три фагота, затем три кларнета и т.д.), что создаёт ощущение канона. Кроме того, пассажи даются с ритмической прогрессией от восьмых до тридцатьвторых, сообщая музыке эффект ускорения движения. Контрастная динамика, полиритмия внутри одной подгруппы усиливают ощущение хаотичности, и на слух звуковой материал деревянных духовых инструментов воспринимается как чередование «тембровых пятен», где именно фактор тембра является определяющим.

Пласт медных духовых содержит два элемента: тянущиеся аккорды на *crescendo* (по вертикали образуется

двенадцатизвучный кластер) и постепенно образующиеся из этих аккордов «звукоточки» или короткие мотивы из двух-трёх нот. Вступление медных духовых всегда даётся на *sforzando* и при паузировании пласта деревянных духовых, тем самым композитор подчеркивает вторгающийся образ грозной силы, который, однако, быстро исчерпывает и разрушает сам себя.

Таким образом, многослойность на уровне оркестровых групп выдерживается на протяжении всего эпизода «Вечный бой»¹⁵, где каждая оркестровая группа имеет свою драматургическую роль.

Использование многослойной формы на уровне отдельных фрагментов можно отметить в симфонической хронике «Киев». В первом эпизоде с появлением темы хорала (ц. 3) устанавливается несколько драматургически самостоятельных пластов. Первый из них связан с проведением темы хорала у струнно-смычковых инструментов. Являясь *quasi*-цитатой напева богослужебного обихода Киево-Печерской лавры, хорал с его аккордовой фактурой представляет семантику коллективного, надличностного. Второй пласт многослойной вертикали олицетворяет индивидуальное, субъективное: сольные мелодии у контрафагота чередуются с тубой, а также излагаются в дублировке с тромбоном. По сравнению с ансамблем струнных духовые имеют ровную динамику (*pianissimo*, затем *mp sempre*). Между пластами струнных и солирующих низких духовых инструментов не совпадают фразировочные цезуры, также с мелодическим минором струнных диссонируют хроматические интонации духовых, что ещё раз свидетельствует о самостоятельности двух образов.

¹⁵ Лишь в последних 6 тактах эпизода «Вечный бой» Дмитриев сменяет ударные без высоты звучания арфами и ударными с высотой звучания, поручая им волнообразные пассажи. Так композитор делает связку к следующему эпизоду, перестраивая внимание слушателя.

Равновесие двух пластов фактуры нарушается внезапным вторжением алеаторических пассажей гобоев, кларнетов и пласта медных духовых, организованного с использованием пуантилистической техники (третий такт от ц. 5). Фактурно-тембровые пласты деревянных и медных духовых вносят в партитуру колористическое своеобразие и за счёт иного принципа организации музыкальной ткани: экспрессивно-красочная сторона звучания вступает в противоречие с мелодико-интонационными линиями струнных и фаготов. Музыкальный образ струнных сохраняется лишь в течение шести тактов, после чего он разрушается под воздействием современных композиторских техник: у струнных следует длительное *glissando*. Хаотичное движение охватывает всю партитуру, и даже в партию струнных проникают алеаторические пассажи. Этот эпизод также подчёркнут внедрением группы ударных (ранее использовался только там-там, теперь представлены четыре группы ударных). При этом в партии фаготов сохраняется индивидуализированный пласт, который после незначительной динамизации даётся в дублировке виолончелей (и контрабасов), что объясняется общим уплотнением оркестровой массы. Тема хорала переходит к группе медных духовых, она приобретает мощь, звучит увереннее. Фактурно-тематический пласт, представляющий семантику коллективного, получает новую тембровую окраску. Выделяются три пласта многослойной фактуры: индивидуально-личностный, коллективный (тема хорала) и хаотично-действенный, представленный флейтами, гобоями, кларнетами, скрипками, альтами.

Таким образом, Дмитриев начинает музыкальный эпизод с многослойной композиционной организации, но внедрение нового материала приводит к дестабилизации формы и передаче функции коллективного начала к другим тембрам. Допускаемая Дмитриевым замена не нарушает драматургической направленности эпизода, при любых обстоятельствах тембровая

дифференциация пластов выступает в качестве обязательного условия драматургии, композиционного решения формы.

Особенности оркестрового голосоведения

Отличительными чертами голосоведения оркестровой ткани произведений Дмитриева являются: тенденция к мелодизации линии каждого голоса (даже если голос выполняет функцию аккомпанемента), полифонизация оркестровой ткани, которая выступает организующим фактором, а также использование фактуры, основанной на подчёркивании хаотичности движения голосов.

Для музыкальной ткани сочинений Дмитриева свойственна полифоничность изложения, что приводит к тематической содержательности оркестровых голосов. Наиболее развёрнуто полифонические приемы представлены в финале Первой симфонии, форма которого полностью полифонична. Однако полифонические принципы широко используются и в развивающих разделах других произведений. Так, в Третьей симфонии начало разработки отмечено изложением лейттемы канонем сначала у трёх труб, а затем у трёх кларнетов. При дальнейшем развитии лейттемы Дмитриев не использует строгий канон, но сохраняет его принцип. Так в цифре 19 поочерёдно вступают вибрафон, арфа, челеста и другие ударные, развивая интонации лейтмотива. При этом в качестве фона выступает струнная группа с ритмически-комплементарной «кластерно-утолщённой» фактурой, основанной на мелодическом голосоведении каждой партии. В итоге, вся музыкальная ткань получается мелодизированной.

Такие мелодизированные фрагменты сопоставляются в Третьей симфонии с эпизодами, в которых на первый план выходит сонорный эффект. Но при детальном рассмотрении оказывается, что и соноры возникают путём наложения множества

мелодических линий в многоголосной фактуре разделённых на несколько партий оркестровых подгрупп. Подобные примеры есть и в других произведениях Дмитриева, в том числе камерных (концертная музыка «Сивилла»).

Дмитриев нередко использует нестандартное движение голосов, и каждый такой пример оправдывается поставленной художественной задачей. Подобные случаи характерны для кульминационных эпизодов, где автором намеренно подчёркивается хаотичность, беспорядочность движения голосов. Именно так решён второй эпизод симфонической хроники «Киев», в котором показаны военные события. В зонах разработки композитор часто развивает мотивы не внутри одной группы инструментов, а передаёт их между оркестровыми группами (медные духовые, деревянные духовые, струнные), как, например, в Третьей симфонии. Такие «перебросы» усиливают эффект движения, развития.

Роль авторского комментария

В партитурах Дмитриева случаи использования приёма авторского комментария нередки, этот приём начинает кристаллизоваться уже в Первой симфонии. На протяжении всего произведения Дмитриев использует две флейты и флейту пикколо, два гобоя, два кларнета в строе *in B*, 2 фагота. Однако в репризе второй медленной части он вводит английский рожок *in F*, который исполняет сольную мелодическую фразу, завершая часть.

Несмотря на наличие во второй части сольных реплик у разных деревянных духовых инструментов, единственное краткое появление английского рожка в симфонии обращает на себя внимание слушателя, чему также способствует разряжённое сопровождение у других инструментов в динамическом оттенке *pianissimo*. Композитор прибегает к этому тембру, специфичный по своей сути, создавая эффект обособления музыкальной реплики,

авторского комментирования событий. Мелодия английского рожка основана на лейтмотиве симфонии, а её завершение «мотивом вопроса»¹⁶ словно устремляет взгляд автора на ещё не прозвучавшую музыку финала. Таким образом, авторский комментарий словно проецирует мнение автора на всю симфонию.

Tempo I

C. i. in F
 2 Cl. in B
 2 Fag.
 4 Cor.
 Arpa
 V-ni I
 V-ni II
 V-k
 V-c
 C-b

Симфония № 1. 2 ч., соло английского рожка

¹⁶ Ещё в музыке композиторов-романтиков устоялся мотив, связанный с вопросительной интонацией, с символом судьбы. Например, у Ф. Листа в симфонической поэме «Прелюды» роль «мотива вопроса» выполняло сочетание интонаций нисходящей секунды и следующей за ней восходящей квинты. Именно такими же интонациями завершается реплика английского рожка у Дмитриева.

На фоне звучания основных групп симфонического оркестра тембр английского рожка всегда предстаёт выразительным и достаточно автономным, и потому имеет некую «отстранённость» от основного материала. Именно соло английского рожка предстаёт в виде приёма авторского комментария и во Второй симфонии Дмитриева в начале первого эпизода «Вечный бой». Соло появляется спустя три такта после изложения основной темы первого эпизода, и поэтому воспринимается как комментарий на отзвучавший интонационно-семантический пласт, как «момент оценки, исходящей от автора», по словам композитора. Кроме того, интонационная структура темы английского рожка предстаёт в кратких обобщённо-речевых оборотах, что усиливает ассоциации со «словом автора»¹⁷. Это единственная сольная реплика английского рожка в первом эпизоде симфонии. Тема английского рожка также обрамляет третий эпизод и завершает последний четвертый эпизод произведения, оставляя за собой последнее слово. Особо обратим внимание, что последний мотив английского рожка звучит в полной тишине без какого-либо сопровождения и представляет собой интонацию (нисходящая секунда и следующая за ней восходящая секста), сходную с отмеченным «мотивом вопроса» английского рожка в Первой симфонии.

Одним из ярких примеров авторского комментария служит соло виолончели на протяжении второго эпизода «Ноктюрн» симфонии «На поле Куликовом». Напряжённо-сосредоточенный монолог виолончели символизирует собой интимное моление русского человека перед решающей битвой. Начинается соло в большой октаве (нижний «глуховатый» регистр), самые низкие звуки диапазона виолончели сообщают монологу напряженный,

¹⁷ В теме английского рожка можно отметить интонационно напряжённый трихорд в уменьшённой кварте, преобладание хроматически заострённых секундовых интонаций, и наличие почти речевых «пауз-вздохов» между мотивами.

несколько драматичный характер. На протяжении всего эпизода «Ноктюрн» тесситура виолончели повышается и доходит до c^4 , показывая и самый высокий регистр инструмента, в котором его тембр получается несколько сдавленным, и уже не очень характерным для виолончели. Причём окончание партии солиста даётся в сложной, неудобной для исполнения аккордовой технике. Кроме того, композитор вводит специфические исполнительские приёмы для достижения взволнованного, неровного характера исполнения: *sul ponticello* (игра у подставки) и *sul tasto* (игра у грифа) сочетаются с медленным четвертитоновым глиссандированием, которое должно сопровождаться изменением окраски звука и импровизационной динамикой (произвольное чередование *crescendo molto*, *subito pianissimo* и др.). Таким образом, благодаря использованию в монологе всего диапазона виолончели, различных динамических градаций и исполнительских приёмов, Дмитриев стремится показать самые разные тембровые характеристики инструмента, словно демонстрируя всю гамму эмоций, переполняющих автора, свидетеля событий Куликовской битвы.

В концертной музыке «Сивилла» солирующая флейта сохраняет свою ведущую роль на протяжении всего произведения, но последнее появление флейты даётся в совершенно новом качестве её звучания. Своеобразная «музыкальная метафора», немного отстранённая и даже слегка ироничная, воссоздается благодаря смене солирующего инструмента на флейту *riccolo* и появлению новых интонационных оборотов в её партии. В сочетании с необычным темброво-акустическим приёмом *smorzato*, подразумевающим «приглушённо» усиливать и ослаблять подачу, создавая пульсацию на выдержанном звуке, возникает эффект отрешённости, отстранения.

Уже в Первой симфонии Дмитриев вводит приём авторского комментария для выражения сугубо личных, интимных мыслей и эмоций. И именно в таком ключе композитор использует данный

приём и в дальнейшем. Сама тематика произведений Дмитриева (исторические, духовные, мифологические образы) предопределила особую роль авторского комментария. Темы, выполняющие функцию авторского комментария, не должны звучать сухо, бездушно, отрешённо. Использование этого приёма связано у Дмитриева с тембрами английского рожка, виолончели, флейты *piccolo* – инструментами, звучание которых подчёркивает, раскрывает эмоциональность и распевность лирических тем «от автора», а также способствует созданию «отстранённости» от основного звучащего материала. Большую роль в выделении этих тембров в партитурах композитора играет и эффективность их «прибережения». В моменты авторского комментирования Дмитриев словно даёт и слушателю возможность осмыслить и оценить прозвучавший музыкальный материал. Те или иные качественные характеристики тембра, «как информационного кода безграничного мира», во многом обуславливаются окружающим контекстом [4, с. 20]. В этом плане обособление солирующих тембров, программность замысла сочинений, оркестровый контекст способствуют пониманию, раскрытию «авторского комментирования».

Таким образом, принципы тембровой драматургии, представленные Дмитриевым в монографии «О драматургической выразительности симфонического оркестра», нашли яркое выражение в его собственных сочинениях. Использование диалогической драматургии, многослойной организации формы, приёма авторского комментария у Дмитриева всегда обусловлено индивидуальной авторской концепцией сочинения, принципами музыкальной драматургии¹⁸. Иногда композитор сочетает

¹⁸ Дмитриев очень осмысленно подходит к различным приёмам оркестровой драматургии, и их использование всегда драматургически целесообразно. Например, приём авторского комментария представлен не во всех сочинениях композитора. Симфоническая хроника «Киев» исключает авторское комментирование, что связано с жанровыми особенностями произведения. Для сравнения, Симфония «Хроника

несколько принципов оркестровой организации. Так, в эпизоде «Ноктюрн» диалогичность переходит в двуслойность, и музыкальный образ, связанный с солирующим тембром виолончели, выполняет функцию авторского комментария. Некоторые особенности оркестровых приёмов получили у композитора индивидуальную трактовку и стали отличительной чертой его оркестрового стиля. Часто в произведениях Дмитриева используется пласт струнных с ритмически-комплементарной фактурой, имеющей нейтральную семантику, но при этом не всегда данная фактура имеет фоновую функцию, она может образовывать и тематический материал. Такие темброво-фактурные пласты получают у композитора самостоятельное значение и встречаются не только в условиях многослойной формы, но и в сочетании с другими композиционными принципами. Кроме того, пласты с ритмически-комплементарной фактурой используются также в группах деревянных и медных духовых инструментов. Группа ударных представлена в произведениях Дмитриева очень широко, она трактуется как самостоятельная, как полноценный носитель оркестровой фактуры. Она состоит из нескольких подгрупп, которые могут выполнять разные функции (в том числе часто тематические), соотносится с разными оркестровыми пластами фактуры, участвовать в общей драматургии сочинения.

блокады» Б. Тищенко также не содержит какую-либо эмоциональную авторскую составляющую. Третья симфония Дмитриева построена на диалогичности субъективной образно-тематической сферы и активно-действенной, первая из которых представлена преимущественно одноголосным (унисонным) инструментальным изложением, что позволяет судить о ней как о выразителе личностного начала, возможно, «слов автора». Поэтому дополнительное применение приёма авторского комментария в симфонии композитору не потребовалось.



***Г.П. Дмитриев на Государственном экзамене
в РАМ им. Гнесиных (класс кафедры компьютерной музыки)***

ГЛАВА 2.

ОРКЕСТРОВКА И ТЕМБРОВАЯ ДРАМАТУРГИЯ В СОЧИНЕНИЯХ ДЛЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА

2.1. Симфония №1 (1966 / 2007)

Структура и концепция

Симфоническое творчество Дмитриева ведёт отчёт с Первой симфонии, законченной в 1966 году. Сочинение явилось дипломной работой композитора; на экзамене комиссия высоко оценила оркестровку и мелодический дар Дмитриева. Однако в 2007 году композитор возвращается к партитуре симфонии, желая незначительно переделать оркестровое решение в ряде случаев, где, по его мнению, это было необходимо¹⁹. На данный момент, известно лишь об одном исполнении Симфонии: 8-9 января 2010 года в Москве, в тонстудии Мосфильма, состоялась запись произведения для компакт-диска МГАСО под руководством П. Когана.

Как часто бывает в композиторской практике, первые опыты творца в определённом жанре – это путь «традиции», связанный с освоением и расширением имманентных основ жанра, с поиском собственного стиля. В этой связи Т. Журбинская утверждает, что «в замысле, композиции Первой симфонии нет далёких отступлений от исторически сложившихся норм жанра» [55, с. 45]. Но, тем не менее, уже в этом сочинении проступают многие черты, которые будут характерны для дальнейших произведений симфонического жанра в творчестве Дмитриева.

Первая симфония трёхчастна по структуре:

¹⁹ Ранний вариант партитуры был утрачен, поэтому мы остановим своё внимание на поздней редакции Симфонии.

I. *Lento. Allegro*

II. *Adagio*

III. *Moderato maestoso*

Её части следуют по принципу темпового и образного контраста: крайние – активные, действенные, драматургически конфликтные, а средняя – медленная, более сдержанная, лирико-мистическая.



Первая часть симфонии представляет собой свободно трактованную сонатную форму с синтетической репризой и медленным вступлением. Отметим традиционный для симфонических концепций темп *allegro* и поступательно-динамичный характер движения. Вторая часть симфонии – её лирический центр, также традиционна по своей драматургической функции в цикле и по использованию сложной трёхчастной формы. В необычных композиционно-драматургических условиях решён финал. Он организован по принципу полифонических форм, а не сонатного аллегро или рондо, что более типично для симфонических финалов. Финал симфонии Дмитриева

представляет собой масштабную фугированную форму, пронизанную рационально-конструктивными и полифоническими приёмами. Отметим, что полифоническое мышление и внедрение полифонических форм в симфоническую музыку было очень характерным для основоположника советского симфонизма Д. Шостаковича. В целом, для современной музыки показательным является повышенное внимание к полифоническим приёмам и формам и актуализация принципов полифонического мышления, что обусловлено новыми социокультурными и художественными парадигмами XX века. В этом контексте полифония понимается в самом широком смысле: «Современность в искусстве для многих прогрессивно мыслящих художников нашего времени характерна многомерностью в воссоздании жизненных явлений... Непосредственное влияние на определённые закономерности мышления оказывают сами условия жизни – перенасыщенный поток информации, порождающий многоплановость восприятия действительности, своеобразный процесс “полифонизации сознания”» [153, с. 66].

Драматургия Первой симфонии имеет направленность к финалу – смысловому центру произведения, в котором сводятся воедино все тематические линии развития симфонии, подводя тем самым итог. На первый взгляд, такая симфоническая концепция Дмитриева вполне традиционна, однако композитор находит для её реализации такие самобытные интонационно-тематические идеи и оригинальные композиционные формы, что она становится ярким, запоминающимся, современным по духу и стилю симфоническим полотном. Свежесть и новизну содержания Первой симфонии Дмитриева подчёркивает и Журбинская [55, с. 45].

Если финал Первой симфонии построен по принципу *crescendo*, который охватывает все средства музыкальной выразительности, то завершение первой части симфонии основано на противоположном приёме постепенного спада и угасания:

динамика приглушается, фактура становится всё более разрежённой, обороты лейттем едва угадываются в истаивающем звучании выдержанных аккордов и кратких подголосков, словно растворяясь в тишине. Подобное окончание динамичного сонатного аллегро вполне традиционно для музыки XX века, более того – очень характерно для симфонизма Шостаковича, отсылки к которому прослеживаются в содержательном, тематическом и драматургическом профиле Первой симфонии Дмитриева.

Монотематизм как основной фактор тематического, жанрового и драматургического развития симфонии

В основу музыкальной драматургии Первой симфонии положен принцип монотематизма. Основным лейтмотивом всего произведения является его первая тема, появляющаяся во вступлении первой части – в низком, глухом и затаённом звучании виолончелей и контрабасов. Уже при первом знакомстве с лейттемой становится очевидным, что её интонационная структура – это очень характерный для современной музыки семантически насыщенный звукокомплекс, опирающийся на напряжённые секундовые мотивы. Более того, важно отметить, что начало темы представляет собой инверсию знаменитой монограммы Шостаковича – *DEsCH*. Трудно сказать, насколько целенаправленным для Дмитриева стало использование этого инверсированного музыкального знака: документальных подтверждений или ремарок, указывающих на посвящение симфонии Шостаковичу, обнаружить не удалось²⁰. Возможно, эта тема с монограммой в основе стала для Дмитриева неким

²⁰ Как правило, в других своих сочинениях Дмитриев всегда указывает в ногах на использование цитат или монограмм – например, курантов Киево-Печерской Лавры в симфонической хронике «Киев», знаменного распева в концерте «Dona Nobis Pacem», монограммы Паганини и цитаты из «Карнавала» в фантазии «Nicolò».

симультанным, собирательным знаком современного симфонизма, «присвоенным» собственному стилю, а потому свободно и естественно (без характерных для приёма цитирования «музыкальных кавычек») проявляющимся в музыке Первой симфонии. Подобно тому, как у самого Дмитрия Дмитриевича монограмма *DEsCH* «самопроизвольно кристаллизуется в ткани произведений Шостаковича и так же непринуждённо и незаметно растворяется в ней» [118, с. 295].

Важнейшими узнаваемыми интонационными концентратами лейттемы Первой симфонии Дмитриева становятся два мотива:

1) её первый четырёхзвучный оборот из нисходящей секунды и восходящих терции и секунды, несущий в себе одновременно и кантиленную плавность, распевность, и экспрессивную, глубоко-драматическую семантику риторической фигуры «креста» (собственно инверсия монограммы *DEsCH*);

2) заключительная восходящая полутоновая интонация, которая в виде самостоятельного лейт-образования появляется уже в четвёртом такте, в аккордовом изложении у кларнетов и фаготов; её семантическая окраска меняется в зависимости от контекста.

Можно также выделить третий лейтмотивный элемент всей симфонии, который интонационно не связан с предыдущими лейттемами и представляет собой репетицию на одном звуке²¹. Его семантика связана с напряжённо-тревожными, драматичными, порой даже воинственными звукосимволами.

Комплекс интонаций, положенный в основу лейтмотива симфонии, формирует ладотональные и гармонические структуры. Звуковысотная сфера Первой симфонии представлена хроматикой. В первой части симфонии в качестве тоники выступает звуковой комплекс из нот *c - f - b*, при этом в условиях двенадцатитоновости тон *c* взаимозаменяется *cis*, тон *f* - *fis* и т.д. Так, музыкальное

²¹ Лейтмотив репетиций, как и другие лейтмотивы, впервые появляется во вступлении первой части (цифра 2 партитуры).

развитие второй части приводит к тонике в виде *cis - gis - h*, а в конце третьей части представлена собирательная тоника, которая включает весь хроматический звукоряд. Свободное использование двенадцатитоновости придаёт темам Симфонии остросовременное звучание.

Все темы первой части симфонии так или иначе связаны с лейттематизмом, получая каждый раз новое жанровое и образное решение. Темы главной (3 цифра партитуры) и первой побочной партий (раздел *L'istesso tempo, cantando*) интонационно опираются на обороты основного лейтмотива симфонии. Однако сопровождающий главную тему контрапунктирующий лейтмотив репетиций вносит элементы конфликтности, а мелодические обороты лейтмотива в первой побочной теме скрываются за танцевально-вальсовой жанровой основой.

The image shows a page of a musical score for Symphony No. 1, Part 1, measures 1 through 3. The score is arranged in a standard orchestral format with the following parts from top to bottom: 2 Oboes (2 Ob.), Clarinet in B (Cl. in B), 2 Flutes (2 Flag.), 1 Cor Anglais (1 Cor.), Piano (P-no), Violin I (V-ni I), Violin II (V-ni II), Violoncello (V-lc div.), and Contrabass (V-c.). The music is in 3/4 time. Dynamics include *pp*, *p*, *mf*, and *mp*. Performance instructions include *ord.*, *sautile sempre*, and *arco*. A rehearsal mark 'II' is present in the Oboe part.

Симфония № 1. 1 ч., ГП

Трансформированный лейтмотив монограммы представлен во второй теме побочной партии (раздел *Moderato*, цифра 12). В драматургическом аспекте данная тема выполняет важную функцию – это средоточие скерцозно-игрового этапа симфонической драматургии («*homo ludens*», по М. Арановскому) [7, с. 285]. В условиях трёхчастности всей концепции симфонии и отсутствия как традиционного скерцо, так и эпизодов внутри разработки, его заменяющих, вторая тема побочной партии компенсирует эти композиционные особенности и берёт на себя роль этапа *homo ludens*.

В репризе сонатной формы обе темы побочной партии соединяются воедино как образно, так и тематически. Такая синтетичность тем становится оригинальной особенностью репризного раздела.

Все темы второй части оказываются производными от лейтмотивов первой части, хотя и претерпевают определённую трансформацию, вплетаясь в новый жанрово-образный контекст, отсылающий к звукообразу колыбельной. На первый план выходит производный секундовый лейтмотив, наиболее отвечающий жанровой основе части. Монотематические связи между частями симфонии проявляются не только на уровне лейтмотивов, но и в образно-жанровых параллелях: в среднем разделе второй части внезапно появляются трёхдольные вальсовые ритмомелодические фигуры, позаимствованные из темы вальса первой части. Внедрение этих интонаций несколько динамизирует изложение музыкальной мысли, нарушая достигнутое равновесие. В свою очередь, секундовая интонация, связанная со звукообразом колыбельной, проникает в музыку финала симфонии.

Ещё более развёрнуто монотематический принцип проявляется в финале Первой симфонии, в котором можно выделить два крупных раздела: в основу первого раздела положены такие полифонические формы как канон и фугато, а второй раздел начинается с фуги. Тема фуги – протяжённая и

масштабная, вырастает из лейтмотива репетиций и цепи развивающих интонаций, которые входят в круг наиболее характерных для симфонии (терции, секунды, опевания, восходящий «ламентозный» полутон и т.п.), тем самым прочно скрепляя драматургию всего произведения.

Тематизм является основным фактором формообразования и музыкальной драматургии Первой симфонии. Следствием положенного в основу музыкальной драматургии произведения принципа монотематизма оказывается особый тип симфонического конфликта, «рассредоточенного» по всей симфонии. Монотематизм скрепляет части симфонии в единый цикл развития, но при этом не снижает градус конфликтности внутри каждой части. Конфликтность первой части выявляется главным образом на столкновении основного лейтмотива с лейтмотивом репетиций²². Крайние разделы второй части с её плавной кантиленой представляют временное отстранение от «рассредоточенного» конфликта, но в среднем разделе прорывается новый тематизм, который вносит драматизм. Стройность полифонической структуры финала также нарушает тревожный лейтмотив репетиций, который сплетается в сложной подголосочно-полифонической фактуре с секундовым лейтмотивом («покачивание» из колыбельной второй части) и декламационными оборотами темы фугато.

²² Уже в экспозиции первой части в рамках главной партии лейтмотив репетиций трансформируется в напряжённые аккорды в пунктирном ритме: в динамике *f* он проводится практически у всего оркестра. Плотность звучания и градус конфликта в главной партии постепенно нарастают: на *ff* появляется секундовый лейтмотив, и его более плавное остинатное повторение в виде подголоска соединяется с драматичным, маркированным акцентами лейтмотивом репетиций. В разработке нарастание динамики и плотности фактуры подводит к кульминации, в которой также господствует лейттема репетиций.

Особенности инструментального письма и фактуры

Дмитриев, мастер оркестровых красок, особую роль отводит тембровой драматургии. Так, основополагающую роль в изложении лейттемы симфонии играют струнные инструменты, а необычный тембровый колорит достигается постепенным включением «звонких» ударных (вибрафона, маримбафона), арфы, фортепиано, а также выдержанных аккордов меди. «Расслоение» целостной группы струнных на имитирующие друг друга пласты высоких и низких инструментов предвосхищает характерный приём оркестрового стиля Дмитриева, который получит большое распространение в его более зрелых сочинениях в виде трактовки оркестровых групп как отдельных «темброво-драматургических линий». Этот приём эпизодически появляется и в кульминационной зоне главной партии первой части, когда аккордовая тема меди противопоставляется лейтмотиву репетиций у деревянных и ударных и дополняется тремолирующими выдержанными созвучиями струнных инструментов.

При изложении лейтмотива репетиций Дмитриев использует, для большей характеристичности мотива, чередование различных солирующих тембров. Так, при появлении во вступлении первой части группа репетиций из четырех шестнадцатых проводится у виолончели, альты, первой скрипки, литавр и фортепиано. Жанр колыбельной второй части композитор умело подчеркивает тембрами деревянных духовых, пиццикато струнных инструментов, аккордами арфы и фортепиано, играющих приёмом арпеджиато.

В Первой симфонии начинает кристаллизоваться приём оркестрового стиля, который сам Дмитриев в дальнейшем охарактеризует как «авторский комментарий», в драматургическом отношении являющийся как бы послесловием автора к отзвучавшим событиям. Приём проявляется в необычных «отграниченных» от общего оркестрового звучания сольных

тембрах. Так, экспозицию первой части замыкает лейтмотив монограммы, тем самым создавая обрамление всего экспозиционного раздела. При этом лейтмотив, к этому моменту отзвучавший уже многократно, появляется в новой тембровой окраске – звучит выразительное соло трубы *in B* – посредством тембровой «отстранённости» даётся оценка происходящим музыкальным событиям как бы «со стороны», от имени автора. В репризе второй части основная тема несколько отрешённо звучит у солирующего кларнета, одновременно и замыкая тематической репризой всю трёхчастную форму, и напоминая о приёме «авторского комментария».

Отсылки к барочной инструментальной музыке можно отметить в начале финала. Каноническое проведение основного лейтмотива симфонии у двух солирующих труб (вступление финала) напоминает зачины барочных инструментальных концертов. Тема фугато (цифра 1), построенная на свободном мелодическом развитии лейтмотива-монограммы, развивается по типу барочной тематической структуры «ядро и развёртывание». Концертирование солирующих духовых инструментов (двух труб, а затем двух флейт и кларнета в теме фугато) также отсылает к традиции инструментальной музыки барокко. Однако использование современного гармонического языка быстро развеивают эту *quasi*-барочную иллюзию.

1

Симфония № 1. 3 ч., тема фугато

Фактура становится у Дмитриева важным элементом жанрового обновления, прослеживается тесная связь фактуры с инструментальным письмом. Так, характерная фигура вальса создаётся в первой побочной теме первой части с помощью оstinатно повторяющегося трёхзвучного мотива у валторн с

нисходящей терцией в основе. Прерывающийся и изменяющийся трёхдольный ритм вальса, переходит из партии альтов к кларнетам и фаготам и создаёт ощущение едва уловимой жанровой основы – всё это можно метафорически назвать «ускользающим вальсом».

Жанровое начало второй побочной темы первой части также кристаллизуется в темброво-фактурных находках композитора: ведущий смысловой пласт представлен ритмическим остинато в виде чётких четвертных на стаккатто у арфы, фортепиано и ударных, состоящим из единственной терцовой интонации, которая и создаёт нужный эффект – «шагающий», игровой, скерцозный. Удачно найденный колорит темы дополняется также яркими тембровыми красками у медных духовых и ударных.

При сочинении фактуры Дмитриев использует все регистры, что проявляется даже в те моменты, когда музыкальная ткань ненасыщенная. Дмитриев сочетает разные приёмы и техники, гибко меняя фактурные варианты. В симфонии используется как разрежённая фактура, так и оркестровые тутти, которые становятся непременным атрибутом кульминационных зон. Полнозвучная туттийная фактура среднего раздела второй части включает сложные канонически-имитационные сплетения лейтмотивов у инструментов разных оркестровых групп.

Тема фуги финала также представлена в сложном стреттно-полифоническом изложении, которое охватывает почти все оркестровые партии. Сложная многоголосная фактура и обилие *divisi* приводит к образованию микрополифонии, на фоне которой усиливается и динамика (доходя до *sfff*), и интенсивность музыкальных событий. Отметим, что в полифоническое развитие финала постепенно внедряются гомофонные принципы, и в кульминационной зоне полифония окончательно уступает место аккордовому изложению: массивное звучание *tutti* усиливается чеканным скандированием лейтмотива репетиций с увеличением количества повторяемых звуков по принципу ритмической прогрессии.

Таким образом, для Первой симфонии Дмитриева в большей мере характерно следование традициям, что нашло отражение в общей концепции цикла, его трёхчастной структуре с контрастом по принципу быстро-медленно-быстро и типичными функциями частей, в монотематическом принципе организации тематизма симфонии. Для первых двух частей Дмитриев использует традиционные композиционные формы, однако решает окончание динамичного сонатного аллегро первой части на приёме постепенного спада и угасания. Дмитриев находит и новаторские, оригинальные идеи для своей симфонии: например, используя в основе лейтмотивной системы монограмму Шостаковича и помещая её в разные жанрово-семантические музыкальные контексты, компенсируя отсутствие скерцо наличием специфической скерцозной темы побочной партии первой части, обращаясь к фугированной форме финала. Однако что более важно, в своей Первой симфонии композитор встал на путь формирования собственного оригинального оркестрового стиля, вырабатывая характерные приёмы, оттачивая оркестровое мышление. Так, тембровая драматургия для Дмитриева становится важнейшим аспектом его симфонизма в целом: благодаря особому оркестровому колориту, сочетанию различных тембров, богатству ударной группы он достигает высокой степени характеристичности тематизма, а трансформации тем и связанные с этим драматургические коллизии во многом обусловлены спецификой оркестровки. В Первой симфонии зарождается характерный композиторский приём наделения отдельной партии или оркестровой группы функцией «темброво-драматургической линии», но проявляется он лишь эпизодически. То же можно сказать и о приёме «авторского комментария», который только начинает проявляться в необычных «отграниченных» от общего оркестрового звучания сольных тембрах. Все эти приёмы в дальнейшем найдут широкое применение в симфонической музыке Дмитриева.

2.2. Симфония №2 («На поле Куликовом») (1979)

Концепция и структура

Древнерусская тема занимает видное место в творчестве Дмитриева. Первым произведением композитора в этой тематической линии стала его Вторая симфония, написанная по мотивам одноимённого цикла стихотворений Александра Блока²³ в ознаменование 600-летия Куликовской битвы и 100-летия со дня рождения А. Блока. Вторая симфония²⁴ – это «одно из наиболее значительных произведений Дмитриева, качественный скачок в творчестве автора. В ней проявились новаторство и оригинальность в обосновании концепции произведения, во взаимодействии литературного ”сюжета“ с ”чистым“ инструментализмом» [55, с. 49].

Симфония «На поле Куликовом»²⁵ одночастна, но Дмитриев ограничивает в её рамках четыре самостоятельных эпизода и дает им названия, которые лишь направляют внимание слушателя:

²³ Известно, что в своём творчестве Дмитриев неоднократно обращался к поэзии Блока. На его стихи в разные годы композитором были написаны вокальные циклы «Песни палладина» (2000-2001) и «Голоса скрипок» (1982), а также несколько детских пьес.

²⁴ Премьера Симфонии состоялась 14 октября 1980 года в Большом зале Московской Государственной Консерватории в рамках фестиваля «Московская осень». На сцене находился Симфонический оркестр Воронежской государственной филармонии.

²⁵ Отметим, что в 1937 году Ю.А. Шапориным была написана Симфония-кантата с одноименным названием. Очевидно, что между произведениями двух авторов имеются общие черты, среди них: обращение к поэзии А. Блока, конфликтное сопоставление тем и их интонационное развитие, выстраивание драматургии по модели «от борьбы к победе», наличие в произведениях разножанровых эпизодов и образов, в том числе лирических. Однако Дмитриев и Шапорин пользуются совершенно различными музыкальными, в том числе оркестровыми средствами, что делает их произведения своеобразными и непохожими друг на друга.

«Вечный бой», «Ноктюрн», «Наплыв» и «Свет Родины». Автор не стремится в точности соответствовать поэтическому тексту, а излагает содержание стихов Блока философски-обобщённо. Лобанова так пишет об этом произведении: «В симфонии "На поле Куликовом" композитор не стремится запечатлеть "сюжет". Объективно-эпическое начало соединено здесь с авторской интонацией, ключевое в истории России событие воссоздано голосом блоковской лирики. Правда замысла и воплощения также и в том, что тема личности, отдельной судьбы не мыслится здесь вне темы народа» [79, с. 66].

П'ЯТНИЦЯ 9 січня 1981 р.

КИЇВСЬКА ДЕРЖАВНА ФІЛАРМОНІЯ
КОЛОННИЙ ЗАП
ім. М.В. ЛИСЕНКА

П'ЯТНИЦЯ 9 січня 1981 р.

СИМФОНІЧНИЙ КОНЦЕРТ

Програма

А. Онеггер — Симфонія № 5
Г. Дмитрієв — Симфонія № 2 „На полі Куликовому“
І. Брамс — Концерт для скрипки з оркестром

Участь беруть:

Державний заслужений академічний
СИМФОНІЧНИЙ ОРКЕСТР УРСР

Диригент —
заслужений діяч мистецтв УРСР

Володимир КОЖУХАР

Соліст —
лауреат Міжнародних конкурсів

Ілля ГРУБЕРТ

Початок о 19 год. 30 хв.

Квитки продають в місцях філармонії, по всіх філіалах ЦТІ та уповноважені на підприємствах і в установах

*Афиша. 9 октября 1981 года. Исполнение в Киеве
Симфонии № 2 Г.П. Дмитриева*

Во Второй симфонии Дмитриев сочетает традиционную для симфонизма XX века тенденцию к одночастности со свободной трактовкой формы каждого эпизода, но при этом в качестве организующего начала сохраняет наиболее типичные черты классического четырёхчастного цикла. В этой связи Журбинская не только отмечает в произведении Дмитриева универсальную логику драматического симфонического цикла (наличие конфликта и его разрешение), но и усматривает более конкретные стилевые традиции бетховенского симфонического цикла: «через борьбу к победе» [55, с. 49]. Точнее, учитывая авторские названия частей, целесообразнее в данном случае использовать другую часть этой бетховенской идеи: «от мрака к свету». Поэтапное движение от эпизода к эпизоду представляет восхождение от действительно-конфликтного начала, ярко представленного картиной боя уже в первом эпизоде, к финальному разделу «Свет Родины».

Функцию философского центра симфонии выполняет второй эпизод. И хотя жанровая отсылка к ноктюрну в названии предполагает некий лирико-просветлённый характер, Дмитриев трактует его в более мрачных тонах²⁶, в чём можно усмотреть традиции симфонизма Шостаковича. Сцена битвы разворачивается также в третьем эпизоде «Наплыв», драматургическая функция которого – скерцо в масштабах традиционного симфонического цикла.

Тематические и фактурные особенности организации материала

Целостность симфонии достигается за счёт введения лейтмотивов и лейттембров. При этом важно отметить, что

²⁶ В начале эпизода «Ноктюрн» преобладают низкие тембры духовых; ударные, играющие краткие ритмические фигуры и тихо глассандирующие литавры.

лейттемы симфонии имеют различный музыкальный «облик», и их функции весьма многообразны.

Лейттема первого эпизода, излагаемая струнной группой, весьма необычна, при общем преобладании секундовых и терцовых интонаций она имеет структурную основу серии: «Стремление автора к стилистической однородности, к созданию материи, обладающей генетическим единством, требовало от него поисков ”строительного материала“, позволяющего сохранять единство при самых различных трансформациях. Этим условиям отвечает серия, открывающая первый эпизод» [Там же, с. 50], и встречающаяся в качестве отдельных лейт-оборотов на протяжении всей симфонии. Главные функции серии заключаются в изложении узнаваемых интонационных оборотов, которые играют большую роль на протяжении всей симфонии, и в создании важного образного элемента симфонии, который вызывает ассоциации с некоторой механистичностью, математической точностью, «с течением времени, вечным и бесстрастным» (Журбинская).

The image shows a musical score for the first episode of a symphony. The tempo and mood are marked as "3^o Tranquillo, semplice, calmo." The score is written for a string quartet (Violin I, Violin II, Viola, and Violoncello) and a solo violin. The string parts are marked "pp sempre" (pianissimo, always). The solo violin part is marked "C. ingl." (Cantabile, inglese) and "p espr" (piano, espressivo). The score is in 3/4 time and features a series of rhythmic patterns and intervals that are characteristic of the leitmotif.

The image shows a page of a musical score for Symphony No. 2, Episode «Вечный бой». The score is written for a full orchestra. At the top, the woodwind section is indicated with 'mufe in D# m'. The percussion part is marked 'Poco a poco animato' and 'T-tam c. b. di Cassa'. The string section is marked 'pp sempre' and 'Archi: [1] [tranquillo, semplice, calmo]'. The score includes parts for C. ingl., Flauti (I and II), Fag. (I and II), Perc. I, V-ni I, V-le, and V-c. The score is written in a major key and 3/4 time.

Симфония № 2. Эпизод «Вечный бой»

Лейттема первого эпизода имеет «интонационно-порождающую функцию» [142], которая оказывает влияние на формирование тематизма всей симфонии. С лейттемой «Вечного боя» Журбинская связывает происхождение темы второго эпизода у солирующей виолончели: «Скупость её интервальных шагов обуславливается связью с темой-серией первого эпизода, сама же серия стала основой сопровождения, как *ostinato* она проходит у низких струнных» [55, с. 51]. Развитие мелодической линии темы солирующей виолончели происходит путём постепенного «завоевания» всё новых звуков (за одиннадцать тактов виолончелью исполняется лишь пять разных по высоте звуков в пределах тритона). Отметим также интонационную близость темы виолончели древнерусскому знаменному распеву, чему способствуют ограниченный диапазон мелодии, скупые попевочные интонации в пределах секундово-терцовых оборотов,

ощущение отсутствия ритмических опор и выдвижение различных временных ладовых устоев.

На секундово-терцовых лейтоборотах основана тема хорала, которая колористически гармонизована параллельными мажорными трезвучиями. Тема хорала появляется в кульминационных зонах эпизодов «Наплыв» и «Ноктюрн». Это позволяет отнести консонантные параллельные трезвучия к лейтаккордам, выполняющим важную семантическую и драматургическую функции: они ассоциируются с «предзнаменованием» предстоящей победы русских воинов в Куликовской битве.

На протяжении всего произведения появляется тема английского рожка. Она основана на интонационно напряжённом трихорде в уменьшённой кварте, преобладают хроматически заострённые секундовые интонации.

Все темброво-тематические линии симфонии Дмитриев сводит воедино в завершающем эпизоде «Свет Родины»²⁷. В целом образуется плотное звучание, медленное и величественное, почти хоральное, если не считать его сонорно-кластерной окраски – так Дмитриев трактует образ Родины, воплощая его через духовно-сакральное жанровое обобщение и тесное переплетение всех главнейших тематических концентратов симфонии.

Серийная техника не имеет довлеющего влияния на принципы фактурно-тематической организации как эпизода «Вечный бой», так и других разделов симфонии. Как и все современные композиторские приёмы, серийная техника

²⁷ Уже в самом начале эпизода «Свет Родины» возвращается тема солирующей виолончели из «Ноктюрна» в изложении низких струнных. К ней присоединяется соло тубы, напоминающее аналогичное соло из «Вечного боя». Дальнейшее тематическое развёртывание у медных духовых и струнных инструментов полностью опирается на материал серии из первого эпизода. В недрах этого медленного темброво-фактурного пласта, словно вспышки света, возникают краткие мотивы звонких ударных (вибрафон, челеста, арфа и т.п.) – аналогичные эпизоды встречались и в «Ноктюрне».

представляет для Дмитриева лишь возможный строительный материал, а не ограничивает движение его мысли. Логика изложения тематического материала и выстраивание фактуры создаются главным образом за счёт тембровых оркестровых средств. Так, в первом эпизоде Дмитриев выделяет несколько темброво-тематических пластов, во втором эпизоде композитор отталкивается от взаимодействия сольного инструмента и оркестрового сопровождения. Третий эпизод фактически вырастает из одной интонации, развитие которой постепенно охватывает все фактурные пласты и превращает музыкальную ткань в своеобразное *perpetuum mobile*. Нагромождение тематических линий и их объединение приводит в финальном эпизоде симфонии к сонорному звучанию.

Семантические и драматургические функции оркестра

Партитура Второй симфонии рассчитана на тройной состав симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов. Как и во многих других сочинениях Дмитриева, симфоническая драматургия тесно связана с драматургией тембровой, что оказывается особенно важным в условиях композиционного решения симфонии. А характерные повторяющиеся лейттемы и лейтаккорды выполняют в основном семантическую и драматургическую функции.

Функцию лейттемы выполняет английский рожок: тема у этого инструмента, появившись в первых тактах симфонии в качестве солирующего инструмента на фоне ритмически-комплементарной, «текучей» фактуры струнных, пронизывает все эпизоды симфонии. Более того, английский рожок предстаёт в виде характерного для Дмитриева приёма, названного им «авторским комментарием». Под ним композитор подразумевает «подтекст (самостоятельный смысловой нюанс), сопутствующий чисто музыкальному явлению. Речь пойдёт <...> о

комментировании внутримызыкальном, достигнутом в условиях симфонического произведения. Обязательный здесь момент оценки, исходящей «от автора», и обеспечивает воспринятому подтексту значение авторского комментария» [49, с. 135]. В данном случае «авторский комментарий» необходимо понимать не как словесное авторское объяснение, а как своего рода «музыкальную метафору», осуществляемую средствами тембров симфонического оркестра. Дмитриев отмечает, что «из всех музыкально-выразительных средств тембр музыкального инструмента, его трактовка, пожалуй, наиболее легко и естественно могут обретать переносное значение. Причина этого явления заключается в известной автономности тембра как выразительного средства» [Там же, с. 135-136].

В начале Второй симфонии приём «авторского комментария» используется в наиболее типичном для Дмитриева варианте: во-первых, тембр английского рожка сам по себе достаточно выразительный и «автономный» (на фоне звучности основных групп симфонического оркестра), и потому имеет некую «отстранённость» от основного звучащего материала. Во-вторых, тема солирующего рожка появляется спустя три такта изложения основной темы первого эпизода, организованной по принципам серийной техники, и тем самым воспринимается как комментарий на отзвучавший интонационно-семантический пласт, как «момент оценки, исходящей от автора», по словам композитора. В-третьих, сама интонационная структура темы английского рожка предстаёт в кратких обобщённо-речевых оборотах, чему способствуют паузы, ограничивающие короткие мотивы темы, усиливая ассоциации со «словом автора». И, наконец, тема английского рожка замыкает всю симфоническую концепцию, тем самым закрепляя за собой функцию «авторского комментария».

Вариантом «авторского комментария» Дмитриева можно считать и тему солирующей виолончели из второго эпизода симфонии, звучащей в «глуховатом» регистре большой октавы:

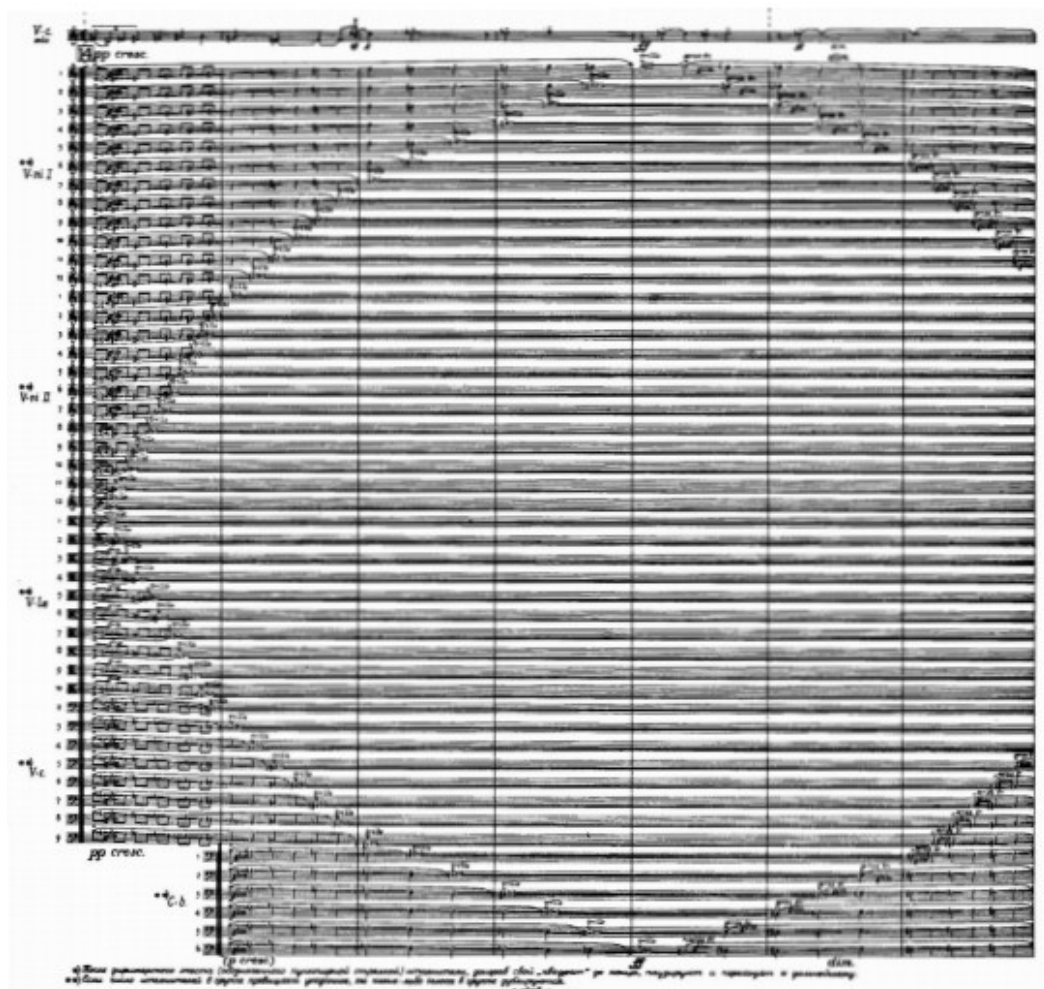
если бы автор в этом месте использовал тембр какого-либо другого низкого инструмента (например, контрафагота или тубы), это соло утратило бы столь ясно угадываемый подтекст. С другой стороны, напряжённо-сосредоточенный монолог виолончели символизирует собой интимное моление русского человека перед решающей битвой.

Тема хорала (лейтаккорды) проводится в симфонии дважды у меди. В эпизоде «Наплыв» тема появляется у трех солирующих труб. Характерно то, что до этого момента трубы не играли на протяжении всего эпизода. Акустическая сила и тембральная яркость труб выводит хорал на первый план даже в условиях оркестрового *tutti*. В эпизоде «Ноктюрн» композитор ещё больше усиливает оркестровку: хорал звучит у медных духовых «в три этажа», по принципу наложения – тромбоны, над ними валторны, и наверху – трубы. Тема звучит очень торжественно, на *f*, с последующим доведением звучания до *fff*.

В партиях струнных инструментов тема хорала появляется в конце эпизода «Наплыв» уже после генеральной кульминации: будучи лишённой мощной тембровой окраски, тема воспринимается как сокровенное, интимное моление. Примечательно, что лейтаккорды и во втором, и в третьем эпизодах совпадают с введением в партитуру симфонии графических фигур, в целях большей наглядности и даже иллюстративности. Выбор фигуры круга в эпизоде «Ноктюрн» не случаен (цифра 14)²⁸. По замыслу композитора, круг

²⁸ В партитуре предстаёт двухэлементная фактура струнной группы, где первый элемент – это медленное глиссандо до опорного звука (у всех скрипок оно играется вверх, у альтов, виолончелей и контрабасов – вниз), а второй элемент – продолжительная полутоновая трель на звуке, к которому привело глиссандо. Таким образом постепенно достигается максимальный регистровый разрыв между самыми высокими и самыми низкими струнными, после чего следует глиссандо в противоположном направлении у всех исполнителей. Всё вышеизложенное наглядно представлено в партитуре в виде графической фигуры – круга, чьи контуры очерчены

символизирует солнце, которое, как и звучащие в этот же момент лейтаккорды у меди, ассоциируется с божественным знаком:



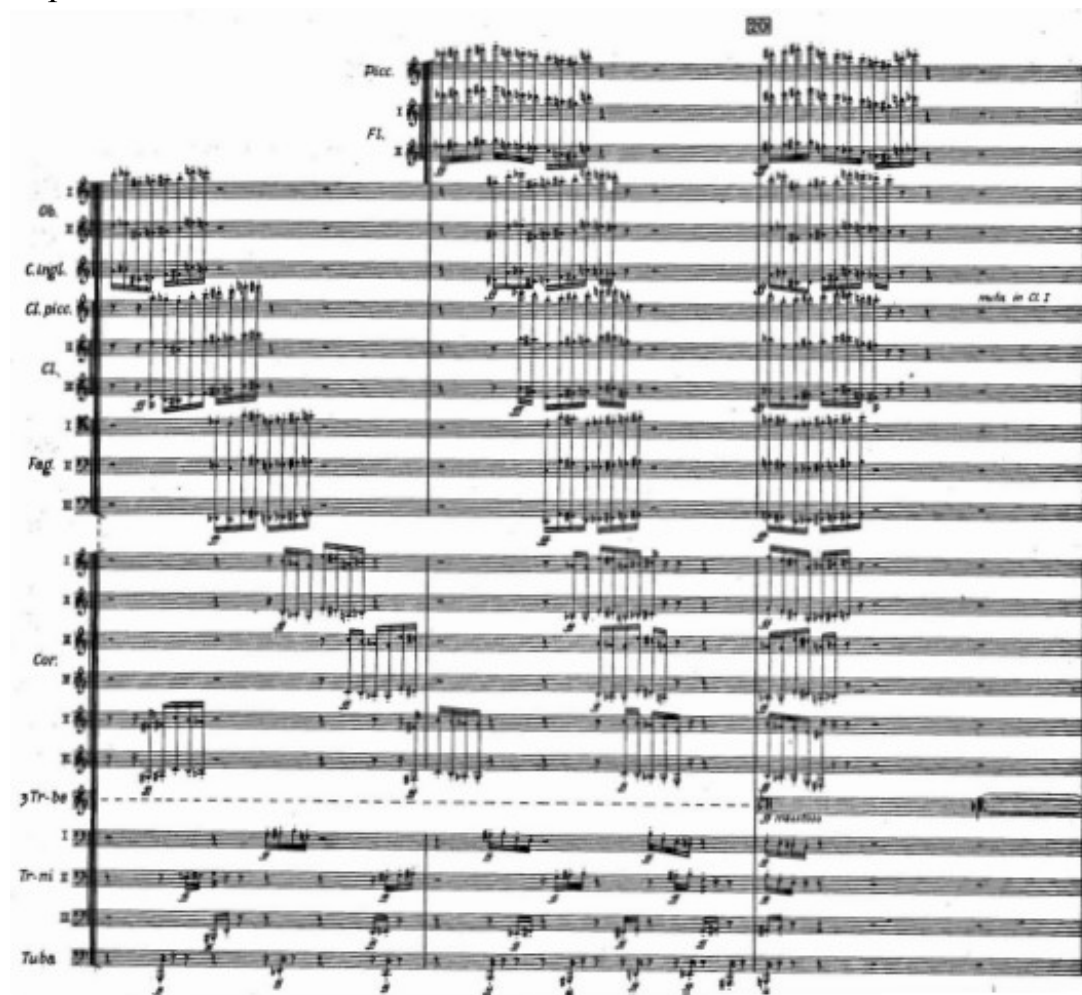
***Симфония №2. Эпизод «Ноктюрн»,
графическая фигура «круг»***

В эпизоде «Наплыв» развитие музыкального материала выстраивается таким образом, что графические фигуры приобретают явное сходство с лучами солнца (цифры 16-20)²⁹.

горизонтальными линиями, идущими от трельных нот (трель надо исполнять на протяжении всей этой линии).

²⁹ В группах деревянных и медных духовых в 16-20 цифрах партитуры происходит постепенное уплотнение фактуры с тем расчётом, что в момент кульминации все духовики вступают *tutti*, этот процесс со всей наглядной

Смысл этого символа остаётся неизменным, связанным с «предзнаменованием» победы:



The image shows a page of a musical score, page 200, for the 'Sunbeams' passage in the second movement of the Symphony No. 2. The score is for a full orchestra and includes parts for Piccolo (Picc.), Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet in G (Cl. in G), Clarinet in Bb (Cl. in Bb), Bassoon (Fag.), Cor Anglais (Cor.), Trumpet (Tr. in G), Trombone (Tr. in Bb), and Tuba. The music is written in a complex, rhythmic style with many sixteenth notes. The 'Sunbeams' passage is characterized by a graphic arrangement where the notes of different instruments are stacked vertically, creating a visual effect of rays of light. The notes are arranged in a way that they appear to converge towards the center of the page, creating a sense of depth and movement. The score is written in a standard musical notation with a key signature of one flat and a time signature of 3/4.

***Симфония №2. Эпизод «Наплыв»,
графическая фигура «лучи солнца»***

графичностью выявлен в партитуре. Воплощённые в виде непрерывно следующих друг за другом в разных подгруппах духовых (по направлению от флейт к тубе) пассажей шестнадцатыми «лучи солнца» проходят путь от горизонтального расположения к вертикальному в момент кульминации. «Лучи» поначалу сходятся в партиях тромбонов, а ближе к кульминации – в партии тубы. Для большей наглядности композитор поручает исполнителям различных подгрупп играть разное количество нот в пассажах (от одной у тубы – до двенадцати у флейт), тем самым усиливая внешнее сходство с лучами солнца.

Подобное предвосхищение победы на исходе битвы снова наводит на мысль о бетховенской симфонической концепции, когда просветление и наступающее ликование победы начинается ещё до финала – подобно репризе III части Симфонии №5. Причём, как и у Бетховена, у Дмитриева заключительный эпизод начинается сразу же, *attacca*. Но в симфонии «На поле Куликовом» победный финал решён композитором неоднозначно: эпизод «Наплыв» завершается краткой темброво-тематической репризой – возвращением темы английского рожка, с её несколько затаённым характером, и последующее начало четвёртого эпизода «Свет Родины» не вносит в общий колорит звучания особого просветления. Можно предположить, что Дмитриев трактует «победу» в более высоком, философском смысле – как постепенное возвращение к Свету и покою.

Особенностью работы композитора по организации материала внутри разных оркестровых групп можно назвать трактовку каждой группы инструментов как музыкального персонажа, имеющего в партитуре только ему одному присущий принцип организации. Взаимодействие этих музыкальных персонажей определяет драматургию эпизода.

В первом эпизоде обращает на себя внимание трактовка струнной группы как самостоятельного темброво-фактурного пласта, в котором отдельные голоса сливаются в единое движение ритмически-комплементарной и внутренне «подвижной» фактуры. Достигается это за счет своеобразия и ритмической свободы каждой партии, постепенного возрастания их количества (*divisi in 2, in 3*) и завоевания всего возможного диапазона группы.

На протяжении всего первого эпизода, рисующего картину боя, группа струнных выдерживает свой абсолютно нейтральный по отношению ко всему происходящему фон. Линия струнных нигде не обрывается, динамический уровень остаётся неизменным, подчёркивается тембровая особенность этой оркестровой группы, её ровность, слитность звучания струнного ансамбля во всех

регистрах. Образно-семантическая функция духовых и ударных инструментов, напротив, заключается в воплощении движения, смятения, хаоса, звукового образа «боя». Всё возрастающее ускорение движения у деревянных духовых (помимо темповой ремарки *rosso a rosso animato*) создаётся благодаря их пассажам с ритмической прогрессией от восьмых до тридцатьвторых. При этом композитор поручает духовым исполнять пассажи попеременно, подгруппами (играют три фагота, затем три кларнета и т.д.), создавая ощущение канона. Но и внутри одной подгруппы образуется полиритмия за счёт сознательного избегания точной вертикали (кроме как на сильную долю). Благодаря этому усиливается ощущение хаотичности, смятения, а на слух звуковой материал духовых инструментов воспринимается как чередование «тембровых пятен», где именно фактор тембра является определяющим.

Линия медных духовых содержит два элемента: тянущиеся аккорды на *crescendo* (по вертикали образуется двенадцатизвучный кластер) и постепенно образующиеся из этих аккордов «звукоточки» или короткие мотивы из двух-трёх нот. Создаётся образ грозной силы, однако, быстро исчерпывающейся и разрушающей саму себя. Существенно дополняет звуковой образ медных духовых, но при этом всё же имеет самостоятельную и, пожалуй, наибольшую смысловую нагрузку, группа ударных инструментов. Именно она в эпизоде боя задаёт движение, нервный пульсирующий ритм боя. По аналогии с деревянными духовыми, движение начинается как бы издалека, постепенно всё более активизируясь за счёт сокращения длительностей, усиления динамического уровня и подключения к игре новых инструментов. В моменты кульминаций в партиях ударных, характеризующихся большой плотностью фактуры в этой оркестровой группе, наблюдаются ритмические сбивки между партиями разных ударных инструментов.

В этой связи отметим, что во всех симфонических произведениях Дмитриева задействована расширенная группа ударных, что подчёркивает особое отношение автора к этой оркестровой группе. Композитор на страницах своей монографии «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» пишет: «Во многих произведениях современной музыки “оркестровые затеи” композиторов в значительной мере связываются именно с ударными инструментами» [50, с. 12]. В кульминационных эпизодах симфоний Дмитриева эти «затеи» воплощаются посредством полиритмии и образующихся вследствие этого ритмических сбивок. В первом эпизоде симфонии «На поле Куликовом» уже во второй цифре тембровое изобилие ударных приводит к ощущению хаотического нарастания шума, грохота боя. Композитор использует до семи различных групп ударных одновременно, в тембровой палитре которых выделяются различные «шумовые краски» разных видов барабанов, коробочки, ковбелл, кастаньет и т.д., причём с применением нетрадиционных способов звукоизвлечения (например, Дмитриев указывает, когда следует извлекать звук ближе к центру или у края инструмента, а где играть по коже и ободу инструмента одновременно).

Таким образом, Дмитриев трактует каждую оркестровую группу как отдельную «темброво-драматургическую линию», нередко сочетая её с солирующей «линией» или иным, независимым от остальных групп музыкальным материалом. Тем самым он подчёркивает семантику тем (например, метафора времени в лейттеме-серии первого эпизода) или усиливает драматургическую нагрузку отдельных тембров (например, солирующая виолончель в «Ноктюрне»).

В отношении тембровой драматургии в эпизоде «Свет Родины» выстраивается арка по отношению к первому эпизоду: «Все инструменты, как и в первом эпизоде, разделены надвое; первый пласт – струнные, второй – остальные. Но решение

данного эпизода в корне отличается от ”Вечного боя“. Там взаимодействие пластов приводило к их конфронтации, здесь же параллельно развивающийся процесс завершается слиянием в единстве всей оркестровой массы» [55, с. 52].

Третий эпизод симфонии под названием «Наплыв» вызывает ассоциации с одноименным кинематографическим приёмом резкого укрупнения плана. От «общего плана», который создаётся благодаря возвращению лейттемы английского рожка и элементов темы-серии у струнных из первого эпизода, происходит довольно быстрое погружение в новый темброво-тематический материал: мрачная тема бас-кларнета сочетается со стремительными пассажами у флейт, и всё это дополняется постепенно внедряющимся пульсом ударных. В образно-тематическом отношении это – сцена боя, словно показанная крупным планом, выхватывающим из общей картины битвы те или иные кадры.

Использует Дмитриев и темброво-драматургический приём «переоркестровки». В завершении эпизода «Вечный бой» появляется тема-серия, которая передаётся от струнных медным духовым инструментам, а отдельные интонации начального соло английского рожка (в частности, трихорд в уменьшённой кварте) звучат в низком регистре у тубы. На фоне этого темброво переокрашенного тематизма, вернувшегося подобно реминисценции из начала эпизода, дважды звучат красочно-колористические пассажи звонких ударных (челеста, арфы, колокольчики, вибрафон и т.п.). Эти переливы с элементами алеаторики накладываются на мрачную тему тубы и могут трактоваться как знамения будущей победы.

Колористическую функцию оркестровые тембры выполняют и в ряде других фрагментов симфонии. Так, затаённый колорит второго эпизода достигается за счёт тремолирующих кластеров, нестандартных тембровых красок и приёмов (игра струнных *sul ponticello*, *glissando* арфы и т.п.), и на их фоне – внезапных

пассажей звонких ударных и деревянных духовых, консонирующих трезвучий у медных духовых инструментов.

Итак, при наличии образных, тематических, тембровых контрастов между эпизодами Второй симфонии, можно выделить ряд важнейших элементов, скрепляющих композицию произведения. Это: тема и лейттембр английского рожка, чаще всего ассоциирующегося с «авторским комментарием»; лейттема-серия, выполняющая интонационно-порождающую функцию; лейттембр солирующей виолончели, воплощающий субъективное начало, и лейттембр тубы, связанный с мрачными, суровыми образами; лейтаккорды параллельных мажорных трезвучий – символ моления высшим силам русскими людьми во время битвы и предощущения победы.

Характерные особенности оркестрового стиля Дмитриева, проявившиеся в его Второй симфонии, демонстрируют, как композитор средствами тембровой драматургии выстраивает и логику изложения тематического материала в масштабе симфонии, и общую симфоническую концепцию произведения. Композитор гибко оперирует симфоническими традициями, опираясь на бетховенскую идею «от мрака к свету», обобщённую трактовку программности, жанрово-композиционные основы четырёхчастного цикла, но при этом существенно обогащает свой стиль за счёт современных приёмов оркестрового письма, сонорно-алеаторных и серийных принципов организации, графической символики, кинодраматургических эффектов. Новаторской оркестровой находкой Дмитриева в ходе работы над Второй симфонией стало разделение оркестра на группы, каждая из которых играет свою, часто весьма независимую от других роль в драматургии целого и наделяется автором только ей одной присущим набором выразительных средств.

2.3. Симфоническая хроника «Киев» (1981)

Концепция и структура

Одночастная Симфоническая хроника «Киев» Дмитриева по масштабности замысла примыкает к симфониям композитора. При обозначении жанра произведения Дмитриев указал на конкретную исторически-хроникальную идею произведения, которая представлена в виде очень сжатой «симультанной» формы воплощения: А. Кочетков трактует её как «спрессованную во времени», «летописную» форму [67], а Е.М. Тараканова объясняет композиторское решение Дмитриева принципами «музыкального документализма» и стремлением «на точной научной основе писать “летопись” своего времени, с новых позиций оценивая прошлое» [140, с. 14].

*«В ознаменовании 1500-летия г. Киева – киевлянам всех времен»*³⁰, – такой эпитафия значится на первой странице партитуры Симфонической хроники. Многовековая история города представлена Дмитриевым в рамках необычной структуры: «Киев» – это одночастная композиция-фреска, включающая три контрастных эпизода, в которых представлены некие обобщённые образы той или иной эпохи из истории города.

В отличие от Второй симфонии, где Дмитриев делит симфоническое полотно на четыре эпизода, симфоническая хроника «Киев» представлена как единый «поток», но за счёт смены жанровой основы и темброво-драматургических функций в ней можно выделить три эпизода. Отталкиваясь от принципа обобщённой программности, Дмитриев выстраивает музыкальную мысль в хронологическом порядке. Первый эпизод посвящён

³⁰ Произведение было создано в 1981 году и исполнено 30 апреля 1982 года в Колонном зале им. Н.В. Лысенко в Киеве силами Государственного заслуженного академического симфонического оркестра УССР.

истории Киевской Руси; второй эпизод, пронизанный ритмами военной музыки, представляет образы борьбы за родную землю; третий эпизод переносит действие, описываемое в этой музыкальной летописи, в XX век.



*Афиша. 30 апреля 1982 года. Исполнение
Симфонической хроники «Киев» в Киеве*

Отказ от сонатно-симфонической драматургии и конфликтного развития³¹ при наличии глобальной эпико-

³¹ Элементы конфликтности в симфонической хронике «Киев» всё же можно отметить. Например, тема хорала, появившись в цифре 3 на рiано у струнных, временно размывается вторжением действительного эпизода с обилием диссонансов, алеаторических приёмов и «плывущих» соноров на глissандо. После этого тема хорала вновь восстанавливается и проводится уже у медных духовых, в разы громче и увереннее.

исторической идеи приводит к высокой плотности музыкальных событий, усложнению музыкального языка и особой тембровой характеристичности тем. Безрепризная трёхчастная структура симфонической хроники, объединённая сквозными лейттемами-символами, вызывает ассоциации с формой триптиха-складня – традиционной для православия складывающейся иконы, состоящей из трёх изображений и обрамлённой окладом в едином стиле³².



6 января 1984 года. Исполнение Симфонической хроники «Киев»

³² Трёхстворчатый складнем также называется особая форма церковного алтаря, центральная часть которого могла закрываться дополнительными боковыми «крыльями», расположенным с обеих сторон от главной части.

Лейттематизм и его символика

Симфоническая хроника, словно смонтированная «по кадрам» в единое полотно, скрепляется сквозными музыкальными лейттемами-символами великого города. В качестве подобных символов использованы цитаты из традиционных колокольных звонов Киево-Печерской лавры и осмогласия Киевского распева – символы не только «географической» принадлежности к «матери городов русских», но и к духовной, даже более конкретно – к общерусской православной музыкальной традиции. Тараканова пишет: «Три музыкальные зарисовки “прослаиваются” перезвонами, воспроизводящими бой курантов Киево-Печерской лавры. Они звучат как бы сквозь толщу времён, подобно голосу “потонувшего колокола”» [140, с. 14]. Основные лейттемы «Киева» выполняют важную функцию: они обрамляют всю композицию и отделяют её эпизоды друг от друга, маркируя грани формы.

К числу лейттем произведения относятся: *четырёхзвучный мотив, соло колоколов и хорал.*

Четырёхзвучный лейтмотив, в основе которого – исключительно секундовые интонации: *c-d-des-es*, открывает хронику. Он появляется в сопровождении плотных диссонирующих созвучий и воспринимается и как некий эпический зачин повествования, и как символ чего-то монументального, древнего, как сам Киев. Этот образ имеет важнейшее значение для Дмитриева, он «соединяет прихотливую конкретность событийного ряда и неизменность центральной идеи: сквозь насыщенный темброво-сонорный узор слышен голос истории» [79, с. 66].

На интонациях четырёхзвучного заглавного лейтмотива основаны другие темы: темы солирующих контрафагота, тромбона, тубы в первом эпизоде (цифры 3-5); аккордовая тема с трелями в кульминации второго эпизода (цифры 15-16).

Соло колоколов, которое при первом появлении отмечено ремаркой «как бы издалека», по указанию самого автора, «представляет цитату курантов Киево-Печерской лавры». Лейттема перезвона колоколов включает нисходящий миксолидийский звукоряд и восходящий лидо-миксолидийский, дважды повторенные.



Симфоническая хроника «Киев». Цитата курантов

Однако мелодическая линия этой «расшифровки» несколько условна, так как церковные колокола не имеют точной «темперированной» настройки и их темброво-акустическая специфика усиливает эту звуковысотную неопределённость, их звук «плывёт», не вписываясь в привычные ладовые ощущения. Традиции колокольных звонов Киево-Печерской лавры уходят корнями вглубь веков, и на сегодняшний день включают целый ряд разновидностей звона: благовест, праздничный трезвон, звон на крестный ход, куранты и т.д. С одной стороны, включение цитаты из православных звонов является обобщённым звукообразом всего надмирского, духовного: «Источник звука колокола принадлежит к миру духовному» [166, с. 99]. С другой стороны, использование Дмитриевым именно курантов символизирует течение времени, так как в православной традиции куранты звонят каждые четверть часа, напоминая о скоротечности земной жизни. Данный лейтмотив создает убедительный по своему воздействию образ времени, тех огромных временных промежутков, которые разделяют события трех эпизодов симфонической хроники.

Интонационная структура и символика времени темы колоколов остаются неизменными на протяжении всего произведения. Все преобразования темы колоколов касаются исключительно её темброво-фактурного окружения.

Хорал представляет собой quasi-цитату из осмогласия в его более поздней, «партесной» традиции. Цитата дана Дмитриевым в свободном интонационно-гармоническом преломлении: анализ нотного материала богослужебного обихода Киево-Печерской лавры позволяет сделать вывод, что ближе всего она к напеву 6 гласа так называемого сокращённого Киевского распева.

Симфоническая хроника «Киев». Хорал у струнных

В хоральной лейттеме Дмитриев сохраняет консонатно-трезвучный склад фактуры, общий ритмический рисунок и контур мелодии, однако первая строфа объединила в себе характерные обороты первых двух «колен» подлинного гласового напева, а заключительная строфа смещена на ступень вверх. Важно отметить, что эти видоизменения, которые позволяют отнести данный материал к quasi-цитированию, совершенно не искажают его музыкального и семантического ряда: отклонение во вторую ступень является одной из характернейших примет гласового партесного четырёхголосия, свобода ритмики и мелодики обусловлена различием словесного текста и локальных певческих традиций, а общий сакрально-возвышенный строй темы передаёт необходимый композитору образ – сплав духовного, православного, истинно-русского.

Преобразования лейттемы хорала затрагивают мелодико-гармонический и темброво-фактурный облик темы.

Отметим, что заключительное проведение хорала у всего оркестра *tutti* (цифра 18) в генеральной кульминации симфонии звучит с гармонической поддержкой литавр, повторяющих типичную басовую партию партесного многоголосия. Такое

торжественное завершение произведения не только ассоциируется с почти зримыми образами возвышающихся куполов, звонниц и храмов величественного Киева, но и подводит итог высшей идее автора, связанной с осмыслением духовных и культурно-исторических ценностей.

The image displays a page of a musical score, numbered 18 at the top left. It features a large ensemble of instruments and voices. The instruments listed on the left include Piccolo (Picc.), Flutes (Fl. I and II), Oboes (Ob. I and II), Clarinets (Cl. I and II), two Bassoons (2 Fag., C-fag.), four Cornets (4 Cor.), three Trumpets (3 Tr.-be, 3 Tr.-ni), Tuba, Timpani (Timp. I), five Percussion parts (Perc. II, III, IV, V), Violins (V-ni I and II), Viola (V-le), Violoncello (V-c.), and Double Bass (C-b.). The score is written in a common time signature (C) and includes various dynamic markings such as *ff*, *più ff*, and *dim.*. There are also performance instructions like *z. k. senza accord.* and *senza accord.* for the trumpets, and *non dir.* for the strings. At the bottom left, a note in Russian reads: «Инструменты, играющие автоматические пассажи, вступают одновременно с указанной доли.»

Симфоническая хроника «Киев».

Изменённая тема хорала в кульминации

Функцией лейттематизма Дмитриев наделяет не только собственно тематические образования, но и фон, на котором

разворачиваются музыкальные события. К числу лейттем, с долей условности, можно отнести основу всех интонационных сфер симфонической хроники «Киев», на что указывают некоторые исследователи, – это «своеобразный *cantus-firmus*, двенадцатизвучная серия, в которой периодически возникают краткие “образования” – тембровые, мелодические, ритмические, своей яркостью и определённой характером вызывающие, по ассоциации, представление о целом срезе той или иной исторической эпохи» [55, с. 55]. Впервые звуки серии проявляются в пуантилистической фактуре в самом начале симфонии, спаянные в сонорный пласт и при этом выделяющиеся на его фоне благодаря оригинальным артикуляционным и тембровым приёмам. Как указывает сам Дмитриев, «В симфонической хронике “Киев”, например, я экспериментировал с оркестровыми сонорами разного наполнения, но единой интонационной природы. Дело не в отдельном приёме. Сам по себе он может служить и добру, и злу. Я убежден, что плодотворно и самобытно работать в национальной тематике можно лишь будучи “европейцем” в профессиональном отношении (в этом для меня – один из главных уроков Пушкина)» [103, с. 11]. Таким образом, композитор подчёркивает, что современные техники и новаторские приёмы совершенно не мешали ему сочинять музыку самобытным, почвенно русским музыкальным языком, по-своему преломляя отечественные традиции и трактуя глобальные исторические идеи.

Оркестровые средства

При помощи оркестровых средств Дмитриев решает несколько задач: показ жанрового своеобразия каждого эпизода; развитие и динамизация лейттем за счёт тембровых средств; трактовка каждой оркестровой группы как отдельной «темброво-драматургической линии», проводящей относительно независимый от остальных групп музыкальный материал. Так же,

как и в симфониях, композитор здесь использует тройной состав симфонического оркестра с расширенной группой ударных инструментов.

Большое внимание Дмитриев уделяет показу тембровой характеристичности. Так, лейттема колоколов во втором проведении (цифра 9) сплетается в диалоге с солирующим кларнетом, а струнные, играющие флажолетами, создают «бесплотное» звуковое окружение. В кульминации (цифра 16) лейттема появляется в дублировке колоколов виброфоном и медными духовыми, она значительно динамизирована средствами оркестровки. Помимо точного проведения материала двумя трубами, остальные медные по очереди, от партии к партии, удерживают по одному звуку от темы, создавая эффект педали и несколько меняя характер темы в сторону жёстко-агрессивного.

Подобно теме хорала пилигримов из увертюры к опере Вагнера «Тангейзер», тема хорала симфонической хроники также возникает в предельно тихой динамике, постепенно проявляясь в партиях струнных инструментов³³. Тема хорала, повторяясь, становится всё более отчётливой, узнаваемой, как будто «прорастая» из толщи веков. После вторжения действенного эпизода, размывающего тему, звучание хорала вновь восстанавливается и второй раз хорал излагается медными духовыми, в разы громче и увереннее. В заключении произведения тема излагается у всего оркестра *tutti*.

Жанровое своеобразие каждого эпизода Симфонической хроники «Киев» определяет выбор оркестровых средств. Второй эпизод пронизан ритмами военной музыки, он включает и пульсацию шестнадцатыми у струнных, и оstinatную ритмическую линию ударных, и мощное звучание меди. Все эти

³³ Тема хорала появляется в партиях виолончелей (*divisi in 2*) и контрабасов (*divisi in 2*) в цифре 3 партитуры, постепенно добавляются партии других струнных (альты, затем скрипки).

темброво-тематические приёмы вызывают ассоциации с классическими образцами современной отечественной музыки, в которой запечатлены образы войны и борьбы за свою родную землю – прежде всего, с оркестровыми номерами кантаты С. Прокофьева «Александр Невский» и первой частью «Ленинградской симфонии» Д. Шостаковича и соответствующими им историческими событиями. Дмитриев выстраивает целый ряд едва уловимых, но однозначных музыкальных аллюзий. Линия ударных представляет собой ритм марша, точно фиксированный и нигде не обрываемый. Группы деревянных и медных духовых создают «контрапункт» ударным и струнным в отношении метроритма. Пассажи струнных, появившиеся ещё задолго до кульминации, также точно укладываются в размер 4/4. Всё это вступает во временное противоречие с материалом медных, у которых, за счёт медленного глиссандирования губами на одной долго выдержанной ноте в пределах малой терции в обоих направлениях, создаётся ощущение «плывущего» времени. Сходное впечатление создают и трели на тянущихся нотах у деревянных духовых. Таким образом, целостный облик данного эпизода складывается путём передачи композитором столь различного в отношении временной организации материала инструментам разных оркестровых групп.

Третий эпизод «Киева» переносит действие, описываемое в этой музыкальной летописи, в XX век. Здесь на первый план выходит аллюзия на эстрадную композицию, что создаётся за счёт характерных тембров саксофона и флейты, играющей в эстрадной манере, а также ударных, создающих несколько «шелестящий» звуковой колорит благодаря игре щётками. Спустя непродолжительное время, к этой музыке добавляются красочные сонорные пятна и алеаторические пассажи, тема хорала. Развитие перерастает в грандиозную финальную кульминацию, в которой все темброво-фактурные приёмы достигают максимальной концентрации и экспрессии.

В симфонической хронике «Киев», при относительной краткости эпизодической структуры, особенности оркестрового стиля Дмитриева предстают очень наглядно и концентрировано.

Фактурная организация материала

Характерной особенностью организации музыкальной ткани в Симфонической хронике становится наложение одного пласта фактуры на другой. Каждая оркестровая группа, которая трактуется как отдельная «темброво-драматургическая линия», представляет свою фактурную организацию материала. Наибольший интерес с этой позиции демонстрируют группы медных, ударных и струнных инструментов.

В группе струнных преобладает комплементарная фактура, когда изначально взятый всеми исполнителями аккорд начинает постепенно трансформироваться – звук за звуком в разных партиях, нередко образуя также микрополифоническую фактуру. Комплементарная фактура является авторской находкой Дмитриева и яркой чертой его оркестрового стиля³⁴. Например, струнная группа, сопровождающая соло колоколов в первом эпизоде, создаёт сложноорганизованный сонорный фон, в котором указанные типы фактур сочетаются с красочным сонорным звучанием, подчёркнутым артикуляционными акцентами. Однако в данном случае во всех партиях струнной группы используется *divisi*, что увеличивает количество голосов до микрополифонического многоголосия, где каждый голос поочередно в разном ритме берёт один-два звука на *sff* и удерживает последний на протяжении нескольких тактов, что создаёт акустический эффект, подобный нажатой правой педали рояля.

³⁴ Например, на комплементарной фактуре целиком основано звучание 48-голосного струнного оркестра в электронно-компьютерной композиции «Икона».

Ударные в партитуре симфонии выступают двояко: выполняя в целом сугубо аккомпанирующую роль, они, тем не менее, нередко выходят на передний план в тех эпизодах, где фактор ритма становится доминирующим. В качестве примеров назовём ритм марша (второй эпизод), имитацию ударной установки с ремаркой «в эстрадной манере» (третий эпизод), обилие алеаторических пассажей у металлических ударных в кульминациях произведения.

В группе медных духовых обращает на себя внимание пуантилистическая фактура: инструменты поочерёдно играют отдельные краткие звуки на *fff*, дублируя своим резким тембром иной – плавно звучащий материал в партиях других оркестровых групп. Отчасти проявлением принципа комплементарности можно назвать поочерёдное губное *glissando* от одного звука в партиях разных медных инструментов, когда звучание как бы «плывёт» во времени.

Разнообразные пласты фактур наслаиваются друг на друга, сочетаются с проведением лейттем. В заключении произведения Дмитриев вводит *divisi* практически во всех партиях, достигая плотной многоголосной фактуры, а обилие алеаторических потоков звуков, глиссандо, тремоло придаёт звучанию особенную мощь. Всё это утверждает содержательную идею Симфонической хроники «Киев» с поистине эпическим размахом.

Таким образом, концепция Симфонической хроники «Киев» оригинально решена в рамках одночастной композиции-фрески. Дмитриев насыщает симфоническую драматургию музыкальными событиями высокой плотности без привлечения принципов конфликтности и сонатности. Показывая разные периоды многовековой истории Киева, композитор сочетает материал православной музыкальной традиции с современными техниками и новаторскими приёмами оркестрового и фактурного письма.

Тематизм и его развитие являются в произведении основными факторами формообразования, лейттемы обрамляют

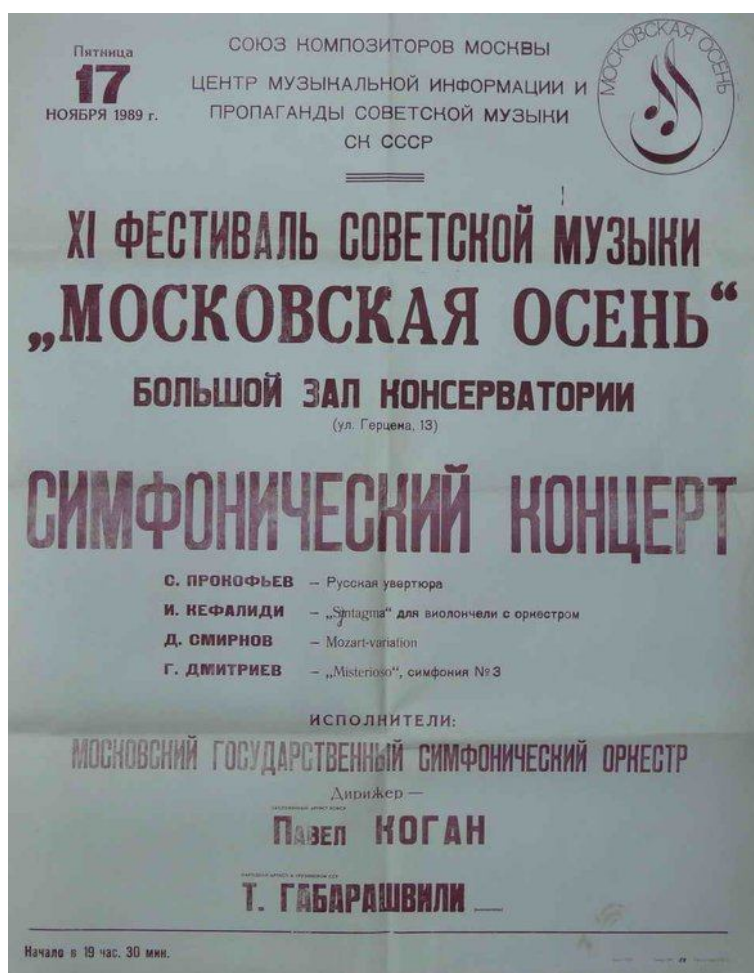
композицию, маркируют грани формы, выстраивают логику музыкальной мысли. В композиции наблюдается тесное взаимодействие, взаимовлияние тематизма и фактурно-тембровых особенностей. Вопрос развития тематизма решается Дмитриевым во многом благодаря оркестровке. Каждая оркестровая группа трактуется композитором как отдельная «темброво-драматургическая линия» и представляет относительно независимый от остальных групп музыкальный материал и свою фактурную организацию. В результате происходит наложение одного пласта фактуры на другой.

Благодаря оригинальности композиторского мышления Дмитриева, в данном сочинении исторические события предстают во всём своём величии и красочности, при этом сплавляясь с обобщённой идеей извечной духовности русской культуры и с собственными авторскими убеждениями. В этом заключается позиция автора как композитора-летописца: «Личностное для Дмитриева неотделимо от общезначимого: его сочинения – это свидетельства очевидца, комментирующего и сопереживающего судьбам Родины и мира, в чем-то подобны тем, что мы встречаем в исторических хрониках, сказах, притчах» [79, с. 67]. При этом композитор остаётся современным автором, переинтонирующим симфонические традиции в русле оркестровой лексики XX века, опираясь на сонорно-алеаторные способы изложения оркестровой фактуры и элементы полистилистики, которая реализуется за счёт тембровой и исполнительской специфики инструментария.

2.4. Симфония №3 («Misterioso») (1989)

Концепция и структура

Премьера Третьей симфонии «Misterioso» состоялась в 17 ноября 1989 года в Большом зале МГК в рамках фестиваля «Московская осень». Исполнял премьерное сочинение Московский государственный симфонический оркестр. Тройной состав оркестра, как и в других симфониях мастера, дополнен расширенной группой ударных инструментов, обогащающей темброво-колористические возможности оркестрового звучания.



Афиша. 17 ноября 1989 года. Премьера Симфонии № 3

Третья симфония занимает особое место в симфоническом творчестве Георгия Дмитриева. Композитор приводит это произведение в качестве примера своих духовных исканий и уникальных творческих методов: «духовность „подпитывала“ и более ранние мои опусы. <...> В примерах подобного рода, которые можно продолжить, применён метод, если так можно выразиться, *материализации духовности* через то, что я называю „философией голосоведения“» [103, с. 10]. Именно от Третьей симфонии (наряду с такими сочинениями, как камерный виолончельный концерт «*Dona nobis pacem*», струнные квартеты №3 и №4 «Притчи по Матфею») ведёт своё развитие важнейшая тема всего творчества Дмитриева – «материализация духовности» в самом высоком, обобщённо-философском понимании. В дальнейшем она трансформируется в более конкретную и определённую музыкально-философскую «русскую идею, идею религиозной духовности» [Там же, с. 10].

В названии Третьей симфонии – «*Misterioso*» – заложен особый смысловой подтекст, определяющий общую идейно-семантическую направленность произведения, его предельно обобщённую программность, связанную с духовными, сакральными идеями. В процессе эволюции музыкального искусства ремарка *misterioso* обрела множество значений, оказавшихся важными для Дмитриева. В традициях европейской музыки *misterioso* приобрело устойчивый статус инструкции для исполнителя играть музыку в таинственном настроении, и в таком значении итальянский музыкальный термин «*misterioso*» равен «*con misterio*» – то есть «тихо, таинственно, загадочно». Идея таинственности, затаённости – это наиболее общий контекст подзаголовка Третьей симфонии Дмитриева. Однако данное понятие восходит и к греческому слову *μυστήριον*, что означает «таинство, тайна» либо «тайное священнодействие»: в античной культуре мистериями называли особую разновидность богослужений как совокупность культово-религиозных

мероприятий, доступных лишь посвящённым, избранным, обладающим сакральными знаниями. Такое понимание *misterioso* приближается к жанрово-обобщённой его трактовке, и в свою очередь подразумевает возвышенно-духовное содержание, масштабность замысла и воплощения, особый религиозно-мистический подтекст, доступный лишь посвящённым.

Наконец, в наиболее «узком» музыкально-симфоническом контексте подзаголовков «Misterioso» вызывает ряд ассоциаций с произведениями европейского симфонизма конца XIX – XX вв., в том числе Девятой симфонией А. Брукнера (1 часть – *Feierlich, Misterioso*), Третьей симфонией Г. Малера (4 часть – *Sehr langsam. Misterioso*), Пятой симфонией Р. Воан-Уильямса (2 часть – *Scherzo. Presto Misterioso*), Первой симфонией В. Лютославского (3 часть – *Allegretto Misterioso*) и т.д. Этот ряд аллюзий, вызываемых в памяти Дмитриевым, выстраивает перед слушателем множество симфонических концепций и образов, для которых характерна трактовка мистериального как обобщённо-духовного, «интеллектуально-философского» (по определению М. Прицкер) [113]. Очевидно, и для самого композитора концепт *misterioso* имеет особый смысл: именно такое название имеет финальная часть в его «Сюите преображений» для виолончели соло; этой же ремаркой выделены важнейшие разделы в фантазии «Nicolò», в Концертной музыке для флейты и камерного оркестра «Сивилла» и др.

В данном опусе композитор продолжает свои искания в русле современного симфонизма, отказываясь от многочастной структуры симфонического цикла в пользу монументальной одночастной композиции. Дмитриев выстраивает одночастную композицию симфонии посредством чередования ряда контрастных между собой эпизодов, при этом чётко очерченных границ между эпизодами нет, преобладает сквозное развитие.

В музыкально-драматургической концепции произведения наблюдается концентрация событий вокруг нескольких основных

интонационно-образных сфер, сопоставление которых позволяет, хотя и с некоторой долей условности, ассоциировать композицию Третьей симфонии с сонатными принципами формообразования. Именно эта драматургическая логика, с одной стороны, позволяет воспринимать данное произведение в жанрово-композиционном отношении как вполне традиционную симфонию, а с другой – отражает принцип «диалогической драматургии», характерный для оркестрового стиля Дмитриева. По его мнению, «Диалогический принцип обладает широкими органическими возможностями для драматургически яркого оркестрового выражения» [49, с. 52], а само понятие трактуется как «сопоставление двух ярких контрастных образов (экспонированных в соседствующих построениях), что даёт толчок дальнейшему развитию, осуществляемому в процессе их чередований» [Там же, с. 10].

В качестве основных интонационно-образных сфер в симфонии «Misterioso» можно выделить *субъективную, активно-действенную, лирико-жанровую сферы и сферу сакрального.*

Образно-тематические сферы

Интонационным зерном, из которого произрастает большинство тематических комплексов симфонии, является лейттема. Она пронизывает всю симфонию, обрамляет зоны сонатной композиции и является важнейшим драматургическим элементом, придающим композиции целостность.

Субъективную образно-тематическую сферу представляет лейттема симфонии, которая чаще всего появляется в одноголосном (или унисонном) изложении, что позволяет судить о ней как о выразителе личностного, индивидуализированного начала, возможно, «слов автора». Важнейшая интонационная идея автора заключается в том, что лейттема имеет две мотивные «ипостаси»:

а) первоначальный вид, представленный в унисонном изложении в партии альтов во вступлении, где интонационной основой становятся наиболее узкие и напряженные интервалы – секунды. Так лейттема впервые предстает как сопряжение двух выразительных и разнонаправленных секундовых мотивов, являющихся инверсией друг друга в плане звуковысотности. В ритмическом же отношении первый мотив представляет собой формулу дробления и изложен более крупными длительностями, а второй – наоборот, имеет структуру суммирования и более дробный ритмический рисунок. В целом, в сочетании с «инверсионным» строением мелодии, это приводит к созданию эффекта замкнутости, зацикленности, круга, а в условиях сольного альтового тембра, по высоте звучания и особенностям тембра ассоциирующегося с человеческим голосом, воплощает образ субъективного, внутреннего, замкнутого «мира».

б) вторая «ипостась» лейттемы в точности повторяет её первоначальный ритмический рисунок и сохраняет начальную секундовую интонацию в каждом из двух мотивов, но заканчивается иначе – экспрессивным, широким скачком, причём не противоположно направленным по отношению к первой секунде, а однонаправленным. Это существенно меняет семантический ряд лейттемы: вместо замкнутости и субъективности возникает противоположное стремление к разомкнутости, стремление выйти за рамки, за границы собственного восприятия. В своём чистом виде она впервые предстаёт в изложении фортепиано.

Симфония № 3. Лейттема у фортепиано

Активно-действенная образно-тематическая сфера представлена в эпизоде, который принимает на себя функцию главной партии в масштабах сонатной драматургии. Тематический пласт эпизода представлен 24-голосием, образованном партиями деревянных и медных духовых инструментов. Интонационно тематический пласт произрастает из лейттемы симфонии, объединяя собственно продолжение темы вступления³⁵ с самыми разнообразными темброво-интонационными и звуковысотными вариантами лейттемы. Все эти варианты начинаются от звуков разной высоты, преобразуют основные секундовые интонации в более широкие скачки, меняют их направление, но при этом строго сохраняют общий ритм. Внутренняя тематическая и темброво-фактурная сложность данного эпизода симфонии в сочетании с его последующим развитием и усложнением вплоть до алеаторики придаёт ему статус наиболее активного и действенного материала.

Образно-тематическая сфера сакрального (сакрального в самом широком смысле – как обобщённо-духовного, иррационального, мистериального) – это темы хорального склада, представленные в виде аккордовых комплексов различной структуры, включая нетерцовую аккордику. Можно говорить о том, что хорал «восходит» к истокам многоголосного храмового пения и символам божественного, духовного откровения, что выражается через фактурную связь с аккордовым складом, неторопливым размеренным темпоритмом, трагичностью характера музыки. Интонационно-семантическая сущность хорала раскрывается в симфонии постепенно. Так, в начале симфонии хорал даётся в завуалированном виде, как намёк на то важнейшее сакральное начало, которое сыграет ведущую роль в драматургии

³⁵ К продолжающейся и развивающейся лейттеме альтов подключаются скрипки и арфа в унисон.

симфонии «Misterioso», напрямую отражая её программный замысел.

Лирико-жанровая образно-тематическая сфера представлена темой вальса и выполняет функцию побочной партии в Третьей симфонии. На наш взгляд, именно в этой теме ярче всего проявляется оригинальность творческого мышления Дмитриева. Несмотря на возвышенно-духовную «мистериальную» трактовку тематики симфонии в целом, композитор вводит в эту довольно аскетичную образную палитру вальс с его романтической образностью, выполняющий в композиции роль фазы симфонической драматургии (зона III, лирический центр сонатно-симфонического цикла), которую Арановский определил как «*homo sapiens*» [7]. Дмитриев выстраивает тему постепенно: она складывается из отдельных элементов, накапливает свою темброво-интонационную природу и, наконец, выливается в полнозвучный вальс.

6

The image displays a page of a musical score, numbered '6' in the top left corner. The score is written for a symphony orchestra and includes the following parts:

- Fl. picc.** (Piccolo Flute)
- Fl. I & II** (First and Second Flutes)
- Ob.** (Oboe)
- C. ingl.** (English Horn)
- Cl. I & II** (First and Second Clarinets)
- Cl. basso** (Bass Clarinet)
- Fag.** (Bassoon)
- C. fag.** (Contrabassoon)
- 4 Cor.** (Four Cornets)
- 4 Tr. ba.** (Four Trumpets, Bass)
- 3 Tr. ni.** (Three Trumpets, Normal)
- Tuba**
- Perc.** (Percussion)

The score features complex rhythmic patterns with many beamed notes and rests. Dynamic markings such as *pp* (pianissimo) and *f* (forte) are present. Performance instructions like *senza sord.* (without mutes) are also included. The notation is in a common time signature, and the key signature has one flat. The score is divided into systems, with a double bar line indicating a section change.

V-ni I
 div. in 3
 V-ni II
 div. in 3
 V-le
 div.
 V.c.
 div.
 C-b.
 div.

*) Одновременное вступление и свободное (индивидуальное) продолжение.

Симфония № 3.

Активно-действенная образно-тематическая сфера

Общая драматургическая концепция симфонии «Misterioso» выстраивается в чередовании и сопоставлении образно-тематических сфер, которые претерпевают различные изменения. Так, зона разработки (*Allegro, agitato molto*, цифра 12) обнажает новые образно-семантические грани лейттемы – за счёт новых тембров она становится более резкой, механистичной. В зоне репризы (*L'istesso tempo. Misterioso*, цифра 32) активное взаимодействие лейттемы и алеаторического материала главной партии, который на этот раз синтезируется с оборотами побочной партии, приводит к генеральной кульминации всего произведения. Завершает симфонию кода, которая возвращает «мистериозность» звукового колорита и утверждает семантически-значимые интонации произведения.

Фактурные средства

Диалогичность драматургии во многом выявляется благодаря фактурным сопоставлениям. Лейттема симфонии имеет принципиально одноголосное изложение, поэтому часто композитор преобразует её за счёт полифонических приёмов. Например, лейттема излагается в виде трёхголосного канона (у труб, затем у кларнетов), в контрапунктическом наложении соединяются и оба варианта лейттемы (после кульминационной волны в зоне главной партии вариант «а» излагается у солирующего английского рожка, вариант «б» – у скрипок).

Одноголосное изложение лейттемы с её субъективностью противопоставляется сонорному звучанию зоны главной партии. Звуковой материал главной партии, представленный фактурным пластом из 24-х голосов, приближается к «полифонии сонорного типа» [71, с. 93], которая имеет в своей основе расслоение единого тематического пласта на параллельно звучащие вариантные линии по типу гетерофонии. При этом прослеживается общее мелодическое движение характерных оборотов лейттемы (в отличие от микрополифонии, при которой мелодическая определённости полностью теряется), но точная звуковысотность не вычленяется слухом – как в сонорной музыке. Кроме того, такое кластерное «утолщение» мелодии, объединённое общим ритмом и тембровой краской духовых инструментов, противопоставляется ритмически комплементарному унисонному пласту струнных с арфой – в результате «диалогическая драматургия» образуется и внутри эпизода главной партии.

После сонорного звучания многослойной структуры главной партии фактурный контраст также представляет хоральная тема. С помощью аккордовой фактуры, но без появления кластеров, хорал отграничивается от образно-тематической сферы главной партии. При этом впервые хорал появляется именно в зоне главной партии в качестве её второго элемента, предваряющего кульминацию: он

звучит несколько завуалированно и проводится как фоновый пласт фактуры, над которым доминирует активно-действенное начало главной партии – алеаторический «звукокомплекс» многочисленных мелодических линий струнных, а затем и духовых инструментов. Это сложноорганизованное многоголосие образуется благодаря одновременному вступлению и свободному продолжению (согласно ремаркам автора) отдельных линейных пластов, интонационно связанных с лейттемой.

По законам жанра, мелодическая линия темы вальса поручена первым скрипкам и флейтам, а остальные струнные и деревянные духовые инструменты исполняют типичный вальсовый аккомпанемент, который зарождается сначала как отдельные «точки», появляющиеся на слабых долях в виде *staccato*, а затем пронизывает всю фактуру. Эти два основных пласта фактуры сочетаются с ритмически-комплементарной фактурой у инструментов медной группы, которая становится фоном для жанровой категории «мелодия и аккомпанемент». Развитие вальса нарушается в тот момент, когда вальсовый аккомпанемент теряет свою ритмическую синхронность, а тема насыщается ритмическими сбивками, синкопами, что приводит к сложной многослойной фактуре.

В развивающих фрагментах организация фактуры достигает предельно сложных полифонических напластований, напоминающих темброво-ритмическую фугу. Так, в кульминационных зонах фактура приобретает характер многозвучного «тремолирующего кластера». Этим зонам активно-действенного движения противопоставляются лирико-просветлённые эпизоды с прозрачной фактурой, темой хорала, темой вальса, реализуя принцип «диалогической драматургии».

Оркестровые средства

Третья симфония отличается богатой палитрой оркестровых приёмов изложения материала, применением различных сонорных и темброво-пространственных эффектов. Средствами оркестра Дмитриев способствует созданию определённой образно-тематической сферы. Так, духовно-философская идея Дмитриева и «мистериозность» звучания в Третьей симфонии в большей мере достигаются за счёт тембровой драматургии.

Лейттема симфонии, отталкиваясь от субъективного образного строя, предстает, как правило, в чистой тембровой краске. При этом её тембровая характеристика очень разнообразна и меняется на протяжении всего произведения: альт, фортепиано, английский рожок, валторна, вибрафон, колокола и т.д. Если первый вариант лейттемы впервые появляется у альты, то второй – у фортепиано, которое трактуется Дмитриевым в Третьей симфонии в русле ударно-клавишной техники, и тембр его близок по семантике к широко использованным ударным с фиксированной высотой звучания (маримбафон, вибрафон, колокольчики, оркестровые колокола). Поэтому и на тембровом уровне, и на интонационном, второй вариант лейттемы воспринимается как нечто более широкое, чем выражение субъективного, но при этом таинственное и непознаваемое – «мистериальное».

Подвергаясь тембровому перекрашиванию, лейттема в какой-то момент становится более резкой, механистичной (тембры трубы, кларнета). Однако в коде мистическая аура лейттемы возвращается – завершает всю симфонию второй вариант лейттемы у челесты.

Тембры металлических ударных инструментов, а также фортепиано, челесты, арфы связываются в симфонии со сферой мистического и сакрального. Неслучайно тема хорала впервые проводится у колокольчиков, вибрана и арфы. В эпизоде

«*Mistico*» (цифра 19) атмосфера таинственности создаётся Дмитриевым именно посредством экспериментов с тембровым колоритом. Тембры вибратона, арфы, челесты, колоколов и фортепиано, которые поочерёдно исполняют отдельные обороты хорала и лейттемы, сочетаются с игрой флажолетами у струнных с авторским указанием глиссандировать на переходах от ноты к ноте.

Сходный эффект создается и в коде, где на первый план выходит группа ударных (с акцентом на таких инструментах как маримба, челеста, бар чаймс, колокольчики), а другие группы инструментов создают «истаивающий» фон. Созданию нестандартных звуковых эффектов способствует использование различных способов звукоизвлечения, например, тихое *tremolo* у струнных, исполняемое приёмом *sul ponticello*. Необычный звуковой эффект также создаётся благодаря смешению тембров маримбы и скрипок, играющих приёмом *pizzicato*.

Тема хорала также появляется в более плотной тембровой краске: если в начале симфонии композитор использует засурдиненные медные инструменты с последующим динамическим нарастанием, то в дальнейшем хорал предстаёт в более трагической семантике, исполняясь низкими деревянными и медными духовыми инструментами.

Следуя устоявшейся традиции, Дмитриев переоркестровывает музыкальный материал, если он появляется в симфонии вторично. Именно так в партитуре представлен вальс: посредством оркестрового приёма наложения его тема во втором проведении значительно динамизирована.

В Третьей симфонии Дмитриев широко применяет элементы сонорики: он вводит в музыкальную ткань сочинения кластеры и «кластерно-утолщённые» фактурные пласты. Однако в связи с тем, что кластеры у инструментов разных оркестровых групп имеют различную тембровую окраску, композитор в каждом случае руководствуется конкретной художественной задачей. Так, если

автору необходимо добиться бесплотного звучания, он чаще поручает исполнение кластеров группе струнных инструментов. В драматических эпизодах симфонии и кульминационных разделах Дмитриев в этом вопросе отдаёт предпочтение духовым, в партиях которых кластеры обретают более резкий и «затемнённый» колорит, чем у струнных. Нередко материал медных в точности дублируется деревянными духовыми и/или струнными; в таких случаях, в целях нахождения правильного баланса звучания, композитор проставляет медным духовым динамический уровень на несколько нюансов тише, чем остальным инструментам.

Весомую роль композитор придаёт оркестровке в построении драматургии симфонии. Значение оркестра особо ощутимо в кульминациях, где за счёт одновременного звучания нескольких контрастных по отношению друг к другу линий в партиях разных оркестровых групп происходит столкновение различного в образно-тематическом отношении музыкального материала.

Итак, Третья симфония «Misterioso», венчающая симфоническое творчество Дмитриева, утверждает основы стиля композитора. Одночастная композиция произведения, состоящая из ряда контрастных эпизодов, вмещает логику сонатной формы и черты сквозного развития. Как и другие симфонические произведения, Третья симфония имеет интонационное зерно (лейттема), из которого произрастает большинство тематических комплексов. Общая драматургическая концепция симфонии «Misterioso» выстраивается в чередовании и сопоставлении образно-тематических сфер: сферы сакрального, субъективной, активно-действенной, лирико-жанровой сфер.

Композитор, при выборе необходимых ему средств, в каждом конкретном случае ориентируется на поставленную художественную задачу. Программный подзаголовок Третьей симфонии Дмитриева подразумевает реализацию в симфонической концепции не только определённой весомости проблематики,

философского осмысления бытия, вечных идей постижения духовности и поиска истины, но и конкретных жанровых, звуковых и темброво-пространственных эффектов, способных воплотить соответствующую атмосферу таинственности и «мистериозности».

Тематические, фактурные и тембровые средства нередко оказываются взаимодополняемыми и взаимозависимыми факторами организации музыкального материала. Особое внимание в вопросе его организации Дмитриев уделяет каждой группе оркестра, наделяя последние индивидуальным набором выразительных средств. Под этим «набором» понимаются характерная для каждой группы фактурная организация, особые приёмы звукоизвлечения, ритмическое изложение. Вслед за кульминационными, драматически насыщенными эпизодами в симфонии нередко следуют эпизоды с очень прозрачной фактурой. Их назначение в симфонии – «снятие» эмоционального напряжения после предшествующих им туттийных кульминаций и отстранение от основных событий симфонического действия.

Образно-семантическое содержание Третьей симфонии выражено в музыке Дмитриева во многом благодаря точно найденным средствам темброво-фактурного письма, которые в целом образуют тот стилевой комплекс, который характеризует понятие «диалогической драматургии». В их числе – «непосредственная выразительность инструментальных звучаний в конкретных обстоятельствах, их персонифицированная, знаковая трактовка; и огромные выразительные возможности оркестровой дифференциации по вертикали, в частности эффективность «прибережённых» тембров; и специфически-действенные приёмы инструментальной связки, темброво-фактурных ”заявок”, наложения контрастных пластов с перепадом их динамических уровней <...> оркестровка предстаёт областью материализации диалогической драматургии, сферой, заключающей во всей полноте и законченности конструктивно-содержательные факторы

формы» [49, с. 52]. Эти приёмы тембровой драматургии позволили композитору сделать рельефными и основные темы симфонии, и их взаимодействие – своего рода драму между субъективным «микромиром», его духовными поисками, и попытками познать сакральный «макромир». В подобном контексте понятие *misterioso* в симфонии Дмитриева выходит за рамки «таинственного», и достигает более глубинного смысла – как мистериальное, как «тайное священнодействие», доступное тем избранным, кто стремится к сакральным знаниям.

ГЛАВА 3.

ОРКЕСТРОВКА В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ ДЛЯ СТРУННОГО / КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА

Помимо трёх Симфоний и Симфонической хроники «Киев», Дмитриевым написан ещё целый ряд менее масштабных оркестровых произведений, в которых также нашли отражение характерные особенности оркестрового письма композитора. Большинство этих сочинений были написаны Дмитриевым в начале восьмидесятых годов, как и его крупные симфонические произведения (кроме стоящей отдельно Первой симфонии, датированной 1966 годом). Это позволяет предположить их стилевое единство и ограничить круг исследуемых произведений хронологическими рамками, объединяющими симфонии Дмитриева с отдельными оркестровыми произведениями.

Сосредоточим внимание на шести партитурах, написанных в период 1983-86 гг.: концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла» (1983); «Ледостав-Ледоход» для ансамбля ударных инструментов и двух струнных оркестров (1983); quasi-романтическая фантазия для скрипки в сопровождении камерного оркестра «Nicolò» (1983); музыкальное (музыкально-хореографическое) движение «Сантана» (1983); камерный концерт для виолончели и камерного оркестра «Dona Nobis Pacem» (1984); медитативная музыка для металлических ударных инструментов и 48-голосного струнного оркестра «Икона» (1986 / 2002).

В этих программных сочинениях Дмитриев использует в качестве основы камерный или струнный оркестр, но всегда трактует инструментальный состав оригинально, добавляет различные солирующие инструменты, усиливая те или иные группы, в зависимости от своего замысла. Как отмечает Е.М. Тараканова, подобным инструментальным сочинениям Дмитриева «свойственно тяготение к обобщённой, философско-

концепционной программности. Автор не снабжает свои произведения какими-либо развёрнутыми литературными пояснениями: определённые названия, подзаголовки лишь указывают (или намекают) слушателю на некий внемузыкальный источник, от которого отталкивалась мысль. Причём философская идея, исходный темброво-интонационный импульс и процесс его закономерного становления здесь неразрывны» [140, с. 14].

Четверг
11
ФЕВРАЛЯ 1988 г.

Союз композиторов СССР
Центр музыкальной информации и пропаганды советской музыки
Московская организация Союза композиторов РСФСР
МАЛЫЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ
(ул. Герцена, 13)

Четверг
11
ФЕВРАЛЯ 1988 г.

КОМПОЗИТОР
ГЕОРГИЙ ДМИТРИЕВ
АВТОРСКИЙ КОНЦЕРТ

I отделение
„СЦЕНА“, концертная музыка для контрабаса, клавишина, струнного квартета и камерного оркестра
„СИВИЛЛА“, концертная музыка для солирующей флейты и камерного оркестра

II отделение
„ПАМЯТИ Александра Сергеевича ПУШКИНА“, концертная симфония для альтя, колоратурного сопрано, баритона и ансамбля инструментов

ИСПОЛНИТЕЛИ:
НАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР ГОСУДАРСТВЕННОГО МАЛОГО СИМФОНИЧЕСКОГО ОРКЕСТРА СССР
Ю. СИМОНОВ
Е. САМОЙЛОВ
НАМЕРНЫЙ ОРКЕСТР „РИЧЕРНАР“
Т. МЫНБАЕВ

СОЛИСТЫ:
Д. КОРНЕЕВ
С. ЯКОВЕНКО
М. ТОЛПЫГО
Р. ГАБДУЛЛИН
Т. МАРУЩАК

Начало в 19 час. 30 мин.

ВХОД ПО ПРИГЛАСИТЕЛЬНЫМ БИЛЕТАМ
Билеты можно получить в Центруммузформе, ул. Гатварьда, 10 и в секторе практики консерватории

*Афиша авторского концерта Г.П. Дмитриева
11 февраля 1988 года*

3.1. Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла» (1983)

Ярким примером вышесказанному может послужить Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла»³⁶. Программное название данного опуса отсылает к античному образу сивилл – полумифических прорицательниц Древней Греции. Здесь Дмитриев успешно решает творческую задачу, с которой до него сталкивались многие композиторы, от Р. Вагнера и А. Шёнберга до К. Дебюсси и И. Стравинского, – «задачу музыкального выражения мифа» [171, с. 300]. Образы подобного рода неоднократно привлекали Дмитриева: «Приметой нашего века можно считать не только тяготение отдельных композиторов к документальной летописности своих сочинений, но также и по-особому трактованный мифологизм. Нередко он отражен в самих названиях произведений Дмитриева: “Сантана” (в переводе с санскрита – “бесконечная река жизни”) – музыкальное движение в двух стадиях для солирующих инструментов, инструментальных ансамблей, хоровых и оркестровых групп (1980-1983 гг.), “Сивилла” (название прорицательницы в эпоху античности)» [140, с. 14].

«Сивилла», наряду с программным названием, имеет и жанровое определение, указанное в авторском подзаголовке – «концертная музыка». В искусстве XX века начало данному жанру было положено П. Хиндемитом, создавшим ряд произведений с таким названием: Концертная музыка для альта и камерного оркестра, Концертная музыка для струнных и медных, Концертная музыка для фортепиано, медных и двух арф (упомянем также близкие по жанровым заголовкам его опусы с названиями

³⁶ Первое исполнение сочинения состоялось 24 октября 1983 года в Большом зале Московской Государственной Консерватории в рамках фестиваля «Московская осень». На сцене находился Московский камерный оркестр. Информацию об издании партитуры «Сивиллы» см. в Списке литературы [196].

«Камерная музыка», «Маленькая камерная музыка», «Траурная музыка» и др.). Будучи не только ярким композитором-новатором, но и прекрасным исполнителем-инструменталистом, Хиндемит воплотил в этих сочинениях лучшие традиции виртуозного исполнительства, обновил подход к жанру концерта и сам принцип концертирования, обогатил принципы тембровой драматургии. В целом, тенденция к жанровым экспериментам является показательной для середины прошлого столетия, когда в инструментальной сфере выдвинулись такие абстрактно-обобщённые названия жанров как, например, «Музыка...» (Б. Барток «Музыка для струнных, ударных и челесты», А. Рабинович «Музыка печальная, порой трагическая», С. Слонимский «Тихая музыка»). Таким образом, в «Сивилле» Дмитриев во многом продолжает традиции инструментального концертирования, сложившиеся в XX веке и опирающиеся на понимание данного термина не только в привычном «соревновательном смысле <...>, а в ином – глубоком и серьёзном» [9, с. 218], что подразумевает внутреннюю диалектичность, диалогизм, импровизационность и широко трактуемое игровое начало.

С другой стороны, выбирая для своего произведения программное название «Сивилла» и используя в качестве солирующего инструмента флейту, Дмитриев продолжает другую плодотворную традицию XX века, идущую от знаменитой «Прелюдии к послеполуденному отдыху фавна» К. Дебюсси. Данная традиция преломилась в двух аспектах – в интерпретации образа из античной мифологии и в новой трактовке тембра флейты. Именно благодаря «Прелюдии к послеполуденному отдыху фавна» за тембром флейты в XX веке закрепились две основные интонационно-семантические сферы: живописная пасторальность и прихотливая острохроматическая лексика.

Относительно программности отметим, что она предстаёт в виде обобщённого символа, заданного композитором уже в

названии «Сивилла»: такой подход «к воплощению некоего “пантеистического” содержания близок традиции музыкального импрессионизма: символические образы, восходящие к мифологии, помогают композитору прикоснуться к “первичной загадке бытия”, которая оставляет неизгладимый след во всем окружающем мире и в нас самих» [140, с. 14]. За всю историю искусства образ Сивиллы вдохновил многих мастеров на создание художественных произведений: вспомним одноимённые полотна Тициана, Досси, Микеланджело, стихотворение Цветаевой, мотеты Лассо «Пророчества сивилл»; также Сивилла вместе с царём Давидом упоминается в знаменитой секвенции «Dies irae» и в «Энеиде» Вергилия. Сивиллами (или сибиллами) в древнегреческой мифологии именовались «пророчицы, прорицательницы, в экстазе предрекающие будущее (обычно бедствия). Имя “Сивилла” (этимология его неясна), по свидетельству Плутарха, впервые встречается у Гераклита» [16, с. 487]. По некоторым предположениям, оно переводится как «божья воля», а сами пророчества сивилл – это трансляция высшего божественного знания.



*15 марта 1988 года. Бостон.
После концерта с флейтистом А. Корнеевым*

Сам автор в предисловии к нотному изданию своего симфонического произведения упоминает, что, несмотря на программное название, конкретное иллюстративное содержание здесь не предполагается: символ прозрения будущего адаптирован композитором к современной действительности и трактуется как «вечная забота о судьбах мира». Образ Сивиллы передаётся посредством персонификации сольного тембра флейты, по традиции семантически связываемого с монологичностью, голосом человека, его живым дыханием. «Звучание флейты может ассоциироваться с множеством нюансов богатейшего эмоционального мира Человека» [43, с. 13], и даже воплощать возвышенное, божественное, сакральное амплуа.

Концертная музыка для солирующей флейты и камерного оркестра «Сивилла» имеет одночастную структуру: «Развитие её “сюжета”, в котором созерцательная отстранённость “вещих слов” сменяется таинственными “зовами природы”, а динамичная игра – гроыхающе-агрессивным нарастанием, устремлено к коде с её детски-простодушной, грустной мелодией, бесконечно насвистываемой флейтой *piccolo*. <...> Разнообразие интонационного рисунка и ритмики, виртуозное инструментальное письмо, чрезвычайно дифференцированная и полифонизированная ткань, которая как бы пульсирует, разрежаясь и сгущаясь, – всё в пьесе “работает” на единый звуковой образ» [113, с. 6].

Одночастная композиция «Сивиллы» интонационно скреплена ведущим лейтмотивом солирующей флейты, которым открывается оркестровое полотно. Характерными и узнаваемыми «знаками» этого лейтмотива становятся напряжённые малосекундовые интонации с последующими остановками на более долгих звуках, которые звучат без сопровождения оркестра, в низком регистре флейты, и потому воспринимаются как персонификация основного образа – Сивиллы. Постепенно тема флейты захватывает всё больший диапазон, её ритмическая

плотность возрастает, появляются триольные скачкообразные мотивы, которые последовательно переходят в шестнадцатые, квинтоли, секстоли, септоли, интонационно сужаясь и всё больше напоминая свободный алеаторический поток звуков. В дальнейшем лейтмотив предстаёт в различных своих интонационных и конструктивных вариантах, пронизывая всю партитуру произведения.

The image shows three staves of musical notation. The top staff is for Flauto grande solo, starting with a piano (p) dynamic. The middle staff is for Fl. gr. solo, featuring a complex rhythmic pattern with triplets and sixteenth notes, marked with *mf espr.* and *cresc.* dynamics. The bottom staff shows a sequence of notes with fingerings 5, 5, 6, and 7.

**Концертная музыка для флейты и камерного оркестра
«Сивилла». Лейтмотив флейты**

В композиционной структуре «Сивиллы» ведущую роль играют два принципа: репризность и концертность. Квинтэссенцией концертности становится сольная каденция, ассоциирующаяся с прорицанием Сивиллы, причём этому монологу флейты предшествует «затаённый» музыкальный колорит в оркестре. В сольной каденции сплетаются более распевные интонации лейттемы и декламационные обороты типа репетиций на одном звуке – и типично инструментальные пассажи и широкие скачки, прерванные паузами и усиленные резкими акцентами (эффект экстатической декламации, «трансляции» сакрального знания). Этот контраст усиливается с помощью нетрадиционных приёмов игры на флейте, в том числе *frullato*, флажолетов, микрохроматики, а в завершении – медленной трели с

одновременным покачиванием, «поворачиванием» флейты взад и вперёд. Таким образом, мистический момент прорицания передаётся не только с помощью оригинальных тембровых приёмов, но и с помощью пространственно-акустических эффектов.

Принцип репризности довольно явственно проступает в драматургическом профиле формы, прежде всего, за счет обрамления её развёрнутыми эпизодами с солирующей флейтой. Они выделяются на фоне активного среднего раздела благодаря умеренному темпу и сдержанному динамическому уровню, а также за счёт более традиционных исполнительских приемов у флейты и её доминирующей роли в целом. Средний раздел *Brusco* (переводится как «резко», «жёстко») – более динамичный, насыщенный, в нём задействовано большое разнообразие тембров и их сочетаний, использовано множество нетрадиционных приёмов звукоизвлечения, как у оркестровых инструментов, так и у солиста. На первый план здесь выступает принцип концертирования, «состыжание» инструментов и тембров, что наряду с наличием большой сольной каденции у флейты позволяет судить о важном влиянии концертности на становление драматургического профиля произведения. В этом разделе почти зримо предстают предрекаемые Сивиллой бедствия и картины грядущих катастроф. Эффект неотвратимости и фатальности придаёт звучанию нарочито примитивный остигатный ритм, который чеканно выдерживают ударные, и синкопированные кластеры фортепиано. Как и во многих других произведениях Дмитриева, фортепиано трактовано в ударной технике, что в данном эпизоде усилено за счёт артикуляции (*staccato*), динамики (постоянное *sfff*) и всё нарастающему движению кластерных пластов в партиях обеих рук, которые «графически» чётко сходятся и расходятся относительно друг друга.

Brusco. Poco sostenuto (♩ ca. 3^o)

13

Piatti *)
Gr.Cassa

(c. b. di Gr. C.)
ff sempre

*) Eines der Becken muß an der Trommel befestigt sein.
Mit einer Hand das Becken, mit der anderen die Trommel spielen.

solo (ben ritmico)

Pf.

***) *ffff sempre*

**) Zu spielen sind 10-12 tönige Cluster-Akkorde,
die von den angegebenen Konturen in Melodie
und Baß begrenzt werden.

P-ti
Gr. C.

Pf.

**Концертная музыка для флейты и камерного оркестра
«Сивилла». Средний раздел Brusco**

Далее, в цифрах 14-19, фортепиано создаёт необычный темброво-шумовой фон – исполнитель должен ударять по металлической обмотке струн и извлекать звук с помощью металлических предметов или монет, сохраняя чёткость оstinатного ритма. На этом фоне выстраивается целый ряд сложных интонационных преобразований лейттемы, которая здесь превращается в острохроматический пассаж: уподобляясь своеобразной тембровой фуге, этот пассаж проводится последовательно (а иногда и одновременно) практически у всех инструментов оркестра. Начинает эту *quasi*-полифоническую разработку солирующая флейта, почти скандируя этот пассаж в высоком регистре и нюансе *fff*, а затем уходя в тихую бесконечную трель-*frullato* (что вносит в общее звучание ещё одну тембровую краску). Затем пассаж проводится у маримбофона, различных струнных (в последовательности от более высоких – к низким инструментам), позже присоединяются гобои, валторны, динамика, тематическая плотность нарастает и приводит к

кульминационной стретте. После возвращения темы *brusco* с кластерами фортепиано, происходит постепенное разрежение оркестровой фактуры, и в полупустом звуковом пространстве повисает одно напряжённое секундое созвучие (ля/си-бемоль). Картина предрекаемых катастроф отступает, экстатическое прорицание уступает место затаённо-мистической атмосфере, и, наконец, появляется генеральная пауза.

Завершается «Сивилла» довольно оригинально и неожиданно: сначала возвращается первоначальная лейттема солирующей флейты, затем тихим фоном добавляются красочные тембровые пласты (сонорные пятна, удержанные кластеры, шумовые эффекты индийских бубенцов, бар-чаймс, а также клавишин, исполняющий отдельные мотивы и звуки лейттемы в почти пуантилистической манере) и, наконец, вступает флейта. Но это совершенно новое качество звучания, которое достигается благодаря смене солирующего инструмента на флейту *piccolo* и появлению новых интонационных оборотов в её партии. Данная тема синтезирует малосекундовую напряжённость лейттемы с «медитативными» репетициями на одном звуке (этот интонационный элемент позаимствован из сольной каденции). В сочетании с темброво-акустическим приёмом *smorzato* (что в данном случае означает «приглушённо» усиливать и ослаблять подачу, создавая пульсацию на выдержанном звуке) это создает эффект отрешённости, отстранения от «вечной заботы о судьбах мира». Таким образом, при общей интонационной целостности одночастной композиции «Сивиллы», особенности её внутренней структуры первоначально «схватываются» именно благодаря тембровой драматургии.

3.2. Музыкальная фантазия «Ледостав-ледоход» для ансамбля ударных инструментов и двух струнных оркестров (1983)

МОСКОВСКАЯ ОРГАНИЗАЦИЯ СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ РСФСР
ЦЕНТР МУЗЫКАЛЬНОЙ ИНФОРМАЦИИ И ПРОПАГАНДЫ СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ ОРДЕНА ЛЕНИНА СОЮЗА КОМПОЗИТОРОВ СССР
МОСКОВСКАЯ ГОСУДАРСТВЕННАЯ ФИЛАРМОНИЯ

БОЛЬШОЙ ЗАЛ КОНСЕРВАТОРИИ
(ул. Герцена, 13)

НАВСТРЕЧУ XXVII СЪЕЗДУ КПСС

СУББОТА **19** ОКТЯБРЯ 1985 года

СИМФОНИЧЕСКИЙ КОНЦЕРТ

ПРОГРАММА

К. ХАЧАТУРЯН — Эпитафия	В. ЛОБАНОВ — Концерт для виолончели с оркестром
Т. СЕРГЕЕВА — Концерт № 2 для фортепьяно с оркестром	Г. ДМИТРИЕВ — „Ледостав—ледоход“, музыкальная фантазия по прочтении работы В. И. Ленина „Государство и революция“

ИСПОЛНИТЕЛИ:
ГОСУДАРСТВЕННЫЙ СИМФОНИЧЕСКИЙ ОРКЕСТР МИНИСТЕРСТВА КУЛЬТУРЫ СССР
художественный руководитель и главный дирижер —
народный артист СССР, лауреат Ленинской премии
Геннадий РОЖДЕСТВЕНСКИЙ

заслуженная артистка РСФСР
Наталья ГУТМАН (виолончель)

Татьяна СЕРГЕЕВА (фортепьяно)

Начало в 19 час. 30 мин.

Билеты продаются

Афиша концерта 19 октября 1985 года.

Премьера музыкальной фантазии «Ледостав-ледоход»

Музыкальная фантазия «Ледостав-ледоход» для ансамбля ударных инструментов и двух струнных оркестров имеет подзаголовок «Формула Государства и Революции». По словам композитора, этот опус появился в то время, когда актуальными стали вопросы об «обобщённом чувствовании того периода» и «необходимости преобразований» [15], и за ответами он обратился к фундаментальному труду В.И. Ленина «Государство и революция». Как известно, в нём изложены основы социалистического политического устройства и критика тех авторов, которые придерживались идеи Ф. Энгельса об

«отмирании государства» и отрицали «насильственную революцию». Однако как отмечают многие исследователи, Дмитриеву удалось избежать и излишней программной конкретности, и прямой иллюстративности, и привычной для советской эпохи «высокоидейной помпезной музыки» [Там же]. Он трактует идею «Ледостава-ледохода» гораздо шире: как извечное противодействие сил инерции и созидания, «как широкую метафору идеи диалектического единства» [113, с. 7], а в музыкально-стилевом аспекте – как возможность реализовать самые современные авангардные поиски и рационально-конструктивные принципы музыкального мышления.

В соответствии с замыслом и программным названием «Ледостава-ледохода», в драматургическом профиле одночастной композиции выделяются три этапа, отражающие специфически трактованный принцип репризной трёхчастности: крайние разделы построены на сходном музыкальном материале, но в «репризе» он подан в инверсированном варианте, средний же раздел – контрастен по способу изложения. При этом все разделы отражают определённые вехи в природном процессе ледообразования, который символически отражает государственное устройство: так у Дмитриева парадоксальным образом сочетается иллюстративно-конкретное с абстрактным. Первый раздел представляет собой экспонирование основной темы, в иллюстративном смысле – это ледостав, фаза ледового режима, подразумевающая установление сплошного ледового покрова на водоёме (символизирует формирование и утверждение государственного строя). Средний раздел – этап стабилизации, вплоть до стагнации политической системы, в природе – это полное замерзание льда на длительный период. Заключительный раздел – обратный процесс, ледоход, то есть разрушение и движение льда, символизирующее и закономерное весеннее обновление, и столь же неизбежные революционные преобразования.

Дмитриев передаёт эти образы с помощью сложной, рационально организованной «графической» оркестровой фактуры. Автор предполагает необычное размещение на сцене двух струнных оркестров, окружённых и разделённых ударными. Группы оркестров должны располагаться по принципу зеркального отражения друг друга: ближе к центру – скрипки (слева – первый оркестр, справа второй), далее от центра – альты, по краям сцены – виолончели, позади всех – контрабасы. Это даёт возможность композитору усилить пространственно-акустический и иллюстративный эффект, выводя наиболее высокие партии в эпицентр звукового поля, буквально оживляя в звуках движение льдин, увлекаемых стихией воды: «Переход звуков от одной группы оркестра к другой, их отражения, сцепления, наложения друг на друга создают образ колеблющегося пространства» [108]. Угловатые контуры льдин графически предстают в соответствующих контурах мелодических линий, по количеству разросшихся до сверхмногоголосия: в партиях скрипок обоих оркестров преобладают фразы волнообразного строения (буквально каждый инструмент имеет собственную мелодию и индивидуальный момент смены штрихов с *legato* на *staccato*); альты звучат в очень специфической манере, обусловленной авторской темброво-артикуляционной находкой Дмитриева – «*tremolo-legato*» на двух соседних струнах, исполняемое с помощью смычка; на этом подвижном «струистом» фоне слышится низкое тремоло виолончелей и безостановочно тянущиеся звуки на *ppp* у контрабасов.

Tempo: o = 4. Плавно, струисто
pp

«Ледостав-ледоход». Начало произведения

Вся эта красочная сонорная звуковая масса дополняется ритмическими прогрессиями ударных и на протяжении первого раздела «Ледостава-ледохода» словно поднимается «вверх партитуры»: легатно-стаккатные фразы у скрипок поднимаются всё выше и постепенно исчезают, красочные «*tremolo-legato*» переходят от альтов к скрипкам и, наконец, уступают место застывшему тремоло, а выдержанные звуки у контрабасов постепенно захватывают все группы инструментов. Так наглядно и реалистично представлен в звуках ледостав: оцепенение, замерзание и сковывающий лёд охватывают партитуру снизу вверх, и в среднем разделе фантазии лишь скупые мелодические

фразы ударных, словно потрескивание льда, звучат на этом застывшем фоне.

6

4

вбѣ (con vib.) более твердыни палатаны

срце.

piu f

вбѣ (con vib.) более твердыни палатаны

p con Ped.

mp cresc.

вбѣ (con vib.) более твердыни палатаны

p con Ped.

mp cresc.

4

I

1

2

3

4

5

6

7

8

9

10

11

12

vi I : 5

vc I : 4

cb I : 3

ppp

ppp

f

«Ледостав-ледоход». Средний раздел

Реприза представляет собой обратный процесс – постепенное разрушение ледового покрова, которое представлено в виде появления изначальных легатно-стаккатных фраз сначала у

контрабасов, а затем у виолончелей и альтов, снова образуя графически-зримые «глыбы льда» в партитуре. Когда этот сонорный пласт достигает партий скрипок – к нему добавляется красочный тембровый слой «*tremolo-legato*», а затем и тремоло у виолончелей и контрабасов.

«Ледостав-ледоход». Реприза

По сравнению с первым разделом, все тематические образования даны в инверсии, что символизирует обратную направленность процесса, и лишь удержанные звуки контрабасов

отсутствуют полностью, так как идея репризы состоит в победе над стагнацией, в разрушении льда, и символически – в революционном обновлении.

3.3. Quasi-романтическая фантазия для скрипки и камерного оркестра «Nicolò» (1983)

Создание фантазии «Nicolò»³⁷ связано с 200-летним юбилеем со дня рождения Никколо Паганини. Закономерно, что данное произведение написано для солирующей скрипки в сопровождении фортепиано и струнной группы оркестра (согласно авторскому указанию – в сопровождении камерного оркестра). Легендарный образ Паганини, связанный с мистическим обликом скрипача и его виртуозно-романтическим стилем исполнения, является идейным и музыкально-драматургическим центром произведения Дмитриева.

Как часто бывает у Дмитриева, уже в названии и жанровом определении произведения кроется его подтекст: в название вынесено имя скрипача, которое фактически стало знаком виртуозного скрипичного искусства эпохи романтизма, а в данном случае выполняет роль своеобразной программы сочинения. За авторским жанровым обозначением выстраивается целый ряд ассоциаций и тонких аллюзий: quasi-романтическая фантазия – это отсылка к первым известным образцам подобного подзаголовка, представленным в сонатах №13 и №14 Л. Бетховена (прежде всего, к знаменитой «Лунной сонате»), которые являются нетипичными с точки зрения классических сонатных циклов – им предпослана ремарка *Quasi una fantasia*. Одновременно это намек и на Сонату №2 для скрипки и фортепиано А. Шнитке – сочинение, ставшее

³⁷ Первое исполнение Фантазии состоялось 10 февраля 1986 года в Доме культуры медицинских работников (Москва). На сцене находился Ансамбль солистов Государственного симфонического оркестра Министерства культуры СССР.

музыкальным манифестом полистилистики в отечественной музыке XX века, которое имеет подзаголовок *Quasi una sonata* и тем самым вступает в стилевой диалог с бетховенской «Лунной сонатой». При этом Дмитриев сознательно отграничивается от заявленного в программном названии стиля самого Паганини, а точнее – от всей романтической виртуозно-исполнительской традиции, называя свое сочинение quasi-романтической фантазией. Подобными заголовками и уточнениями композитор словно подготавливает слушателя к музыке фантазии «Nicolò», которая полна современных темброво-колористических красок, перекрёстных отсылок и полистилистических приёмов.

Приёмы полистилистики классифицируют по способу их включения в авторский текст, разграничивая «введение» и «воссоздание». В первом случае композитор «вводит в своё произведение какие-либо элементы знакомой музыки или её фрагмент в достаточно обособленном виде» [14, с. 176] (цитата, коллаж); под воссозданием подразумевается «приближение к конкретному музыкальному феномену – манере композитора или стилистике направления, <...> когда автор сам создает музыку, похожую на уже известное явление музыкальной культуры» [Там же, с. 176] (стилизация, аллюзия). Дмитриев в фантазии «Nicolò» использует все эти способы и приёмы, демонстрируя владение всем арсеналом полистилистики и позиционируя своё сочинение как сложный и несколько ироничный диалог реального музыкального стиля Паганини с обобщённым образом великого скрипача, пронесённым сквозь века и обретшим налёт идеализации, мифологизации, мистификации. Потому и фантазия – не романтическая, а quasi-романтическая, так как в музыке представлен не объективный портрет виртуоза эпохи романтизма, а его символический образ, преломлённый сквозь призму музыкального мышления XX столетия.

Так, кроме вышеупомянутого ассоциативного ряда, скрытого в заголовке фантазии, некая аллюзия заключена и в главной лейт-

интонации всего произведения. Этот ведущий лейтмотив объединяет в восходящем движении широкий экспрессивный септимовый скачок и интонацию большой секунды и, в совокупности с персонифицированным тембром солирующей скрипки, воплощает образ-символ самого Паганини:



«Nico!o». Начальная лейт-интонация

Этот выразительный оборот имеет декламационно-речевую природу, наглядно представляя образ эмоционального, окутанного мистическим ореолом скрипача-виртуоза, и одновременно звучит как некий «росчерк пера» (или скорее «взмах смычка»), как музыкальная подпись Паганини. В данном случае уместно вести речь о полистилистическом приёме аллюзии, который «проявляется в тончайших намёках и невыполненных обещаниях на грани цитаты – но не переступая её» [168, с. 328]. Функцию «музыкальной подписи» в европейской традиции веками выполняли монограммы, сложенные из «музыкальных» букв в именах и фамилиях композиторов (самая известная – это заключённая в рамки риторической фигуры «креста» монограмма И.-С. Баха «ВАСН»). Звуки основного лейтмотива фантазии «Nico!o» *a-g-a* – это буквы в фамилии *Paganini*, и единственные буквы в ней, которые можно «расшифровать» как обозначения звуков (*Приложение Г*). Конечно, считать это полноценной темой-монограммой Паганини можно лишь условно, но явный намёк на этот приём присутствует. Особенно в свете упомянутых аллюзий к Сонате Шнитке, где в качестве лейттемы использована монограмма Баха, и цитаты из «Карнавала» Р. Шумана, которая

является отсылкой не только к музыкальному портрету самого Паганини, но и в целом – к излюбленному шумановскому приёму использования музыкальных монограмм. Кроме того, не случайно избрана Дмитриевым и тональность первоначального изложения лейтмотива – *a-moll* как аллюзия на тональность самого знаменитого сочинения Паганини, Каприса №24.

Структура фантазии «Nicolò» приближается к коллажной технике: произведение состоит из ряда контрастных и разностилевых эпизодов, интонационно скреплённых основным лейтмотивом. Коллаж в системе полистилистических приёмов представляет собой сочетание нескольких разнородных стилиевых элементов без попытки плавно и органично связать их между собой – они как бы «грубо склеены», подобно фотоколлажу или плакату. Шесть эпизодов фантазии «Nicolò» отличаются по характеру, типу изложения, интонационному строю и стилистике тематического материала. Первый, третий и шестой эпизоды больше тяготеют к современному музыкальному языку, второй и четвертый – к романтическому стилю, пятый же основан на совмещении этих двух стилиевых пластов, концентрированно представленном в приёме цитирования. Цитата это «дословная выдержка из какого-либо текста сочинения или дословно приводимые чьи-то слова» [130, с. 571], и в музыке её ключевым признаком является точность и «дословность» воспроизведения цитируемого материала. В данном случае Дмитриев использует цитату из фортепианного цикла «Карнавал» Шумана: это знаменитый «музыкальный портрет» Паганини, представленный в среднем разделе №16 «Немецкий вальс» (*Intermezzo «Paganini»*).

Весь первый эпизод фантазии *Moderato maestoso* построен на развитии основного лейтмотива, который то построен на кластерных созвучиях, то сопровождается графически чёткими, зеркально отражёнными фактурными пластами из параллельных кварт и квинт, то предстаёт в виде сложноорганизованного канона, образующегося между чередой лейтмотивов в прямом и

инверсионном движении у солирующей скрипки – и этой же темой в сопровождении, но изложенной на ув.5 выше и дублированной в четыре октавы. Virtuозное начало воплощается в эффектных пассажных взлётах у солиста, флажолетах, частых сменах направления смычка, отражающихся на артикуляционной специфике, что в совокупности является отсылкой к исполнительскому стилю Паганини. Именно этот интонационно-стилевой комплекс становится доминирующим во втором эпизоде фантазии «Nicolò» – *Dramatico improvisando*, который представляет собой развёрнутую сольную каденцию:



«Nicolò». Второй эпизод Фантазии

Основанный на декламационно-экспрессивной теме с характерным ладовым колоритом «цыганской гаммы», данный раздел насыщен сложнейшими виртуозно-техническими приёмами: двойными нотами, октавной техникой и игрой аккордами, скрытой полифонией, двойными трелями, очень широкими скачками, сложными ритмическими формулами, на фоне резких перепадов динамики и темпа. Это – виртуозная стихия самого Паганини, его символический «звуковой» образ, стилизация его манеры игры. Таким образом, Дмитриевым использована и стилизация – особый метод полистилистики, при котором стиль автора «растворяется» в чужом стиле, подчиняется ему, подстраивается под него.

И следом за этой стилизацией, снова по принципу коллажной «склейки», вводится третий эпизод фантазии – *Andante misterioso*, который представляет собой уже не «реалистичное»

воссоздание исполнительского стиля Паганини, а его мистифицированный образ. Здесь господствуют современные темброво-фактурные средства и нетрадиционные приёмы звукоизвлечения на скрипке, которые не употреблялись в романтическом искусстве. Так, Дмитриев использует звуки с нефиксированной высотой, флажолеты, рикошет, игру близко к подставке и за подставкой, глиссандо и кластеры. Зыбкий и неустойчивый фон создают цепочки фигурированных уменьшённых септаккордов в сопровождении, оканчивающиеся пульсирующими репетициями на одном звуке в виде замедляющейся ритмической прогрессии. Всё это создаёт мистическую звуковую атмосферу, напоминая о расхожей метафоре о Паганини – «скрипач дьявола».

Очередная коллажная «вклейка» резко переносит слушателя в совершенно иной стилевой пласт: четвертый эпизод *Allegretto* представляет собой последовательность танцевально-моторных тем, отличающихся незамысловатой мелодией, но также и виртуозностью, скрытой в технике двойных нот, блестящих пассажах и сложнейших для исполнения аккордах. Это ещё одна сторона авторской трактовки типичного виртуозно-романтического стиля Паганини – моторные темы в духе *perpetuum mobile* демонстрируют ту непревзойдённую лёгкость, с которой скрипач покорял вершины технического мастерства. Пятый эпизод основан на упомянутой ранее цитате из «Карнавала» Шумана, изложенной в партии сопровождения. Наконец, шестой эпизод *Andante tranquillo molto* – это новый вариант темы из второго эпизода *Dramatico improvisando*, основанный на том же начальном импульсе восходящего скачка, оборотах «цыганской гаммы», поступенно-декламационных мотивах, и сопровождаемый приёмом игры на струнах внутри рояля (имитация звучания гитары):



«Nico». Шестой эпизод Фантазии

Но здесь семантика этой темы совершенно иная – проникновенно-лиричная, истинно романтическая, связанная с изображением субъективного, душевного, личностного начала в многогранном образе Паганини.

Таким образом, в фантазии «Nico» запечатлён обобщённый образ великого скрипача, который, будучи преломлённым сквозь различные стилевые грани, предстаёт в различных своих ипостасях: как блестящий солист-виртуоз, как харизматичная, почти демоническая личность и как тонко чувствующая романтическая душа.



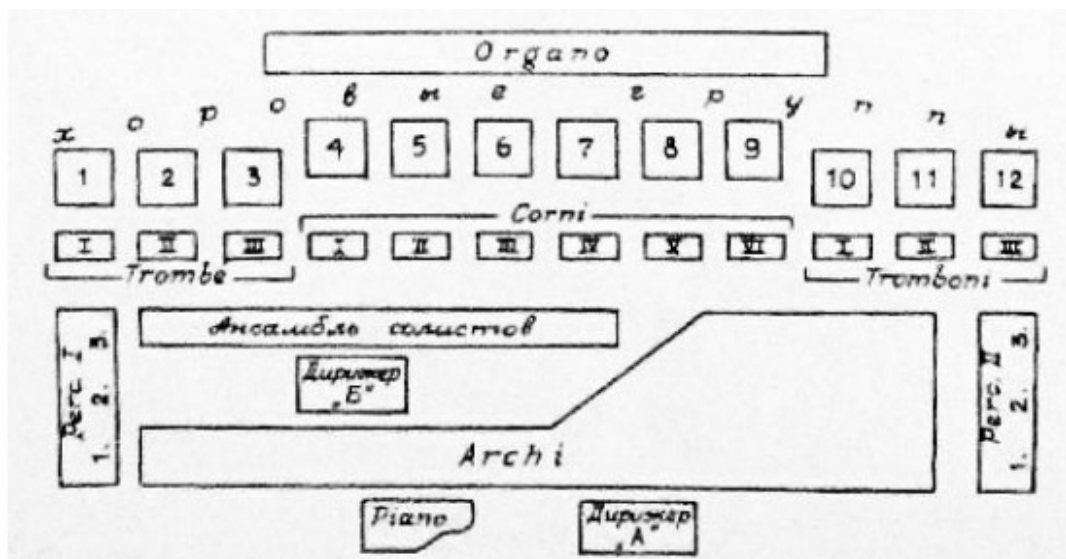
Георгий Дмитриев и скрипач Граф Муржа

3.4. Музыкальное (музыкально-хореографическое) движение «Сантана» (1983)

В творческом наследии Георгия Петровича имеется три музыкально-сценических произведения: камерная опера «Любимая и потерянная» (1973–1975), опера-оратория «Святитель Ермаген» (1999), а также «Сантана», созданная в 1983 году, в период наиболее активных творческих поисков композитора. Последнее произведение написано для солирующих инструментов, инструментальных ансамблей, хоровых и оркестровых групп.

Жанр «Сантаны» композитор определил как музыкальное (музыкально-хореографическое) движение в двух стадиях. В партитуре сочинения Дмитриев указал, что «ценным, хотя и необязательным компонентом постановки может стать хореографическое сопровождение – при том, однако, условии, что солисты-инструменталисты, ансамбли, хоровые и оркестровые группы располагаются на сцене, а не в оркестровой яме». Данное пожелание свидетельствует о том, что композитор мыслил исполнение анализируемого произведения только музыкантами-инструменталистами и хористами именно как сценический акт.

В зависимости от условий концертного зала расположение музыкантов при исполнении «Сантаны» может меняться, но при соблюдении ряда условий. Хоровые группы, разделенные на 12 партий, соответствуют аналогичному числу партий медных духовых инструментов, расположенных впереди них.



**«Сантана». Расположение музыкантов на сцене
при исполнении сочинения**

Ансамбль солистов не образует самостоятельного звукового плана, но, сочетаясь со звучанием струнных, создает «блуждающий» звуковой рельеф. Ударная группа требует хорошего прослушивания, для чего охватывает общее звучание «с флангов». Орган и рояль – солисты, которые, по мнению композитора, составляют «звуковую поверхность произведения». Струнная группа образует основу «музыкального движения», в связи с чем должна быть представлена на переднем плане.

Всеми исполнительскими составами управляют два дирижера. Дирижер «Б» руководит только ансамблем солистов, а всеми остальными группами и солистами руководит основной дирижер «А».

Структура «Сантаны» определяется программным замыслом сочинения. Сантана – это образное понятие древней индийской философии, означающее быстрый поток состояний, каждое из которых обусловлено исчезновением предыдущего состояния и, таким образом, обуславливает возникновение следующего. Композитор был вдохновлен картиной Н. Рериха под названием «Сантана» (или «Река жизни», 1944). Именно от этого образа

отталкивался Дмитриев при написании сочинения, о чём свидетельствует эпиграф к произведению: «...смотрящему в воды великой бесконечной реки открываются судьбы бесчисленного множества людей... Посредством этого образа мне хотелось выразить оптимистическую идею безграничности экспансии Жизни».



Н. Рерих. «Сантана»

Исходя из программного содержания сочинения, структура «Сантаны» содержит две стадии: «Состояния» и «Судьбы». Однако композитор мыслит произведение как одночастное: сочинение должно исполняться без антракта. Стадии выстраиваются из следующих друг за другом зон (по 12 в каждой из стадий). Конкретная зона обозначается Дмитриевым определенными музыкальными средствами: она начинается с «регистрирующих» ударов одного из ударных инструментов. Первая зона – 1 удар большого барабана, вторая – 2 удара том-тома, третья – 3 удара треугольника и т. д. Кроме того, черты одночастности придает произведению обрамление всей композиции единым тематизмом. Однако вступление и кода

«Сантаны» резко отличаются от основных разделов формы – они звучат на *fortissimo* как торжественный гимн жизни. Во вступлении принимают участие только разделенные на 6 партий орган и литавры, а в коде к данным инструментам добавляются фортепиано, хор и струнные. Аккордовая фактура включает обратный пунктирный ритм, который обостряет патетический характер музыки. Важную выразительную роль выполняют литавры, принадлежащие к числу самых низких инструментов ударной группы и поэтому символически уводящие слушателя «вглубь веков». Партии литавр характеризуются резкими сменами динамики (от *pp* до *ff*), а также использованием приемов *tremolo* и *glissando*. Примечательно, что музыкальная ткань произведения решена в хроматической тональности, а завершается композиция трезвучием До мажора как достижением некоего катарсиса, очищения духа посредством переживаемого ряда состояний.

Каждая зона композиции обладает характерной звуковой окраской, составляющей предпосылку соответствующей образности. В стадии «Состояния» зоны связаны с последовательностью образов: 1 – Мрачно, 2 – Тревожно, 3 – Радостно, 4 – Агрессивно, 5 – Сосредоточенно, 6 – Патетично, 7 – Причудливо, 8 – Шутливо, 9 – Зловеще, 10 – Возбужденно, 11 – Спокойно, 12 – Скорбно. Каждая из зон обеих стадий должна начинаться в первоначальной темпе, что способствует целостности всей композиции. Солисты (орган и фортепиано) вступают в каждой из зон произвольно после указанных в партитуре ориентирующих знаков – ударов, исполняемых одним из ударных инструментов. В целом, роль органа и фортепиано здесь несколько иная, чем в инструментальном концерте: солисты показывают свою индивидуальность, но при этом они должны соответствовать общему музыкальному движению.

В ансамбль солистов включены инструменты различных оркестровых групп. Музыкальный пласт ансамбля отличается тем, что внутри общих зон композитором дополнительно вводятся

эпизоды, разнообразные по характеру и темпу исполнения. Поэтому при общей статике внутри зоны у струнных ансамбль солистов вносит в нее многовариантность и разнообразие движений.

Драматургия «Сантаны» во многом выстраивается за счет фактурной организации музыкального материала. Само жанровое определение «музыкальное движение» указывает на логику развития, имеющую направленность от ансамблевого сочетания голосов через постепенное включение инструментов к всеобщему *tutti*. Например, в стадии «Состояния» первая и вторая зоны характеризуются пуантилистической техникой в партиях струнных.

Музыкальный фрагмент «Сантана». Стадия 1 (Состояния), зона 1. Видны партитуры для духовых инструментов (Cl., Fag., Tromba, Tromba) и струнных ансамбля (1. vln, 2. vln, Vcllo, Vcllo, Cb.). В центре — партитура для струнных ансамбля с пометкой «MARCHIO (Lento tempo: tempo costante)». Внизу — подробные пометки на русском языке, касающиеся техники исполнения струнных инструментов.

«Сантана». Стадия 1 (Состояния), зона 1

Сначала исполняются отдельные ноты, затем формируются короткие мотивы из двух-трех звуков. У струнной группы постепенно формируется ритмически комплементарная фактура, которая характеризуется слитностью звучания и в то же время внутренней «подвижностью».

The image displays a complex musical score for a piece titled "Sanctana". The score is organized into two main sections, labeled 'B' and 'A'. Section 'B' includes staves for woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon, saxophone), brass (trumpet, trombone, tuba), and strings (violin, viola, cello, double bass). Section 'A' features a piano part and a string section with five staves (violin I, violin II, violin III, violin IV, and cello/double bass). The score is written in a 4/4 time signature and includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. The overall structure is dense and intricate, reflecting the 'fluidity' and 'mobility' mentioned in the text.

«Сантана». Стадия 1 (Состояния), зона 5

Сначала мелодическая линия с плавным движением и нерегулярной ритмикой распространяется только на партию контрабасов. Затем данная фактура постепенно проникает в каждую партию: от двух голосов (в зоне 3) до двенадцати (в зоне 11). Зона 12, последняя, начинается синхронным аккордовым движением всей фактуры струнных инструментов – фактуры,

которая образует созвучие-кластер. На протяжении композиции мелодические линии каждой из двенадцати партий струнных построены на выдержанных оборотах: это хроматические восходящие и нисходящие движения, скачки на разные интервалы. В начале стадии «Состояния» струнные играют штрихом *legato*. При более плотном звучании Дмитриев нередко меняет приемы игры. Так, в зоне 7 у струнных вводится *col legno*, в зоне 8 – *pizzicato*, в зоне 9 – *sul ponticello*, в зоне 10 – *ricochet*, *glissando*, в зоне 11 – *sul tasto*.

Фактурная организация стадии «Состояния» определяется драматургическим развитием от формирующейся музыкальной ткани (становления образов) к звучанию *tutti*, которое в стадии «Судьбы» еще больше усиливается за счет подключения хора и медных инструментов. Партии хора добавляются постепенно, начиная с басов и доходя до сопрано, благодаря чему происходит «высветление» тембров. Все двенадцать хоровых партий звучат только в зоне 11. Медные духовые инструменты дублируют хоровые партии, также доходя до *tutti*. Данный принцип указывает на трактовку Дмитриевым хоровых голосов в качестве оркестрового тембра. Партии хора и медных духовых характеризуются плавностью мелодических линий, их фактура направлена на уплотнение звучания партитуры.

Вместе с усилением к концу произведения коллективного начала, индивидуализированное начало, представленное ансамблем солистов, в стадии «Судьбы» постепенно нивелируется. В каждой зоне некоторые солисты ансамбля переходят под управление дирижера «А», присоединяясь к звучанию струнной группы.

После достижения синхронного аккордового звучания на грани двух стадий композитор вновь использует ритмически комплементарную фактуру: от аккордового движения отделяется по одной партии, начиная с линии контрабаса. Динамическая ровность (на *piano*) также способствует объединению вертикали.

Как и для стадии «Состояния», здесь Дмитриев вводит различные приемы игры с целью отразить разные образы.

В партиях ударных подчеркивается тембровое своеобразие каждого инструмента. Полифоническое наложение партий ударных инструментов организовано так, что хорошо прослушиваются все удары. Группа ударных не умолкает на протяжении всей композиции, являясь самостоятельным пластом темброво-фактурной организации.

Таким образом, в «Сантане» выстраивается многослойная форма, в основу которой положен принцип полифонии образов [49, с. 53]. Пространственная «дифференциация звуковых полей» усиливается за счет особой фактурной организации музыкального материала.

3.5. Камерный концерт для виолончели и камерного оркестра «Dona Nobis Pacem» (1984)



*Афиша. 25 апреля 1985 года.
Премьера концерта «Dona Nobis Pacem»*

Концерт для виолончели и камерного оркестра «Dona Nobis Pacem»³⁸, написанный к 300-летию со дня рождения Иоганна Себастьяна Баха, является ещё одним посвящением великому музыканту прошлого в наследии Дмитриева. Практически ни один выдающийся композитор XX века не прошёл мимо этой знаковой даты, но Дмитриеву удалось найти особое обобщённо-духовное воплощение «музыкального приношения» великому полифонисту. Он отказался от лежащей на поверхности и широко тиражируемой современными композиторами идеи использования монограммы Баха (в отличие от монограммы Паганини в фантазии «Nicolò», которую до Дмитриева не «зашифровывали» в звуках), подтверждая тем самым своё стремление к оригинальности концепции. Дмитриев мыслит более глобально, общегуманистически: как отмечает М. Лобанова, в Камерном концерте им найдено «интонационное родство между темами баховской Мессы си минор (“Dona nobis pacem” и “Gloria”) и темой знаменного распева “Слава в вышних”. Идея встречи культур становится символом общности гуманистических основ разных национальных традиций» [79, с. 66-67]. Название «Dona Nobis Pacem», данное по последним словам литании «Agnus Dei» и переводящееся как «даруй нам мир», с одной стороны, отсылает к просветленным возвышенным образам традиционных финалов мессы, где располагается эта молитва, с другой стороны – указывает на источник баховской цитаты. Точнее, эта тема встречается в Мессе си минор дважды: сначала в одном из разделов «Gloria» – «Gratias agimus tibi», затем в финальном разделе «Agnus Dei». В этой теме Дмитриев усматривает интонационное родство с «Малым славословием» знаменного распева: их сближает наличие восходящего поступенного

³⁸ Премьера Концерта состоялась 22 декабря 1986 года во Всесоюзном доме композиторов в Москве силами Ансамбля солистов оркестра Большого театра СССР. Дирижировал сочинением А. Лазарев.

импульса, обрисовывающего квартовый объем темы, мотивы-опевания в развитии темы и нисходящее окончание:



До - па но - би - ра - сет, ра - сет,
Сла - ва в выш - них Бо - гу и на зем - ли мир,

«Dona Nobis Pacem». Два музыкальных источника

На основе этих двух источников композитор создает тему виолончели, синтезирующую их интонации и оттененную хроматическими элементами современной музыкальной лексики:



«Dona Nobis Pacem». Тема виолончели

Вся одночастная композиция Камерного концерта, обрамленная кратким вступлением и кодой, строится по принципу полифонического варьирования этой заглавной темы. Появляясь в первой цифре, она экспонируется в партии солирующей виолончели и поэтому сразу воспринимается как главное интонационное зерно всего произведения. Сначала ее дополняют выразительные контрапунктирующие голоса, иногда сплетающиеся в канонические имитации (цифра 4), затем она уступает место цитате знаменного напева (цифра 7), и, наконец, дает импульс к возникновению целого ряда производных тематических элементов (например, в 11 цифре) – интонационно-преобразованных ее вариантов (партия флейты, затем вибратона), полифонических инверсий (у фортепиано, затем у контрабаса), аккордово-гармонизованных, современно звучащих оборотов (у

клавесина). Также композитор использует ритмическое уменьшение, сложное имитационно-полифоническое переплетение голосов вплоть до стретты, усиливая кульминационную зону введением ударов барабанов и ковбелл. Отдельный эпизод построен на развитии одного из вариантов темы – ее ритмически варьированной инверсии (цифры 19-20). Далее на основе заглавной темы образуется большая стретта, пропоста которой звучит у тромбонов, клавесина и контрабасов, респоста – у кларнетов, фаготов и альтов (позже – у гобоев с валторнами, затем – у скрипок), всё это дополняется инверсией темы в ритмическом увеличении у флейт, а также контрапунктирующей ритмически комплементарной темой солирующей виолончели (цифры 21-22). Количество голосов постепенно увеличивается, их плотность нарастает, ритмические группы контрапунктических пластов дробятся, динамика пропорционально усиливается, что в целом приводит к общей кульминации «Dona Nobis Pacem».

После кульминационной зоны, в точке «золотого сечения» находится сольная каденция виолончели. Здесь сводятся воедино все линии интонационно-драматургических преобразований заглавной темы: она звучит и в прямом, и в инверсионном движении, и одновременно в двух этих вариантах, затем сменяется репетициями на одном звуке и возвращением цитаты знаменного распева. Символический слой каденции усиливается аллюзиями к виртуозным темам сольных виолончельных партит Баха и восходящими неспешными пассажами, воспринимающимися как шаги к возвышенному, духовному, к просветлению.

Следующий эпизод (цифра 29) решен Дмитриевым оригинально: ритмически варьированная тема в духе вальса звучит у виолончели на фоне триольного ритма ударных, трактованных в эстрадно-джазовой манере (звукоизвлечение производится щетками), и дополняется красочными аккордами-арпеджиато у

клавесина, а также тихим контрапунктом темы в увеличении у флейт, кларнетов и валторн.

Этот эпизод вызывает ассоциации с симфонической хроникой «Киев», где также использовалась вальсово-джазовая тема, играющая там роль музыкального символа XX века. В данном же случае, за счет такого тембрового обособления и явного выделения на фоне стиливого контекста, этот эпизод выполняет функцию «авторского комментария» Дмитриева по отношению к показанным событиям. После этого раздела очень рельефно звучат основные темы в их прежнем облике: в полифоническом сплетении голосов, с подчеркнутой ролью темы знаменного распева, обороты которой звучат у литавр, с ударами колоколов и синхронными им аккордами на *sf* у виолончели.

28 Moderato commodo

Fl. *ppp*

Cl. *ppp*

Cor. *ppp*

Perc. II *ppp* Jazz batt. brushes

Cemb. *pp*

V.c. solo *p*

29 Moderato commodo

V. no *pp*

V. la *pp*

C. b. *pp*

«Dona Nobis Pacem». Ц. 29

3.6. «Икона»: медитативная музыка для металлических ударных инструментов и 48-голосного струнного оркестра (1986 / 2002)

Наиболее оригинальный инструментальный состав выбран Дмитриевым для оркестрового опуса «Икона», который имеет авторское жанровое определение – медитативная музыка для одного исполнителя на металлических ударных инструментах и 48-голосного струнного оркестра (в версии сочинения 2002 года) или магнитофонной ленты (в версии 1986 года)³⁹. Медитативность, как особая сфера музыкального творчества, часто связывается с философско-религиозной идеей, с темой приобщения к высшему бытию. Обращение Дмитриева к символу иконы, по-видимому, и определило выбор жанра «медитативная музыка» в рассматриваемом произведении. Икона представляет собой текст, который вмещает в себя различные образы и символы, их раскрытие позволяет познать ее глубокий смысл. Поэтому икона для верующего человека является своего рода откровением. При этом произведение Дмитриева лишено конкретной иллюстративности. Его содержание представляет запечатленный в музыке процесс созерцания, медитативное сосредоточение, постепенную концентрацию на некой духовной идее. Программное название подразумевает лишь параллели с общим

³⁹ Эта одностаянная композиция посвящена студенту Дмитриева по классу композиции в Институте Гнесиных – ныне известному композитору, учёному и педагогу Виктору Степановичу Ульяничу. Виктор Степанович оказал огромную помощь Г.П. Дмитриеву в процессе работы над первым вариантом «Иконы» для магнитофонной ленты. Спустя 16 лет, Дмитриев создаёт новую версию сочинения – для струнного оркестра и ударных. В этой связи, представляет интерес мысль, высказанная Ульяничем по поводу особенностей творческого процесса современных композиторов: «Музыкально-компьютерные технологии кардинально меняют взгляд композитора на природу звука. Этот факт позволяет ему проецировать законы звукового микрокосмоса на область музыкальной композиции не только в электронно-компьютерной, но и в инструментальной музыке, а также создавать индивидуальный композиторский инструментарий на основе тех же музыкально-компьютерных технологий. Композитор получает возможность гораздо более гибко и реалистично воплотить огромный спектр художественных образов, быть может, ранее недоступный, органично соединяя в своём ремесленном арсенале устоявшиеся традиционные и открытые новые методы музыкальной композиции» (из интервью И. Волхонцевой).

процессом созерцания – подобно долгому и вдумчивому созерцанию иконы верующим человеком.

По своему замыслу и технике воплощения «Икона» перекликается с популярным в тот период времени музыкальным минимализмом: это проявляется и в самоценности звука, паттерна (в данном случае – аккорда), и в восприятии времени как потока, и в генерализации принципа созерцания, вслушивания, где сам процесс слушания – не вектор, а цикличность, медитация.

В произведении все эти идеи нашли оригинальное воплощение. Партитура разделена на два пласта: струнные инструменты образуют темброво-фактурный пласт, ритмически организованный в постоянном темпе и размере 4/4; к нему добавляется второй, порученный различным металлическим ударным и организованный свободно, вне темпа и определённого ритма. Даже моменты появления отдельных звуков у ударных инструментов отмечены специальными знаками – вертикальными стрелками, и должны исполняться, согласно авторскому указанию в нотах, «свободно, независимо от струнных, весьма неторопливо и с хорошим дослушиванием затухающего звука». В этих двух пластах реальное и неантропоморфное время словно сосуществуют в едином потоке. Это перекликается с важнейшей идеей минимализма: «Онтологическое и психологическое время в минимализме приравнены друг к другу» [112, с. 74]:

The image shows a page of a musical score for the piece «Икона». The top part of the page contains a vocal line with lyrics: "Cue" and "P.A.M.I". Below this is a large section for a string orchestra, consisting of multiple staves for violins, violas, cellos, and double basses. The notation is dense, with many slurs and dynamic markings. A vertical line marks the beginning of measures 4-6. The page number "3" is visible in the top right corner.

«Икона». Такты 4-6

Струнный оркестр содержит 48 голосов: первые и вторые скрипки включают двенадцать голосов, альты — десять,

виолончели – восемь, контрабасы – шесть. В результате, охватывается максимально широкий диапазон звучание от ноты C^1 до ноты e^4 . Все голоса вступают вместе, создавая эффект сонора. Предельная плотность звучания усиливается аккордовой фактурой.

Создание статического эффекта, отличающего медитативную музыку, достигается посредством выдерживания струнниками на протяжении всей композиции единого динамического нюанса *pianissimo sempre* и постоянного медленного темпа ($\text{♩} = 6''$). Пласт струнного оркестра создает фон для солирующих ударных инструментов. В электронной версии 48-голосное сопровождение струнного оркестра вызывает аллюзию со звучанием органа – инструментом, исторически связанным с церковью. Возможно, данная аллюзия была создана композитором сознательно, что усилило сематическую концептуальность произведения.

Металлические ударные инструменты выполняют солирующую функцию. В партитуру входят инструменты с абсолютной высотой звучания и без определенной высоты звучания: треугольник, 4 тарелки (*piccolo*, *medio I*, *medio II*, *gran*), 2 яванских гонга (*piccolo*, *gran*), гонг, там-там, кротали (des^4 , d^4 , es^4 , e^4 , fis^4 , b^4 , c^5), вибрафон, оркестровые колокола. Многообразие тембров, достигаемое, в том числе, за счет включения тарелок и яванских гонгов разных размеров, делает звучание дифференцированным, насыщенным.

Партия ударных выдержана в пуантилистической манере, так как каждый отдельный звук отделен во времени от предыдущего и поручен новому тембру. Дмитриев выбрал металлические ударные инструменты, звуки которых долго не затухают. Их отзвуки при исполнении гаснут свободно, а электрический мотор вибрфона не заглушается, создавая динамическую вибрацию (эффект периодического ослабления и усиления звуков). Благодаря выбранной манере изложения тембры

не смешиваются друг с другом, вступление нового ударного инструмента хорошо прослушивается.

The image displays a musical score for the piece «Икона». The top section consists of three vocal staves. The first staff is marked with the number 139 and a Roman numeral XI. A downward-pointing arrow is positioned above the second staff. The lyrics «(-) C-ne» are written below the second staff. The bottom section is a large orchestral score consisting of 12 staves, with the number 10 enclosed in a box at the top. The score is characterized by dense, overlapping rhythmic patterns and dynamic markings, typical of a complex orchestral texture.

«Икона». Заключительный раздел

Если музыкальная ткань струнного оркестра дается единым потоком, в котором отсутствуют какие-либо цезуры, то пласт ударных инструментов делится на двенадцать зон. Начало каждой

зоны характеризуется строгим совпадением ударных инструментов со струнными в определенный момент звучания, а дальнейшая игра ударных происходит свободно. В партитуре в группе ударных отсутствуют тактовые черты, нет ритмических и темповых указаний. Такты в партитуре нумеруются по струнному оркестру. Такая структурная организация композиции сочетает строгую регламентированность и исполнительскую свободу.

Музыкальный поток в композиции «Икона» движется очень медленно: удержанные трезвучия сменяют друг друга редко и несинхронно – в каждой группе это происходит в свой момент времени, но в отношении звуковысотности – в строго определенном порядке. Этот порядок связан с серийным принципом: мажорные трезвучия следуют в той же очередности, в какой они расположены в самом начале партитуры, если двигаться от скрипок к контрабасам, причем ни одно трезвучие из двенадцати не повторяется. Серию образует последовательность из двенадцати аккордов – мажорных трезвучий. Звукорядной основой серии выступают ноты, расположенные по хроматической гамме: *C-D-Es-Des-G-F-E-Fis-A-H-B-As*. Каждый аккорд в виде развернутого трезвучия включает четыре ноты. Обращения трезвучий и аккорды иной структуры в композиции «Икона» не используются. Выбор мажорного трезвучия в качестве гармонической основы всего произведения можно связать с программным содержанием музыки. Икона представляет священное изображение лиц и сюжетов церковной и библейской истории. Еще в музыке эпохи средневековья за интервалами примы, терции, квинты и октавы закрепилась символика, связанная с образами церкви, Бога и Троицы. Дмитриев был верующим человеком, поэтому в предпочтении композитором исключительно мажорных трезвучий усматривается целенаправленная логика. При этом данные аккорды связываются у Дмитриева с техникой додекафонии.

На основе соотношения секундовых интонаций в серии можно выделить три структурные группы. Первая структурная группа *C-D-Es-Des* включает соединение мажорных трезвучий на основе интонаций восходящих большой секунды и малой секунды, нисходящей большой секунды. Во второй структурной группе *G-F-E-Fis* аккорды соединяются на основе тех же интонаций, которые даны в инверсии. Третья структурная группа *A-H-B-As* представляет вариант интервальной последовательности первой группы. В результате, выстраивается серия на основе частично симметричной структуры. Структурные группы также соединяются между собой интонациями малой и большой секунды. В процессе развития в голосоведении допускаются обращения секунд.

Серия охватывает горизонталь и вертикаль музыкальной ткани. С первой секунды звучания композиции она представлена во всех голосах струнного оркестра, где первую структурную группу исполняют первые скрипки, вторую группу – вторые скрипки, третью – виолончели и контрабасы. Однако затем по вертикали мажорные трезвучия в разных партиях сменяются с шагом в одну восьмую или в одну четверть, создавая несинхронное движение. Создается ритмически-комплементарная фактура, между голосами возникают микрополифонические связи.

По горизонтали серия первый раз проходит в полном виде от ноты *c* в самой высокой партии первых скрипок. В других партиях серия начинается с того аккорда, который значится в первом такте партитуры. Аккорды сменяются в этом же порядке, начиная с того трезвучия, которое оказалось первым в конкретной группе (например, у вторых скрипок – это *Des-G-E-Fis-A* и т.д.). За все произведение серия в каждом голосе проходит двенадцать раз (одна исходная форма серии и одиннадцать ее транспозиций). Сегментная структура серии строго сохраняется на протяжении всего произведения. Не допускаются производные формы серии ни в одной из партий струнного оркестра.

Логика развития медитативной формы в «Иконе» отдаленно напоминает минималистическую технику «постепенного фазового сдвига» С. Райха, основанную на едва заметном расхождении во времени одинаковых звуковых потоков (записей на закольцованных магнитофонных лентах). Только в данном случае все эти двенадцать «потоков» (цепочек мажорных трезвучий) не расходятся, а сходятся во времени: очень неспешно, постепенно синхронизируются по 2-3 группы, и к концу произведения все аккорды достигают единого ритма, символизируя итоговую концентрацию процесса созерцания.

Партии ударных инструментов с абсолютной высотой звучания построены на узких звукорядах, в основе которых лежат интонации терций и секунд, в чем усматривается связь с основным интонационным комплексом музыкальной композиции. В каждой партии имеется основной звук, который многократно повторяется, к нему присоединяются другие тона. Приведем партии инструментов:

- кротали: b, b, b, b, des, es, b, b, d;
- вибрафон: a, es, a, a, h, a, c, a, a;
- оркестровые колокола: as, gis, as, as, as, as, ges, as.

Сочетание техники минимализма и серии рождает у Дмитриева новые взаимосвязи. Если в минималистической эстетике звук является автономным и не зависит от каких-либо взаимосвязей, то серия подразумевает определенную организацию звуков, она усложняет музыкальную ткань. Новые взаимосвязи приводят у Дмитриева к созданию особого восприятия времени. Повторение аккорда-паттерна могло бы продолжаться бесконечно, однако серийный принцип ограничивает его. Двенадцатитоновая звуковысотная организация ставит терцовую структуру аккорда в новые условия, благодаря чему становится возможным запечатление ИКОНЫ современным музыкальным языком.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

В симфоническом творчестве Георгия Дмитриева формируется самобытный авторский характер его музыки – «авангардный консерватизм» (определение композитора), который опирается на устоявшиеся в композиторской практике принципы оркестровки и дополняется собственными приемами, что позволяет говорить о создании в его симфоническом творчестве особого оркестрового стиля. Две центральные линии творчества Дмитриева (историческая и философская), как и комплекс характерных музыкально-выразительных средств, сформировались на рубеже 1970-80-х годов в рамках симфонических сочинений и впоследствии нашли воплощение в его инструментальной и хоровой музыке. В эти же годы Дмитриевым были написаны монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма» и «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние», что указывает на единство теоретических и творческих взглядов композитора.

В монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма» автор впервые для отечественного музыковедения рассмотрел и обосновал такие принципы оркестровки как диалогическая драматургия, многослойная организация формы, прием авторского комментария, а также особенности оркестрового голосоведения. Анализ четырех симфонических сочинений и ряда камерно-инструментальных произведений Дмитриева показывает, что всё вышеназванное находит яркое выражение в его собственном творчестве. При этом использование определенного оркестрового принципа всегда обусловлено у композитора индивидуальной авторской концепцией сочинения.

Также Дмитриеву принадлежит одно из первых изданий в отечественном музыковедении, посвященное ударным инструментам. Некоторые теоретические наблюдения

композитора, отраженные в труде «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние», нашли претворение в его собственном оркестровом творчестве. Группа ударных представлена в произведениях Дмитриева очень широко, она трактуется как самостоятельная, состоит из нескольких подгрупп, которые могут выполнять различные функции (в том числе часто тематические), соотноситься с разными оркестровыми пластами фактуры, участвовать в общей драматургии сочинения. В качестве полноценного носителя оркестровой фактуры выступают не только ударные с определенной высотой звучания, но и без определенной высоты. При широком спектре применения ударных главная роль инструментов с определенной высотой звучания заключается в передаче образно-ассоциативного значения тембра, что часто связано в произведениях Дмитриева с тематическими проведением и всегда выступает в тесной связи с концепцией сочинения.

Таким образом, теоретические взгляды Дмитриева, изложенные в его монографиях, не только находят творческое воплощение в симфонических произведениях самого композитора, но и представляют самоценную систему приемов современного оркестрового письма.

Сохранился ряд высказываний Дмитриева о симфонизме, которые свидетельствуют о глубоком и индивидуальном подходе композитора к жанру симфонии, помогают понять принцип мышления композитора и то, как следует трактовать его сочинения. Рассуждая о симфонизме, Дмитриев говорил: «Мы имеем дело именно с инструментом познания мира. [...] Должно выработаться отношение к симфоническому методу как к своего рода фундаментальной музыкально-научной дисциплине. [...] Эстетическая функция – в принципе лишь сопутствующая идейно-философской» [143]. Дмитриев подразумевал под симфонизмом «философию оркестрового голосоведения», где единство трех составляющих обеспечивает жизнеспособность метода.

В целом, обобщая результаты анализа симфоний и других оркестровых сочинений Дмитриева, можно сделать вывод о синтетической природе его стиля, в котором органично сочетаются лучшие традиции мирового и отечественного симфонизма и новаторские поиски мастера XX века. Оркестровый стиль Дмитриева предстает как самостоятельная, индивидуальная и сложная система, определяющаяся в самом широком смысле его авторскими идейно-концепционными замыслами, отбором сюжетов и обобщенно-программной спецификой их трактовки. В более узком контексте, с точки зрения конкретики музыкально-стилевых средств, важно отметить, что Дмитриев придерживается таких симфонических традиций как диалектическая и конфликтная драматургия; избегание прямой сюжетности; стремление к индивидуализации формы; монотематизм; опора на линейность и полипластовость фактуры; особое внимание к чистым тембрам оркестра и к колоритным острохарактерным тембровым краскам; драматургическое «сбережение тембров»; важная роль виртуозного начала. Все эти особенности органически синтезируются с современной оркестровой лексикой – обогащением инструментального состава оркестра (в частности, ударной группы), расширением технического и выразительного потенциала музыкальных инструментов, широким употреблением нетрадиционных исполнительских приемов игры на них, тяготением к современным способам темброво-фактурного изложения (сонорике, алеаторике, микрополифонии, сверхмногоголосию), серийности, рационально-конструктивным приемам и графичности партитуры, детализации оркестровых элементов, полистилистичности, достигаемой в том числе и за счет выбора тембров и исполнительской специфики. Также Дмитриев уделяет внимание темброво-акустическим эффектам, экспериментируя с расположением групп оркестра на сцене и пространственным положением солирующего инструмента, а также вырабатывает собственные приемы оркестрового

мышления, которые сам композитор охарактеризовал как «диалогическая драматургия» и «авторский комментарий».

Характерна для художественной манеры Дмитриева и интертекстуальность. В симфонической хронике «Киев» композитор сочетает цитаты из традиционных колокольных звонов Киево-Печерской лавры и осмогласия Киевского распева с современной оркестровой лексикой XX века, опираясь на сонорно-алеаторные способы изложения оркестровой фактуры. В концерте для виолончели и камерного оркестра «Dona Nobis Pacem» Дмитриев синтезирует интонации двух источников – “Dona nobis pacem” из Мессы си минор Баха и темы знаменного распева “Слава в вышних Богу”, – которые оттеняются хроматическими элементами современного музыкального языка. Цитаты и метод стилизации также используются в Quasi-романтической фантазии для скрипки и камерного оркестра «Nicolò»: это введение фрагмента Intermezzo «Paganini» из фортепианного цикла «Карнавал» Р. Шумана, воссоздание символического «звукового» образа, стилизация манеры игры Н. Паганини и др.

Важную черту творческого наследия Дмитриева представляет жанровое обновление, как результат творческой эволюции композитора. Жанровая эволюция проявляется на уровне отдельных областей творчества. В области оркестровых произведений можно отметить тенденцию развития от соотнесения с традициями отечественных инструментальных жанров середины XX века к появлению индивидуальной авторской концепции. Это находит отражение в движении от многочастности и непрограммности к одночастности, программности; особой драматургической роли тембровых решений; лейтмотивов и лейттембров.

Одна из ведущих линий творчества Дмитриева – «русская тема» – была утверждена композитором сначала в симфоническом творчестве, а в 1990-е годы – в области хоровой музыки, таким образом, автор «преломил» свой стиль в соответствии с канонами

разных жанров. К упомянутой выше идее «авангардного консерватизма» Георгий Петрович также пришел не сразу, а лишь став зрелым мастером. Это представление включает мысль о том, что любые новаторские поиски должны базироваться на национальной русской почве. Прочная связь с русскими традициями проявляется у Дмитриева как на уровне тем и образов, так и по средствам преемственности в области музыкального языка.

Несмотря на то, что творчество автора содержит многие черты, характерные для поставангарда, оно всё же остается достаточно консервативным. За бортом интересом композитора остались эпатаж и эстетика необременительного развлечения, вся его музыка подчинена содержательному, духовному, социально значимому. «Музыка есть красота, не видимая оком, но слышимая сердцем» – эти замечательные слова В.С. Ульянича, вне всякого сомнения, могут быть отнесены и к творчеству Георгия Дмитриева.

Напоследок хочется сказать несколько слов о Георгии Петровиче как Человеке. Именно с большой буквы. Он всегда с уважением относился к коллегам, помогая им в трудную минуту. В Академии хорового искусства о нем вспоминают как об отзывчивом и ответственном преподавателе. Общаться с Дмитриевым было невероятно интересно. Во всем проявлялась его любознательность, богатая эрудиция. Дмитриев живо интересовался самыми свежими новостями, не пропускал важные культурные события, бывал почти на всех вечерах фестиваля «Московская осень», увлекался современной поэзией. Многогранная деятельность Дмитриева, связанная главным образом с Москвой, была направлена на всестороннее развитие академической музыки. Вспомним организаторские способности автора, проявленные в Союзе композиторов Москвы, Русском музыкальном товариществе, Общероссийском общественном движении «Россия Православная», творческие контакты с

хоровым дирижером В.С. Поповым, Академией хорового искусства и различными коллективами. Дмитриев ратовал за развитие музыкального образования в России, вел научную и преподавательскую деятельность в вузах и музыкальных школах. Он был одним из первых среди отечественных композиторов, обратившихся в последней трети XX столетия к созданию православной музыки, именно ему принадлежит заслуга возрождения жанра Всенощного бдения.

Для очень многих неожиданный уход из жизни композитора стал большой потерей. Но всё же осталось самое главное – пример отношения Художника к своей Родине, пример служения искусству и людям. Благодаря таким композиторам, как Георгий Петрович Дмитриев, сохраняется национальная самобытность русской культуры, ее духовность и нравственность.

СПИСОК ЛИТЕРАТУРЫ

1. Абдинуров, А. К. Принципы формообразования и оркестрового письма в симфонических кюях композиторов Казахстана : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Абдинуров Алиби Куттымбетович. – М., 2017. – 25 с.
2. Акопян, Л. О. Музыка XX века : Энциклопедический словарь / Л. О. Акопян. – М. : Практика, 2010. – 856 с.
3. Алексеева, А. А. Отечественная симфоническая музыка второй половины XX века : некоторые итоги / А. А. Алексеева // Театр. Живопись. Кино. Музыка. – 2018. – № 1. – С. 183-205.
4. Алябьева, А. Г. Тембр как глубинная структура : вопросы изучения / А. Г. Алябьева // Культурная жизнь Юга России. – 2007. – № 6 (25). – С. 19-21.
5. Амрахова, А. А. Современная музыкальная культура в поисках самоопределения / А. А. Амрахова. – М. : Композитор, 2017. – 304 с.
6. Арановский, М. Г. Музыка. Мышление. Жизнь. Статьи, интервью, воспоминания / ред.-сост. Н.А. Рыжкова. – М.: Государственный институт искусствознания, 2012. – 440 с.
7. Арановский, М. Г. Симфонические искания / М. Г. Арановский. – Л. : Советский композитор, 1979. – 287 с.
8. Арановский, М. Г. Симфония и время // Русская музыка и XX век. Русское музыкальное искусство в истории художественной культуры XX века / ред.-сост. М. Г. Арановский. – М., 1997. – С. 300-370.
9. Асафьев, Б. В. Книга о Стравинском / Б. В. Асафьев. – Л. : Музыка, 1977. – 280 с.
10. Банщиков, Г. И. Законы функциональной инструментовки : учебное пособие / Г. И. Банщиков. – СПб. : Композитор, 1997. – 240 с.

11. Барсова, И. А. Камерный оркестр Пауля Хиндемита / И. А. Барсова // Музыка и современность : сб. ст. / ред.-сост. Д. В. Фришман. – М. : Музгиз, 1975. – Вып. 9. – С. 226-262.
12. Барсова, И. А. Симфонии Густава Малера / И. А. Барсова. – М. : Сов. композитор, 1975. – 496 с.
13. Батагова, Т. Э. Осетинская симфоническая музыка 20—80-х годов XX века : национально-характерное в становлении и развитии композиторского творчества : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Батагова Татьяна Эльбрусевна. – М., 2004. – 22 с.
14. Березовчук, Л. Н. О типологии межкультурных взаимодействий в музыке / Л. Н. Березовчук // Стилиевые тенденции в советской музыке 1960–1970-х годов. – Л. : ЛГИТМ, 1979. – С. 164-181.
15. Бершидский, Ю. Г. Музыка жизни и смерти. У пульта – Геннадий Рождественский [Электронный ресурс] / Ю. Г. Бершидский // Московский комсомолец. – 1987. – 20 ноября. – Режим доступа: http://gdmitriev.ru/bibliography/?r92_id=12 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).
16. Ботвинник, М. Н. Сибиллы // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. – М. : Советская энциклопедия, 1990. – 292 с.
17. Буймистр, С. В. История оркестровой педали как элемента функциональной музыкальной ткани : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Буймистр Сергей Владимирович. – М., 2011. – 177 с.
18. Бычков, В. В. К вопросу об эволюции тембровой драматургии народно-оркестровой музыки / В. В. Бычков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 1 (29). – С. 110-115.
19. Бычков, В. В. Тенденции в развитии тембровой драматургии в народно-оркестровой музыке (1970-1980-е гг.) / В. В. Бычков // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. – 2012. – № 2 (30). – С. 126-130.

20. Вайнберг, М. С. Радость открытия [Электронный ресурс] / М. С. Вайнберг // Известия. – 1981. – 6 февраля. – Режим доступа: <http://www.boris-tchaikovsky.com/vainberg.htm> (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

21. Валитова, М. Г. Стиль поздних симфоний С. М. Слонимского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Валитова Марина Галиевна. – М., 2019. – 231 с.

22. Валькова, В. Б. Поздний период творчества Д. Шостаковича / В. Б. Валькова // История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2010. – С. 39-75.

23. Веприк, А. М. Трактовка инструментов оркестра / А. М. Веприк. – М. : Музгиз, 1961. – 302 с.

24. Веришко, О. В. Композиции с интертекстуальной моделью в свете художественной системы Э. В. Денисова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Веришко Ольга Викторовна. – М., 2004. – 275 с.

25. Войтенко, А. С. Стилиевая специфика функциональной трактовки оркестрового тембра в произведениях Н. Я. Мясковского : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Войтенко Алексей Сергеевич. – Киев, 2012. – 183 с.

26. Волкова, Л. А. Белорусская симфония второй половины XX века : эволюция и жанровые разновидности : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Волкова Людмила Анатольевна. – Минск, 2001. – 20 с.

27. Высоцкая, М. С. К исследованию современного художественного мышления : на материале жанров симфонии и оперы 60-80-х годов : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Высоцкая Марианна Сергеевна. – М., 1995. – 262 с.

28. Высоцкая, М. С. Музыка XX века : от авангарда к постмодерну / М. С. Высоцкая, Г. В. Григорьева. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2011. – 440 с.

29. Галкин, А. А. Топос природы в симфониях Густава Малера : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Галкин Андрей Анатольевич. – Н. Новгород, 2019. – 23 с.

30. Георгий Дмитриев. Каталог произведений. [Электронный ресурс]. – Режим доступа: <http://gdmitriev.ru/works/> (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

31. Гервер, Л. Л. Музыка и музыкальная мифология в творчестве русских поэтов : первые десятилетия XX века : дис. ... д-ра. иск. : 17.00.02 / Гервер Лариса Львовна. – М., 1997. – 289 с.

32. Гецелев, Б. С. О драматургии крупных инструментальных форм во второй половине XX века / Б. С. Гецелев // Проблемы музыкальной драматургии XX века : сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1983. – Вып. 69. – С. 5-48.

33. Гильдинсон, Л. Ф. К проблеме единства стиля в произведениях А. Шнитке 70-х годов / Л. Ф. Гильдинсон // Советская музыка 70-80-х годов. Стиль и стилевые диалоги : сб. тр. ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1985. – Вып. 82. – С. 80-105.

34. Глинка, М. И. Автобиография. Заметки об инструментовке / М. И. Глинка; под ред. проф. С. Л. Гинзбурга. – Л. : Музгиз, 1937. – 36 с.

35. Грачёв, В. Н. Интерпретирующий стиль в музыке XX века : закономерности, эволюция : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Грачёв Вячеслав Николаевич. – М., 1992. – 215 с.

36. Григорьева, Г. В. Симфония и проблемы стиля / Г. В. Григорьева // Советская музыка. – 1987. – № 4. – С. 27-33.

37. Григорьева, Г. В. Стилевые проблемы русской советской музыки второй половины XX века, 50-80-е годы / Г. В. Григорьева. – М. : Советский композитор, 1989. – 206 с.

38. Гризе, Ж. Структурирование тембров в инструментальной музыке / Ж. Гризе // Музыкальная академия. – 2000. – № 4. – С. 113-120.

39. Гроцкий, Д. О. Симфонии В. Баркаускаса : поэтика жанра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Гроцкий Денис Олегович. – М., 2018. – 216 с.
40. Гуляницкая, Н. С. Методы науки о музыке / Н. С. Гуляницкая. – М. : Музыка, 2009. – 256 с.
41. Гуляницкая, Н. С. Музыкальная композиция : модернизм, постмодернизм (история, теория, практика) / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2014. – 368 с.
42. Гуляницкая, Н. С. Поэтика музыкальной композиции : теоретические аспекты русской духовной музыки XX века / Н. С. Гуляницкая. – М. : Языки славянской культуры, 2002. – 443 с.
43. Давыдова, В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Давыдова Виктория Павловна. – Ростов-на-Дону, 2007. – 26 с.
44. Денисов, Э. В. Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1986. – 207 с.
45. Денисов, Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре / Э. В. Денисов. – М. : Советский композитор, 1992. – 256 с.
46. Денисов, А. В. Цитата в творчестве Шостаковича – стилиобразующие функции / А.В. Денисов // Творчество Д. Д. Шостаковича в контексте мирового художественного пространства : сб. ст. по материалам Международной научной конференции / гл. ред. Л.В. Саввина ; ред.-сост. В. О. Петров. – Астрахань : Астраханская государственная консерватория, 2007. – С. 169-176.
47. Денисова, З. М. Симфонические жанры в творчестве Г. А. Канчели : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Денисова Зарина Мухриддиновна. – Магнитогорск, 2010. – 228 с.

48. Дзюн Тиба. Симфоническое творчество Альфреда Шнитке : опыт интертекстуального анализа : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Дзюн Тиба. – М., 2003. – 226 с.
49. Дмитриев, Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма / Г. П. Дмитриев. – М. : Сов. композитор, 1981. – 176 с.
50. Дмитриев, Г. П. Ударные инструменты : трактовка и современное состояние / Г. П. Дмитриев. – М. : Сов. композитор, 1973. – 145 с.
51. Долинская, Е. Б. Симфоническое творчество в русской музыкальной культуре 1960-90-х годов / Е. Б. Долинская // История современной отечественной музыки : учеб. для студентов муз. вузов / под ред. М. Е. Тараканова. – М. : Музыка, 2001. – Вып. 3 (1960–1990) / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – С. 57-138.
52. Дубинец, Е. А. Знаки звуков. О современной музыкальной нотации / Е. А. Дубинец. – Киев : Гамаюн, 1999. – 310 с.
53. Дьячкова, Л. С. Гармония в музыке XX века : учебное пособие / Л. С. Дьячкова. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2003. – 296 с.
54. Егорова, Т. К. Музыка советского фильма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Егорова Татьяна Константиновна. – М., 1998. – 463 с.
55. Журбинская, Т. К. Георгий Дмитриев [Электронный ресурс] / Т. К. Журбинская // Композиторы Москвы / сост. И. Лихачева ; ред. коллегия : В. Казенин и др. – М. : Советский композитор, 1988. – Вып. 3. – С. 40-65.
56. Задерацкий, В. В. Симфония и реализм / В. В. Задерацкий // Советская музыка. – 1987. – № 2. – С. 14-21.
57. Зайцева, В. В. Оркестровое письмо А. К. Лядова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Зайцева Вера Васильевна. – М., 2013. – 186 с.
58. Зароднюк, О. М. Феномен концертного жанра в отечественной музыке 1980-90-х годов : дис. ... канд. иск. :

17.00.02 / Зароднюк Оксана Михайловна. – Нижний Новгород, 2006. – 232 с.

59. История отечественной музыки второй половины XX века / отв. ред. Т. Н. Левая. – СПб. : Композитор, 2010. – 553 с.

60. Кардаш, А. Е. Симфонии Андрея Эшпая : поэтика жанра : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кардаш Алла Евгеньевна. – М., 2008. – 26 с.

61. Катунян, М. И. Сто лет русского авангарда : сб. ст. / М. И. Катунян. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2013. – 528 с.

62. Кирьянова, И. Г. В согласии с мирозданием / интервью с Г. Дмитриевым после премьеры Оперы-оратории «Святитель Ермоген» 5 ноября 2013 / И. Г. Кирьянова // Культура здоровой жизни. – 2013. – №6. – С. 10-17.

63. Когоутек, Ц. Техника композиции в музыке XX века / Ц. Когоутек. – М. : Музыка, 1976. – 367 с.

64. Кожухарь, В. И. Инструментоведение. Симфонический и духовой оркестры : учебное пособие / В. И. Кожухарь. – СПб. : Издательство «Лань» ; Издательство «Планета музыки», 2009. – 320 с.

65. Копосова, И. В. Симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Копосова Ирина Владимировна. – СПб., 2004. – 213 с.

66. Коробова, А. Г. Теория жанров в музыкальной науке : история и современность / А. Г. Коробова. – М. : Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского, 2007. – 172 с.

67. Кочетков, А. Встречи разные, интересные / А. Кочетков // Вечерняя Москва. – 1982. – 23 октября. – Режим доступа:

http://www.gdmiriev.ru/bibliography/?r92_page=1&r92_id=68 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

68. Красникова, Т. Н. Фактура в музыке XX века : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Красникова Татьяна Николаевна. – М., 2008. – 547 с.
69. Крауклис, Г. В. Романтический программный симфонизм. Проблемы. Художественные достижения. Влияние на музыку XX века / Г. В. Крауклис. – М. : Моск. гос. консерватория им. П.И. Чайковского, 2007. – 312 с.
70. Крашенинникова, Н. В. «Русь сильна православием. Верой жив человек» / Н. В. Крашенинникова // Десятина. – 2005. – № 4 (103). – С. 8. – Режим доступа: http://www.gdmiriev.ru/bibliography/?r92_id=72 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).
71. Кузнецов, И. К. Теоретические основы полифонии XX века / И. К. Кузнецов. – М. : НТЦ "Консерватория", 1994. – 285 с.
72. Кузнецова, М. В. Медитативность как свойство музыкального мышления : Авет Тертерян, Арво Пярт, Валентин Сильвестров : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кузнецова Мария Васильевна. – М., 2007. – 233 с.
73. Кузьменкова, О. А. Стилизовое моделирование в творчестве отечественных композиторов 70-90-х гг. XX века (симфоническая и инструментальная музыка) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кузьменкова Ольга Александровна. – СПб., 2004. – 190 с.
74. Кулапина, О. И. Понятийный аспект методологии музыкознания / О. И. Кулапина // Фундаментальные исследования. – 2012. – № 6 (часть 2) – С. 342-344.
75. Кунтурис, Г. Основоположник новогреческой музыки Манолис Каломирис и его Вторая симфония : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Кунтурис Георгиос. – СПб., 2018. – 21 с.
76. Кюрегян, Т. С. Форма в музыке XVII–XX веков / Т. С. Кюрегян. – М. : ТЦ «Сфера», 1998. – 344 с.

77. Левая, Т. Н. Двадцатый век в зеркале русской музыки / Т. Н. Левая. – СПб. : Издательство имени Н.И. Новикова ; Издательский дом «Галина скрипит», 2017. – 424 с.

78. Лианская, Е. Я. Отечественная музыка в ракурсе постмодернизма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Лианская Евгения Яковлевна. – Нижний Новгород, 2003. – 216 с.

79. Лобанова, М. Н. Георгий Дмитриев / М.Н. Лобанова // Музыка в СССР. – 1988. – июль-сентябрь. – С. 66-67. – Режим доступа: http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92_id=80 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

80. Лобанова, М. Н. Музыкальный стиль и жанр : история и современность / М. Н. Лобанова. – М. : Сов. композитор, 1990. – 221 с.

81. Лосев, А. Ф. Проблема художественного стиля / А. Ф. Лосев. – Киев : «Collegium», «Киевская Академия Евробизнеса», 1994. – 288 с.

82. Магницкая, Е. А. Творческая интерпретация космоса / Е. А. Магницкая. – М. : Российская академия музыки имени Гнесиных, 1996. – 198 с.

83. Максимова, А. М. Инструментальные сочинения Ямады Косаку и становление японского симфонизма : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Максимова Анастасия Михайловна. – Новосибирск, 2018. – 235 с.

84. Малофеева, И. В. Фортепиано в составе симфонического оркестра : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Малофеева Инна Владимировна. – Магнитогорск, 2016. – 154 с.

85. Манафова, М. М. Темброкolorистические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века : на примере творчества Э. Денисова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Манафова Марина Маликовна. – СПб., 2011. – 184 с.

86. Меньшикова, Е. Р. Музыкальная скрижаль искусства. Симфонизм как художественный метод 20-

х / Е. Р. Меньшикова // Вопросы литературы. – 2009. – №4. – С. 167-190.

87. Мозгот, С. А. Концептуальное пространство в музыке композиторов XX века / С. А. Мозгот // Проблемы музыкальной науки. – 2014. – № 4. – С. 20-24.

88. Москвина, О. А. Инструментальное творчество Софии Губайдулиной в аспекте религиозно-символической программности : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Москвина Ольга Александровна. – Нижний Новгород, 2017. – 287 с.

89. Назайкинский, Е. В. Стиль и жанр в музыке : учебное пособие для студ. высш. учеб. заведений / Е. В. Назайкинский. – М. : Гуманит. изд. центр ВЛАДОС, 2003. – 248 с.

90. Напреев, Б. Д. Оркестр и fuga : проблемы взаимодействия : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Напреев Борис Дмитриевич. – Новосибирск, 2005. – 340 с.

91. Науменко, Т. И. Музыковедение : стиль научного произведения (опыт постановки проблемы) / Т. И. Науменко. – М. : РАМ им. Гнесиных, 2005. – 212 с.

92. Науменко, Т. И. Текстология музыкальной науки / Т. И. Науменко. – М. : Памятники исторической мысли, 2013. – 584 с.

93. Некрасова, И. М. Поэтика тишины в отечественной музыке 70-90-х годов XX века : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Некрасова Инна Михайловна. – М., 2005. – 174 с.

94. Нечаева, Н. Л. Симфония и симфонизм Шостаковича в контексте эпохи / Н. Л. Нечаева // Педагогический вестник. – 2006. – №3. – С. 38-42.

95. Никольская, И. И. Русский симфонизм 80-х годов : некоторые итоги / И. И. Никольская // Музыкальная академия. – 1992. – № 4. – С. 39-46.

96. Новикова, М. Л. Оркестровые сочинения Вячеслава Артёмова : жанровый и стилевой синтез : дис. ... канд. иск. :

17.00.02 / Новикова Марина Леонидовна. – Ростов-на-Дону, 2018. – 219 с.

97. Обрист, Х. У. Краткая история новой музыки / Х. У. Обрист. – М. : Ад Маргинем Пресс, 2015. – 280 с.

98. Овсянникова, И. П. Психологические контексты русской музыки конца XIX – начала XX веков : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Овсянникова Ирина Петровна. – Новосибирск, 1996. – 24 с.

99. Озерская, О. В. Ю. В. Воронцов. Эстетические взгляды и музыкальная композиция : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Озерская Ольга Валерьевна. – М., 2015. – 24 с.

100. Оркестр без границ : материалы научной конференции памяти Ю. А. Фортунатова / ред.-сост. И. А. Барсова, И. В. Вискова. – М. : Научно-издательский центр «Московская консерватория», 2009. – 272 с.

101. Охлопкова, М. В. Театрализованная деятельность (опера-сказка) как эффективное средство развития музыкальных способностей старшего дошкольного возраста / М. В. Охлопкова // Молодой ученый. – 2013. – № 4 (51). – С. 587-595.

102. Павчинский, С. Э. Симфоническое творчество Онеггера / С. Э. Павчинский. – М. : Советский композитор, 1972. – 228 с.

103. Паисов, Ю. И. Георгий Дмитриев: «Я нашёл свою тему...» / Ю. И. Паисов // Музыкальная жизнь. – 2000. – № 10. – С. 9-12.

104. Паисов, Ю. И. Творчество Георгия Дмитриева на рубеже тысячелетий / Ю. И. Паисов // Музыка в системе межкультурных коммуникаций на рубеже XX–XXI вв. : сборник трудов по материалам конференции 16–17 октября 2008 / ред.-сост. И. М. Ромащук. – М. : ГМПИ им. М. М. Ипполитова-Иванова, 2009. – С. 123-141.

105. Паисов, Ю. И. Хоровое творчество Георгия Дмитриева / Ю. И. Паисов. – М.: ГИИ, 2007. – 350 с.

106. Панаиотов, А. Н. Ударные инструменты в современных оркестрах / А. Н. Панаиотов. – М. : Советский композитор, 1973. – 183 с.

107. Пантелеева, Ю. Н. Поэтика стиля Николая Корндорфа : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пантелеева Юлия Николаевна. – М., 2004. – 223 с.

108. Пантиелев, Г. Я. Классика и современность / Г. Я. Пантиелев // Вечерняя Москва. – 1987. – 18 ноября. – Режим доступа: http://gdmitriev.ru/bibliography/?r92_page=2&r92_id=109 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

109. Петров, В. О. Инструментальный театр XX века : автореф. дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Петров Владислав Олегович. – Астрахань, 2014. – 47 с.

110. Пономарёв, С. В. К проблеме взаимодействия тембра и формы : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пономарёв Сергей Владимирович. – М., 2011. – 30 с.

111. Поповская, О. И. Символическая программность в советской музыке 70–80-х годов : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Поповская Ольга Ивановна. – Л., 1990. – 17 с.

112. Поспелов, П. Г. Минимализм и репетитивная техника / П. Г. Поспелов // Музыкальная академия. – 1992. – №4. – С. 74-82.

113. Прицкер, М. И. Больше доверять интуиции? / М. И. Прицкер // Советская музыка. – 1988. – №8. – Режим доступа: http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92_page=3&r92_id=115 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

114. Пылаев, М. Е. О герменевтике как методе анализа музыки / М. Е. Пылаев // Вестник Казанского государственного университета культуры и искусств. – 2014. – Вып. 1. – С. 55-59.

115. Пыльнева, Л. Л. Симфония в творчестве Аскольда Мурова : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Пыльнева Лада Леонидовна. – Новосибирск, 2000. – 298 с.

116. Радвилович, А. Ю. Инструментарий новой музыки второй половины XX века (на примере камерных жанров в

творчестве зарубежных композиторов 1960-1980 гг.) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.09 / Радвилович Александр Юрьевич. – СПб., 2007. – 21 с.

117. Римский-Корсаков, Н. А. Основы оркестровки : с партитурными образцами [в 2 ч.] / Н. А. Римский-Корсаков ; под ред. М. Штейнберга. – М. : Музгиз, 1946. – Т. 1. – 121 с.

118. Сабина, М. Д. Шостакович-симфонист. Драматургия, эстетика, стиль / М. Д. Сабина. – М. : Музыка, 1976. – 477 с.

119. Саков, С. В. Оркестровое tutti : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Саков Сергей Владимирович. – М., 2004. – 181 с.

120. Сапожникова, С. Е. Научная монография: автор – книга – читатель / С. Е. Сапожникова // Развитие личности. – 2008. – № 2. – С. 35-48.

121. Саржант, А. В. Диалогическая драматургия и её оркестровое воплощение в партитурах Георгия Дмитриева / А. В. Саржант // Южно-Российский музыкальный альманах. – 2021. – № 1. – С. 11-17.

122. Саржант, А. В. Об особенностях воплощения образа Паганини в Quasi-романтической фантазии для скрипки и камерного оркестра «Nicolò» Георгия Дмитриева / А. В. Саржант // Исследования молодых музыковедов : сборник статей по материалам XII Международной научной конференции 28–29 марта 2019 года. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2019. – С. 51-58.

123. Саржант, А. В. О воплощении национальной темы в симфонической музыке Г. Дмитриева / А. В. Саржант // Школа молодого исследователя : сборник научных трудов по материалам конференции в Союзе московских композиторов. – М. : Издательство РИТМ, 2019. – Вып. 7 (14). – С. 77-84.

124. Саржант, А. В. Роль тембра в музыкальной драматургии Quasi-романтической фантазии «Nicolò» Г. Дмитриева / А. В. Саржант // Таврические студии : сб. научных

трудов. – Симферополь : Изд-во ООО «Антиква», 2019. – № 18. – С. 101-106.

125. Саржант, А. В. Роль ударных инструментов в оркестровых произведениях Г. Дмитриева / А. В. Саржант // Манускрипт. – 2020. – Том 13. – Выпуск 12. – С. 262-266.

126. Саржант, А. В. Специфика тембровой драматургии в «Сивилле» для флейты и камерного оркестра Г. Дмитриева / А. В. Саржант // Манускрипт. – 2019. – Том 12. – Выпуск 5. – С. 158-163.

127. Саржант, А. В. Черты стиля оркестровой музыки Георгия Дмитриева (на примере симфонии «На поле Куликовом») / А. В. Саржант // Музыка в современном мире: культура, искусство, образование : сборник статей по материалам VI Международной научной студенческой конференции 23–25 ноября 2016 года. – М. : РАМ имени Гнесиных, 2017. – С. 54-62.

128. Севостьянова, Л. В. Проблемы темообразования в симфониях Мясковского : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Севостьянова Лилия Васильевна. – Ростов-на-Дону, 1996. – 22 с.

129. Симакова, Н. А. К вопросу о разновидностях жанра симфонии / Н. А. Симакова // Вопросы музыкальной формы : сб. статей / под ред. В. Протопопова. – М. : Музыка, 1972. – Вып. 2. – С. 261-285.

130. Словарь иностранных слов / науч. ред. А. Г. Спиркин. – 7-е изд., перераб. – М. : Русский язык, 1980. – 623 с.

131. Сниткова, И. И. Картина мира, запечатлённая в музыкальной структуре (о концептуально-структурных парадигмах современной музыки) / И. И. Сниткова // Музыка в контексте духовной культуры : сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. – М. : ГМПИ им. Гнесиных, 1992. – Вып. 120. – С. 8-30.

132. Соколов, А. С. Музыкальная композиция XX века. Диалектика творчества / А. С. Соколов. – М. : ИД Композитора, 2007. – 272 с.

133. Соколов, А. С. Музыкальная хронология XX века / А. С. Соколов // Теория современной композиции : учебное пособие / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2007. – С. 14-22.

134. Соколов, И. Г. Об оркестровом мышлении [Электронный ресурс] / И. Г. Соколов // Советский музыкант. – 1982. – 13 января. – Режим доступа: http://www.gdmiriev.ru/bibliography/?r92_page=3&r92_id=127 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

135. Соловьёв, В. С. Русская идея // Соловьёв, В. С. Сочинения: в 2-х т. / В. С. Соловьёв. – М. : Правда, 1989. – Т. 2. – С. 219-246.

136. Степанова, И. Звучащий космос [Электронный ресурс] / И. Степанова // Московский комсомолец. – 1987. – 7 января. – Режим доступа: http://www.gdmiriev.ru/bibliography/?r92_page=3&r92_id=129 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

137. Сыров, В. Н. Симфоническое творчество Б. Тищенко. Проблемы драматургии и стиля : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Сыров Валерий Николаевич. – Горький, 1980. – 190 с.

138. Тараканов, М. Е. Симфония : заветы, состояние, перспективы / М. Е. Тараканов // Советская музыка. – 1987. – № 1. – С. 13-19.

139. Тараканов, М. Е. Симфония и инструментальный концерт в русской-советской музыке (60-70-е годы). Пути развития : очерки / М. Е. Тараканов. – М. : Сов. композитор, 1988. – 271 с.

140. Тараканова, Е. М. Сделать музыку говорящей / Е. М. Тараканова // Музыкальная жизнь. – 1988. – №19. – С. 14.

141. Теория современной композиции : учеб. пособие / Г. В. Григорьева и др. ; отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Музыка, 2005. – 616 с.

142. Тихомирова, А. Б. Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тертеряна) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Тихомирова Анна Борисовна. – СПб., 2019. – 222 с.

143. Толстых, Н. П. Нужны тесные контакты с жизнью (по материалам интервью с Г. П. Дмитриевым) / Н.П. Толстых // Советская музыка. – 1987. – № 9. – С. 18-22.

144. Томашевский, И. В. Оркестровый стиль Антона Брукнера : на материале симфоний зрелого периода творчества : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Томашевский Игорь Владимирович. – СПб., 2013. – 157 с.

145. Трайнина, Е. Л. Поздний «ЛИГЕТИ-СТИЛЬ» (произведения 1990-х – 2000-х годов) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Трайнина Елена Леонидовна. – М., 2013. – 273 с.

146. Умнова, И. Г. К проблеме семантического анализа симфонического творчества С. М. Слонимского / И. Г. Умнова // Музыкальная семантика : сб. науч. тр. – М., 2004. – С. 134-140.

147. Умнова, И. Г. Симфоническое творчество С. Слонимского (стилевое своеобразие в контексте театральных исканий и музыковедческих воззрений мастера) : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Умнова Ирина Геннадьевна. – Новосибирск, 2005. – 21 с.

148. Урванцева, О. А. Два вектора развития русской духовно-концертной музыки XX–XXI вв. / О. А. Урванцева // Духовная музыка. – 2012. – № 2 (11). – С. 28-32.

149. Ущицкая, О. У. Музыкальная теория и композиция второй половины XX века в контексте наук о языке : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Ущицкая Ольга Ушеровна. – М., 1992. – 26 с.

150. Фатехова, О. Вступительная статья к буклету «ВААП Всесоюзное агентство по авторским правам. Экспорт прав на использование произведений советских авторов. Георгий

Дмитриев» / О. Фатехова // – Издание ВААП, 1986. – Режим доступа:

http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?print=1&r9&r9&r92_id=6

(дата обращения: 27 февраля 2021 года).

151. Филатова, Н. Ю. Художественный мир хоровых сочинений Ю. М. Буцко 1980-х – 1990-х годов : автореф. дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Филатова Надежда Юрьевна. – М., 2011. – 27 с.

152. Фортунатов, Ю. А. Лекции по истории оркестровых стилей. Воспоминания о Ю. А. Фортунатове / сост., расшифровка текста лекций, примеч. Е. И. Гординой ; ред. Е. И. Гордина, О. В. Лосева. – М. : Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского, 2004. – 384 с.

153. Франтова, Т. В. Наука, рождённая из музыки (о музыковедении отечественных композиторов в XX веке) / Т. В. Франтова // Культурная жизнь Юга России. – 2019. – № 2 (73). – С. 7-14.

154. Хентова, С. М. Шостакович : жизнь и творчество : в 2-х книгах / С. М. Хентова. – Л. : Советский композитор, 1985. – Книга 1. – 544 с.

155. Холопова, В. Н. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества / В. Н. Холопова, Е. И. Чигарёва. – М. : Сов. композитор, 1990. – 350 с.

156. Цареградская, Т. В. Время и ритм в музыке второй половины XX в.: О. Мессиан, П. Булез, К. Штокхаузен, Я. Ксенакис : дис. ... д-ра иск. : 17.00.02 / Цареградская Татьяна Владимировна. – М., 2002. – 359 с.

157. Цареградская, Т. В. Музыкальный жест в пространстве современной композиции / Т. В. Цареградская. – М. : Издательство «Композитор», 2018. – 364 с.

158. Ценова, В. С. Новая религиозность русской музыки и духовные сочинения Эдисона Денисова // Музыка XX века. Московский форум : материалы Международных научных

конференций. Научные труды Московской гос. консерватории / отв. ред. В. С. Ценова. – М. : Издательство Московской государственной консерватории, 1999. – Сб. 25. – С. 128-141.

159. Циолковский, К. Э. Философия космической эпохи / К. Э. Циолковский. – М. : Академический проект, 2014. – 240 с.

160. Чан Вионг Тхань. Трактровка европейских симфонических жанров в творчестве вьетнамских композиторов XX века (Нгуен Ван Нам, До Хонг Куан, Нгуен Чонг Банг, Зоан Нью) : дис. ... канд. иск. : 17.00.02 / Чан Вионг Тхань. – М., 2019. – 193 с.

161. Чередниченко, Т. В. Музыкальный запас. 1970-е. Проблемы. Портреты. Случаи / Т. В. Чередниченко. – М. : НЛО, 2001. – 576 с.

162. Чернова, Т. Ю. Драматургия в инструментальной музыке / Т. Ю. Чернова. – М. : Музыка, 1984. – 144 с.

163. Чигарёва, Е. И. Ощущение бесконечно продолжающейся жизни / Е. И. Чигарёва // Советская музыка. – 1991. – № 9. – С. 13-19.

164. Чигарёва, Е. И. Семантическая организация в произведениях А. Шнитке 70–80х годов / Е. И. Чигарёва // Аспекты теоретического музыкознания : сб. трудов ЛГИТМИК. – Л.: ЛГИТМИК, 1989. – С. 144-166.

165. Шабунова, И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре : учеб. пособие / И. М. Шабунова. – СПб. : Издательство «Лань», 2017. – 261 с.

166. Шатько, Е. Г. Колокола и Колокольные звоны православных храмов западных регионов Беларуси : история и современность / Е. Г. Шатько. – Минск ; М. : ПРОБЕЛ-2000, 2013. – 295 с.

167. Шмакова, О. В. Финал в симфонических циклах Бартока, Онеггера и Хиндемита (1930–1950-е годы) / О. В. Шмакова. – Волгоград : Изд-во «Печатные решения», 2010. – 212 с.

168. Шнитке, А. Г. Полистилистические тенденции в современной музыке / А. Г. Шнитке // Холопова В. Н., Чигарева Е. И. Альфред Шнитке : Очерк жизни и творчества. – М. : Сов. композитор, 1990. – С. 327-331.

169. Шнитке, А. Г. Стереофонические тенденции в современном оркестровом мышлении / А. Г. Шнитке // Оркестр. Инструменты. Партитура. Вып.1 : Научные труды МГК им. П. И. Чайковского. – М. : МГК, 2003. – Вып. 44. – С. 189-191.

170. Элькан, О. Б. Понятие музыкальности. Основные приёмы музыкализации литературного текста / О. Б. Элькан // Таврические студии. – 2017. – № 14. – С. 43-52.

171. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / сост. Ж. Кассу и др. – М. : Республика, 1999. – 428 с.

172. Adler, S. The Study of Orchestration / Samuel Adler ; Eastman School of Music of the University of Rocher. – New York ; London : W.W. Norton&Company, 1982. – 640 p.

173. Ballantine, C. Twentieth Century Symphony / C. Ballantine. – London : Dobson, 1983. – 223 p.

174. Grimley, M. Symphony/antiphony : formal strategies in the twentieth-century symphony / M. Grimley // The Cambridge Companion to the Symphony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 285-310.

175. Piston, W. Orchestration / W. Piston. – London : Victor Gollancz LTD, 1969. – 243 p.

176. Williamson, J. The symphony as programme music / J. Williamson // The Cambridge Companion to the Symphony. – Cambridge : Cambridge University Press, 2013. – P. 344-358.

Список учебных программ, подготовленных Г. Дмитриевым

177. Дмитриев, Г. П. Об обучении детей композиции / Г. П. Дмитриев // Ребёнок за роялем : сб. статей. – М. : Музыка, 1981. – С. 246-253.

178. Дмитриев, Г. П. Основы композиции : программа по специальности «Дирижирование» / Г. П. Дмитриев. – М. : М-во культуры РФ, Академия хорового искусства, 1997. – 16 с.

179. Дмитриев, Г. П. Сочинение : программа для музыкальных школ и школ искусств (дневное и вечернее отделения) / Г. П. Дмитриев ; М-во культуры РСФСР. Глав. упр. учеб. заведений и науч. учреждений. Центр. науч.-метод. кабинет по учеб. заведениям культуры и искусства. – М., 1981. – 19 с.

Список статей Дмитриева

180. Дмитриев, Г. П. Благородные образы музыки / Г. П. Дмитриев // Известия. – 1984. – 6 сентября.

181. Дмитриев, Г. П. Богатство образов, богатство красок / Г. П. Дмитриев // Советская культура. – 1979. – 13 февраля.

182. Дмитриев, Г. П. В нём словно сконцентрировалась энергия русского народа / Г. П. Дмитриев // Виктор Попов в хоровом искусстве. – М. : Издательство «Композитор», 2010. – С. 173-200.

183. Дмитриев, Г. П. Все нити — к пульту : очерк / Г. П. Дмитриев // Советская культура. – 1984. – 18 октября.

184. Дмитриев, Г. П. Звёздные тайны симфонической партитуры / Г. П. Дмитриев // Советская культура. – 1983. – 19 мая.

185. Дмитриев, Г. П. Интересное начало / Г. П. Дмитриев // Советская культура. – 1985. – 16 февраля.

186. Дмитриев, Г. П. Почём нынче симфонии? / Г. П. Дмитриев // Российская газета. – 1991. – 16 марта.

187. Дмитриев, Г. П. Убедить слушателя : очерк / Г. П. Дмитриев // Советская культура. – 1983. – 25 июня.

Официальный сайт Дмитриева

188. Дмитриев, Г. П. Официальный сайт [Электронный ресурс]. – Режим доступа: www.gdmitriev.ru (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

Список нотных изданий Дмитриева

189. Дмитриев, Г. Вторая симфония «На поле Куликовом». Симфоническая хроника «Киев» : для большого симфонического оркестра : партитура / Г. П. Дмитриев. – М.: Советский композитор, 1987. – 74 с.

190. Дмитриев, Г. Икона : медитативная музыка для одного исполнителя на металлических ударных инструментах и 48-голосного струнного оркестра : партитура / Г. П. Дмитриев. – М., 1986. – Рукопись. – Режим доступа: http://www.gdmitriev.ru/notography/?r99_id=58 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

191. Дмитриев, Г. Ледостав-ледоход : музыкальная фантазия : для двух струнных оркестров и ансамбля ударных инструментов / Г. П. Дмитриев. – 1983. – 77 с. – Рукопись. – Режим доступа: http://www.gdmitriev.ru/notography/?r99_id=49 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

192. Дмитриев, Г. Сантана : музыкальное (музыкально-хореографическое) движение для солирующих инструментов, инструментальных ансамблей, хоровых и оркестровых групп в двух стадиях / Г. П. Дмитриев. – 1983. – 211 с. – Рукопись. – Режим доступа: www.gdmitriev.ru (дата обращения: 7 февраля 2024 года).

193. Дмитриев, Г. Симфония № 1 : для симфонического оркестра в трех частях (1966): оркестровая редакция 2007 г. / Г. П.

Дмитриев. – 2007. – 104 с. – Рукопись. – Режим доступа: www.gdmitriev.ru (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

194. Дмитриев, Г. Третья симфония «Misterioso» : для симфонического оркестра : партитура. – М. : Издательское объединение «Композитор», 1995. – 98 с.

195. Дмитриев, Г. «Dona Nobis Pacem» : камерный концерт для виолончели и ансамбля инструментов. – М., 1984. – 71 с. Рукопись. – Режим доступа: http://www.gdmitriev.ru/notography/?r99_id=48 (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

196. Дмитриев, Г. Nicolo : quasi-романтическая фантазия для скрипки в сопровождении камерного оркестра / Г. П. Дмитриев. – М., 1983. – 55 с. – Рукопись. – Режим доступа: www.gdmitriev.ru (дата обращения: 27 февраля 2021 года).

197. Dmitriev, G. Sibylle : konzertmusic fur soloflote und kammerorchester : partitur mit Solostimme. – London ; New-York: C.F. Peters. Frankfurt, 1991. – 96 p.

ПРИЛОЖЕНИЯ

Приложение А. Интервью с Г. Дмитриевым⁴⁰

Беседу ведёт Н.П. Толстых

— В развернувшейся на страницах журнала дискуссии проблема симфонизма уже рассматривалась в самых разных ракурсах: с «горных высот» теории жанра, с точки зрения его судьбы, как в мировой музыке в целом, так и в рамках некоторых наших национальных школ, наконец, — с позиций анализа творчества конкретных композиторов и даже конкретных сочинений. Перспективы развития симфонизма многим видятся на путях все большей индивидуализации принципов организации материала, активной диффузии жанровых признаков при безусловном главенстве по-прежнему жизнеспособного метода симфонического мышления. Участники дискуссии высказали немало точных и тонких как теоретических, так и практических наблюдений; иногда они соприкасались, иногда резко расходились. Испытываете ли Вы, Георгий Петрович, — автор, активно работающий в разных жанрах, но нечасто обращающийся к «чистой» симфонии, — потребность в профессиональном ее осмыслении? Есть ли, по вашему мнению, ощутимая разница в музыковедческом и композиторском подходах к этому вопросу?

⁴⁰ Материал интервью ранее был опубликован в журнале «Советская музыка» в 1987 году ([143]). Здесь он приводится в целях «услышать живой голос» композитора, рассуждающего о проблемах симфонизма. Думается, что данное интервью поможет читателям лучше понять глубину мышления Г.П. Дмитриева, а также его общеэстетические взгляды. Орфография и пунктуация первоисточника сохранены.

— Композитор, размышляя над профессиональными вопросами, вправе руководствоваться определением симфонизма, быть может, предназначенным только для «внутреннего употребления». Для меня симфонизм — это философия оркестрового голосоведения. Я допускаю, что меня могут упрекнуть в чрезмерном сужении понятия, в прегрешениях против иных теоретических истин, но формулировки, которые оторваны от материальной основы произведения, мне представляются слишком уж общими и расплывчатыми. Мы имеем дело с методом диалектическим в его идейно-драматургической данности, которая в партитуре материализуется и практически во всей полноте выражается конкретной системой оркестровых голосов. Итак, «Философия Оркестрового Голосоведения». Берусь показать, как любой отход от единства, выраженного в названных мною трех составляющих, приводит к ущербности опуса и даже утрате в нем симфонического качества. Этот отход может выразиться в отсутствии или слабости философско-художественной концепции произведения, подменяемой малосодержательной звуковой конструкцией (выхолощенный академизм, формальный эксперимент); в разного рода недостатках фактурной организации, в частности полифонической работы (несовершенство композиторской техники); наконец, в том, что воплощающая музыкальную драматургию звуковая ткань мыслилась композитором абстрактно, в отрыве от обстоятельств и логики ее оркестрового бытия.

Хочу сослаться здесь на П. И. Чайковского, на его переписку с С. И. Танеевым, которая представляется мне образцом профессионального общения. Приведу его замечания по поводу Второй симфонии ученика и друга: «Вся средняя часть в высшей степени интересна, хотя я не могу не заметить, что Вы повторяете себя. Она напоминает Вашу среднюю часть в первой симфонии. То же появление в каноническом порядке кусочков тем в медных инструментах, та же игра в соединении всех тем вместе, то же

обилие курьезных деталей, более красивых для зрения, чем для слуха, ибо не всегда голоса выделяются друг от друга с достаточным рельефом. Вся педаль на As перед концом превосходна, но, к сожалению, недоразвита. По-моему, необходимо было, чтоб триоли, которые у Вас в валторнах, перешли бы, наконец, в трубы, и во все деревянные инструменты, а верхний голос играли бы все струнные...». И дальше Чайковский разъясняет: «Вообще, это поистине превосходное место пьесы пропадает вследствие недостаточности развития и слабой инструментовки. Здесь такой случай, когда инструментовка не только средство, но и цель. Необходимость довести фанфарную мысль до ее настоящего выразителя, т. е. до труб, должна была заставить Вас удлинить, обогатить и развить весь ход. Заставить в таком месте трубу помогать скрипкам — это очень грубая ошибка против инструментовки».

Заметим, Чайковский рассуждает с точки зрения оркестрового голосоведения. Для симфониста это естественно — мыслить не только тембрами, но и объемами, массами в оркестровом пространстве.

Дополню свою мысль аналогией из другой области. Уже в конце жизненного и творческого пути замечательному «симфонисту» живописи В. И. Сурикову довелось увидеть картину Пабло Пикассо, которая вызвала полное «профессиональное приятие» русского мастера-реалиста: «Настоящий художник именно так должен всякую композицию начинать: прямыми углами и общими массами. А Пикассо только на этом остановиться хочет, чтобы сильнее сила выражения была».

Если в произведении нет новой для своего времени диалектики — это огромный изъян. По-своему не меньший недостаток — отсутствие современной же (подчеркну это) системы голосоведения. Вопрос этот обширнейший и крайне малоизученный. Затрону лишь один из его аспектов — количественный. Пожалуй, эволюция симфонизма (в некотором

общем смысле, конечно) может быть представлена как постепенный процесс увеличения количества самостоятельных оркестровых голосов, возрастания плотности контрапункта. (Я возражаю против бытующего порой представления о «кластеризации музыкального пространства» — оно могло появиться лишь у людей с недостаточно развитым музыкальным слуханием.) Действительно, последовательно усиливалось индивидуальное присутствие в партитуре духовых, струнных (за счет все увеличивающихся *divisi*), самых разнообразных ударных, дополнительных составов и звучаний (например, с магнитной ленты), новых инструментов, в том числе электронных. Разумеется, путь экстенсивного роста числа голосов в условиях фактурного единства предполагает некий предел. Однако возможности многослойной формы — образной полифонии на уровнях отдельных инструментов, оркестровых групп, наконец, оркестров — указывают на огромные резервы дальнейшей интенсификации аппарата симфонического голосоведения.

— Следуя логике ваших рассуждений, не придется ли признать «ущербными» хрестоматийные примеры воплощения подлинно симфонических по размаху концепций, например, в фортепианных сочинениях — Сонатах *f-moll* № 23 Бетховена, *b-moll* Шопена, Симфонических этюдах Шумана, где число самостоятельных, развитых голосов изначально ограничено возможностями инструмента и десятью пальцами исполнителя? Я уж не говорю о симфониях, написанных для малых и камерных составов.

— Диалектически масштабная и в этом смысле симфоничная идея может, несомненно, и в современных условиях получить убедительное ансамблевое или даже сольное воплощение, органичное для данной инструментальной сферы. Примеров тому немало. Я не вижу здесь, однако, никакого противоречия с

тенденцией, о которой шла речь. Освоение максимального оркестрового аппарата для мастера всегда связано с необходимостью реализовать соответствующие сложные идеи, и ясно, что подобные решения демонстрируют предельное разнообразие возможностей, имеющихся у нас сегодня. А умение избрать форму выражения адекватную мысли всегда составляло основание художественного мастерства. К тому же существует точный показатель полноценности голосоведения — виртуозность инструментального письма. Содержательная виртуозность — важный фактор композиции, выразитель полноты бытия голоса, индикатор его художественной «рентабельности». Приведу характерное признание Н. Я. Мясковского из его письма С. С. Прокофьеву от 12 апреля 1928 года: «Как только мне удавалось сделать отдельные партии интереснее — сейчас же улучшалось качество игры...». Оптимум заключается, очевидно, в адекватности средств выражения новой мысли при достаточно энергичном тоне голосов-носителей. Иначе неизбежны такие типичные дефекты фактуры, как рыхлость или вялость.

Вернемся, однако, к вопросу оркестровой природы музыки. То, в чем Чайковский упрекал Танеева, — изъян оркестрового мышления. В последующем Чайковский возвращается к этой мысли: «Симфония (речь идет о первой части Третьей симфонии. — Г. Д.) не задумана для оркестра, а есть только переложение на оркестр музыки, явившейся в Вашей голове, так сказать, абстрактно, или же, если было конкретное представление, то, мне кажется, в виде фортепиано, пожалуй, с одним или двумя струнными...

...Все же симфония должна быть симфонией, а не хорошим переложением с фортепиано на оркестр.

Вообще Ваш оркестр будет звучать совершенно прилично; работа Ваша тщательна, но для строгого критика весьма будет заметен коренной недостаток ее, тот, что музыка эта по замыслу не принадлежит к оркестровой области».

Правомерен вывод, что о подлинном симфонизме мы можем говорить в том случае, когда композитор воплощает оригинальную драматургическую концепцию с помощью развитого и органичного оркестрового голосоведения.

— *Перечисляя причины дефектов в симфоническом сочинении, вы на первое место поставили отсутствие философской концепции. Общеизвестно: художественный замысел зарождается, а затем реализуется художником в адекватном материале. Но если нет самого замысла, самой идеи... В чем и как выражается философская концепция? Что является двигательной пружиной симфонического развития? Где мастер черпает драматургические модели?*

— Самый главный и грандиозный резервуар симфонических принципов, идей, моделей — это жизнь. Безусловно, утверждение не ново, но надо сказать со всей определенностью: убедительной альтернативы реализму нет. Многосторонность связей художника с жизнью, объективное отражение ее реалий — важнейшие условия творчества. Падение престижа «новейшей музыки» в современном мире, я думаю, можно объяснить прежде всего идейным отставанием музыкального искусства от диалектического опыта сегодняшнего человека. Ведь творчество Бетховена, например, было, как говорится, на уровне научно-философских представлений его времени; сейчас же многие музыканты, по моему, слишком далеки от переднего края научно-философского осмысления мира. Тому есть причины объективные и субъективные.

Напомню: в XIX столетии происходил стремительный рост национальных симфонических школ. На этом фоне во Франции, например, выделился гениальный Берлиоз, предложивший свою, новаторскую концепцию симфонизма. Позже Дебюсси открыл совершенно новый драматургический смысл статически-

вариантной изменчивости. В Германии Вагнер создал симфонизированный театр, связанный с персонифицированной «вневременной» диалектикой национальных мифов. Глинка, Чайковский, Мусоргский, Бородин, Скрябин в России — это тоже больше, чем великая национальная школа: они и их коллеги привнесли в эпос этическое начало, что по позитивному воздействию на судьбы мировой культуры неопределимо. Но параллельно в музыке нарастали академические тенденции и рутинность. Исследовались — и пристально — закоулки отработанных драматургических моделей, а новые «шахты» разрабатывались медленно и не всегда приводили к впечатляющим результатам. В качестве определяющей утверждалась сугубо эстетическая функция — в принципе всего лишь сопутствующая идейно-философской! Так возникала дисгармония между стремительно изменяющимся миром и костенеющей структурой его отражения в музыке. Этот перекося отчетливо был почувствован западным «авангардом» XX века, который, однако, в силу исходных позиций субъективизма отреагировал на болезнь гипертрофированным вниманием к ее симптомам. Впрочем, не имел ли его опыт значения тяжелой, но жизненно необходимой прививки? К тому же нельзя недооценивать и формально-технологических достижений «авангарда», существенно обогативших мировую музыкальную «мастерскую». Но обещанной революции не произошло. Что касается уникальной роли симфонизма С. Прокофьева и Д. Шостаковича, Бартока и Онеггера, других корифеев XX века, то они сохранили и подтвердили обязательства высокой музыкальной культуры перед человечеством. А Д. Шостакович, благодаря неразрывности социального и нравственного начал в своем творчестве, может быть, и острее многих еще раз помог осознать их.

Современная жизнь, сфера социально-политических отношений, диалектика природы — настоящая россыпь драматургических моделей. С другой стороны, хорошее

симфоническое сочинение — это всегда соцветие философских, научных, нравственных категорий. Поэтому было бы неправомерно сводить понятие симфонизма к области чисто эстетической, эстетические критерии всегда вторичны. Философия оркестрового голосоведения — вновь позволю себе так выразиться — выступает как важное слагаемое метода постижения правды жизни. Говоря об этом методе, нужно понимать, что за ним стоят явления очень серьезные. Мы имеем дело именно с инструментом познания мира, который в каком-то смысле перспективнее науки, хотя, опять-таки в каком-то смысле, и отстает от нее пока. Мне думается, должно вырабатываться и утверждаться отношение к симфоническому методу как к своего рода фундаментальной музыкально-научной дисциплине. В науке, как известно, есть своя эстетика: красота идеи как критерий ее истинности, но не менее того и ничего сверх того!

И здесь снова возникает мысль о субъективном и объективном факторах в творчестве. Субъективизм в конечном итоге неизбежно ведет к дегуманизации искусства. Мы это видим на примере некоторых крайних течений «авангарда», которые оторвались от большой объективной диалектики. Мне кажется, что альтернатива субъективизму должна состоять в эпическом или, если хотите, в суперэпическом начале. Эта магистральная дорога симфонизма характерна для русской музыки, начиная с Глинки...

В эпоху Скрябина музыкальное сознание становится космичным. В его музыке немало «яда прелести», но главное все-таки в другом. Ни одного большого русского композитора нельзя обвинить ни в субъективизме, ни, тем более, в академизме. С. Прокофьев, выступая против мертвящего их воздействия, писал: «Куда идти? А вот куда: сочинять... заботясь о создании новых приемов, новой техники, новой оркестровки; ломать себе голову в этом направлении, изощрять свою изобретательность, добиваться во что бы то ни стало хорошей и свежей звучности, отрешившись от петербургских и московских школ, как от угрюмого дьявола, —

и Вы сразу почувствуете не только почву под ногами, но и крылья за спиной, и главное — цель впереди». Всегда ли мы помним об этих и им подобных прогрессивных установках отечественной композиторской мысли?

— *Мы ушли в сферы отвлеченных понятий, однако реализация идеи всегда конкретна, материальна. Хотелось бы вернуться к началу нашей беседы, к «механизму» воплощения симфонической концепции...*

— Что ж, давайте поговорим о симфоническом тематизме. Ведь академизации во многом способствует восприятие его как изначальной данности. В принципе же он, видимо, должен возникать как бы в ответ на драматургические задачи. Собственно говоря, к тематизму приходишь, конкретизируя, «олицетворяя» драматургические начала. Для симфонического тематизма важна не только тембровая характеристика, но и способность воплощаться в разных оркестровых объемах. Следовательно, его определяющее свойство — свойство плазменности: если тематизм в сочинении нельзя свести к микроструктуре, то неорганичность интонационного строя и, как следствие, формы обеспечена.

Колористическое начало — еще одна категория, которая в настоящей симфонической партитуре должна выступать в тематическом качестве. Помните: «Утро стрелецкой казни» рождено отблеском зажженной свечи, который увидел Суриков днем на белой рубахе, увидел элементом тематическим! В принципе сходным образом может возникнуть и музыкальное произведение. У меня такое ощущение, что, например, «Автопортрет» Р. Щедрина вырос из однажды по-новому услышанных композитором крайне резких высоких звуков кларнета. Лично для меня это лейтзвучание непостижимым образом связалось с острым взглядом Ван Гога на его «Автопортрете с трубкой». Возможно, подобный взгляд есть и у самого Р. Щедрина. Еще пример, хотя и

совсем другой: «Живопись» Э. Денисова — это пластика густых звукокрасочных масс.

Словом, наш разговор вновь возвращается к реальному звучанию оркестра. Я полагаю, что оркестровые составы на магистральном пути развития симфонизма будут постоянно расти, а партитуры — усложняться. Эпический симфонизм — антикамерный, многоголосный. Правда, потребуются новые концертные залы с иными архитектурно-акустическими условиями.

— Но возможности человеческого слуха не безграничны. Не кажется ли вам, что при звучании fortissimo подобные оркестровые составы должны действовать на человека совершенно сокрушительно? Кроме того, из огромнейшей цветистой многослойной партитуры слушатель воспримет — в силу объективных факторов — весьма малую толику. Мне кажется, вы сами себе противоречите. В отрывке из письма Чайковского к Танееву, на которое вы ссылались в начале беседы, четко прослеживается мысль о «курьезности» в симфоническом опусе деталей, «более красивых для зрения, чем для слуха». Петр Ильич тут же сетует на отсутствие рельефности в звучании «слипающихся» голосов. В другом письме Чайковский отмечает: «Наш музыкальный организм так устроен, что в симфоническом произведении мы, по первому слушанию, в состоянии резко отличить и усвоить только два, много три полифонически и оркестрово разработанные мотива...». Наблюдения гениального музыканта подтверждаются выводами современных исследователей, занимающихся психологией восприятия.

— Замечания Чайковского всецело обусловлены исповедуемой им музыкальной эстетикой, а также его и танеевским музыкальными стилями, и в данных рамках они совершенно справедливы. Но упрекать за «слипающиеся» голоса,

например, Д. Лигети было бы уже очевидной нелепостью! Что же касается проблем восприятия, то, вероятно, следует различать восприятие профессионально-аналитическое, представленное наблюдением Чайковского, и, так сказать, общее, недифференцированное. Неподготовленный слушатель скорее всего совсем не осознает и не контролирует всех процессов мотивной разработки, но разве это означает, что музыка им не воспринимается?

По отношению же к некоторым современным симфоническим произведениям или их фрагментам предположение, что все их компоненты обязательно должны быть восприняты слухом, было бы вообще заведомой ошибкой. Приведу простой пример: существует некое музыкальное явление, которое характеризуется спокойным, даже замедленным стабильным развертыванием (скажем, тихое звучание струнных). На определенном этапе этот образ заслоняется другим — динамичным и агрессивным (*fortissimo* духовых и ударных). Через некоторое время мы вновь слышим тихую музыку струнных. С точки зрения чисто слухового акустического восприятия сохранение струнных в момент наложения духовых и ударных можно полагать бессмысленным. Но сколь упрощенной стала бы диалектическая идея, если бы этот пласт, пусть некоторое время и неосязаемый, прервался! Только партитура в целом включает в себе всю полноту художественной информации. Следует еще учитывать, что слушатель отвлекается, что вообще коэффициент слухового восприятия довольно низок. Я считаю, что современная симфоническая музыка стоит перед проблемой дополнения звучащего ряда принципиально новыми формами информации. Ныне лишь присутствие в концертном зале частично обеспечивает такую информацию. Но можно пойти дальше и дать слушателям возможность еще и видеть в воздушном пространстве зала движущиеся цвето-световые переливающиеся объемы (большие надежды я возлагаю на голографию!), видеть

жизнь оркестрового голосоведения в его, так сказать, эмоционально-содержательной окраске.

— *Видение красивое! Но не превратится ли симфония в условиях существования «зрительного ряда» из самостоятельного вида музыкального искусства в прикладную его разновидность? И есть ли в ваших мечтах о будущем место новым чисто симфоническим моделям?*

— Я говорю о том, что ряд современных партитур нуждается в новой, еще несуществующей выразительности, дополняющей звучание не по принципу контрапункта. Иными словами, речь идет о продлении и расширении музыки во вне-звуковой среде, о музыкальном же освоении иных, лежащих за пределами слухового восприятия волновых регистров и диапазонов. Я убежден в необходимости новых взглядов на симфонию и симфонизм как метод. Объясню — почему. Не начала ли симфония как музыкальный жанр «противоречить» подлинным целям большого искусства? Физики ищут единую теорию поля; не уходим ли мы, музыканты, от задачи искать *Музыку* с большой буквы? Симфоническая музыка особенно остро нуждается сейчас в более прямых и непосредственных «уподоблениях» формам жизни.

Мы должны внедрять новый взгляд на симфонизм не только как на явление эстетическое, художественное (что обязательно!), но и как на совершенно особую общественную силу. Перед симфонизмом — удивительным явлением мира человека — нельзя не испытывать благоговения. Он по-прежнему необходим нам как вершинное достижение человеческого духа, как незаменимый инструмент совершенствования самого *Homo sapiens*.

Приложение Б. Воспоминания современников композитора

В.Г. Кикта

Хочу рассказать о Георгии Петровиче Дмитриеве как о *лидере*, о его деятельности на посту председателя Правления Союза московских композиторов.

С момента избрания Г. Дмитриева в 1989 году, в Союзе произошли большие перемены. Прежде всего, в состав Правления вошли молодые композиторы – М.Г. Коллонтай, О.Г. Янченко, В.Б. Довгань, А.И. Головин, В.Г. Кикта, а также известные мастера композиции – В.И. Рубин, Р.С. Леденев, Б.А. Чайковский, Т.И. Корганов.

У московского Союза появилась своя газета, освещающая различные события из жизни нашей творческой организации – «Московский композитор» (редактор – Г.П. Тюрина).

Открылись несколько новых творческих секций и комиссий. В частности, комиссия по этике (председатель – В. Рубин), по сохранению наследия ушедших композиторов (председатель – М. Коллонтай). В московском Союзе при комиссии музыкального театра было создано объединение под названием «Содружество», целью которого являлось творческое сотрудничество молодых балетмейстеров и молодых композиторов. Например, именно во время руководства Георгия Петровича состоялся ряд концертов в Концертном зале Чайковского, где зрителям были представлены хореографические миниатюры на музыку композиторов – членов Союза. Также была предложена идея создать в стенах московского Союза камерный оперный и балетный театр (режиссер – Н. Кузнецов, балетмейстер – К. Уральский). Я, как председатель комиссии музыкального театра, хорошо помню, как был организован кастинг в оперную труппу. Идея совершенно новаторская! И, конечно, нужно вспомнить проведение творческих

вечеров наших корифеев – М. Лавровского, И. Лиепы, Н. Долгушина, Э. Власовой в концертном зале Союза московских композиторов. Заслуга по организации таких замечательных мероприятий целиком принадлежит Георгию Петровичу.

Уже после распада СССР, Г. Дмитриев и некоторые его коллеги создали Союз композиторов стран СНГ с назначением председателем Георгия Петровича. Правда, эта задумка «продержалась» недолго, так как случился, говоря современным языком, «рейдерский захват» Союза композиторов Москвы.

Г. Дмитриев выдвинул и еще одно полезное предложение: о своего рода «приватизации», чтобы все члены Союза московских композиторов могли иметь в собственности имущество этого творческого Союза. Но вот, к сожалению, на этом Георгий Петрович и «споткнулся». Его личные враги этим не преминули воспользоваться, и он был снят со своей должности. Сложившаяся ситуация очень болезненно переживалась Георгием Петровичем, и он принял решение полностью уйти в творчество.

Так что, я могу сказать о Георгии Петровиче как о ярком лидере. Время его пребывания на посту председателя Союза, пусть и недолгое, стало ярчайшей страницей в жизни нашей творческой организации, это было время небывалого «подъема» во всех смыслах. Он – умнейший человек, реально думающий о своих коллегах и будущем нашего искусства. И не просто думающий, а деятельный, воплощающий в жизнь, на первый взгляд, действительно сложные проекты. И вполне уместно сравнить Георгия Петровича с Данко: он тоже каждый день «дарил» нам свое сердце.

Познакомились мы с Георгием Петровичем в 2006 году. К тому времени я только-только начала преподавать на кафедре компьютерной музыки, которую возглавлял мой педагог по специальности Виктор Степанович Ульянич. Он же меня и познакомил с Георгием Петровичем – своим бывшим профессором, у которого учился когда-то в Гнесинском институте. Георгию Петровичу нужно было помочь набрать партитуру его сочинения для ударных инструментов и струнного оркестра под названием «Икона», а я как раз неплохо овладела нотным редактором к тому времени и могла это сделать.

Виктор Степанович много рассказывал о нем как о человеке пунктуальном и очень порядочном. Мы назначили встречу на кафедре в конце рабочего дня и прождали его очень долго, что меня весьма удивило. Он задержался по уважительной причине, но это ожидание стало как бы интригующим вступлением к нашему знакомству.

Георгий Петрович достал из портфеля увесистую партитуру, скрученную в трубу и перехваченную резинкой, развернул ее и стал объяснять мне, что к чему... Так мы познакомились. После «Иконы» я также набирала ему в нотном редакторе Сонату для фагота соло и «Сантану» для солирующих инструментов, инструментальных ансамблей, хоровых и оркестровых групп.

Музыкальный язык Георгия Петровича достаточно сложен, изобретательность в построении формы и развитии музыкального материала практически не знает границ. Но эта сложность у него имеет под собой глубокие основания. Слушая его музыку, понимаешь, что – да, именно так и надо было написать, по-другому – невозможно. Сложность в его музыке, на мой взгляд, направлена не на то, чтобы удивить слушателя, ошарашить его своим интеллектом (как это делают, к сожалению, некоторые современные композиторы), а на то, чтобы слушатель мог

прочувствовать всю глубину мыслей, идей, которых композитор касается в своем творчестве.

А касался он действительно серьезных вещей. Стоит сказать, что Георгий Петрович – энциклопедически образованный человек, любящий всей душой свое Отечество. И все его творчество – это исповедь, боль и отражение многогранного духовного мира русского, православного человека. Масштаб этой личности еще предстоит оценить потомкам, но несомненно, что это тот человек, которым наша страна может гордиться наравне с А.В. Щусевым, Е.В. Вучетичем, И.С. Глазуновым, А.А. Тарковским, Д.Д. Шостаковичем, Г.В. Свиридовым...

Сожалею, что общалась с ним так мало. Я всегда испытывала какую-то мистическую робость и огромный пиетет по отношению к этой глыбе, к этому удивительному человеку! Однако он относился ко мне очень тепло, просил звонить почаще, а однажды, после очередного концерта, очень лестно отозвался о моем творчестве! Эта оценка меня удивила и открыла одновременно. В общении с людьми он всегда был очень деликатен, мягок, с большим уважением и вниманием относящимся к собеседнику. Аристократ – в самом лучшем и благородном смысле!

В 2015 году Георгий Петрович «благословил» первый выпуск бакалавриата профиля «Компьютерная музыка и аранжировка» кафедры компьютерной музыки в Российской академии музыки имени Гнесиных. В числе тех выпускников, к слову, был и автор этой монографии. Георгий Петрович был председателем Государственной комиссии. У меня сохранилась аудиозапись слов, которые он произнес после окончания экзаменов:

«Я понимаю, что в жизни кафедры и в жизни всего педагогического состава это очень важный этап. Это первый выпуск, плод большой работы. На протяжении уже многих лет Виктор Степанович несет этот нелегкий труд формирования

композиторов по кафедре совершенно новой и как бы в чем-то конкурирующей, в хорошем смысле, с традиционными композиторскими кафедрами. Я должен сказать, что объем показанного и его качество – это свидетельство очень серьезной работы. Каждый из выпускников показал разнообразные программы, в которых присутствовала и оркестровая музыка, и камерные сочинения, и вокальные или даже хоровые, и компьютерные обработки, аранжировки и собственные электронные композиции. Поэтому в этом отношении нельзя не отметить серьезность, плодотворность этой работы. <...> Виктор Степанович организовал кафедру и много лет шел к тому, чтобы произошло то, что произошло сегодня. Весь ваш коллектив – замечательные учителя. Это чувствуется».

Через год неожиданно Георгия Петровича не стало... Я долго надеялась, что это какая-то ошибка, что это неправда... Мы все в один миг осиротели, лишились друга и единомышленника... Но, слава Богу, его музыка звучит в концертных залах, она осталась на многочисленных дисках, которые он успел записать при жизни и которые щедро раздаривал нам. На одном из этих дисков есть запись, на мой взгляд, красивейшего, глубочайшего по своему смыслу и таинственности романса на слова Юрия Кузнецова «То не лето красное горит», цитатой из которого хочется закончить свой небольшой рассказ:

«...За окном потусторонний свет
Говорит о том, что смерти нет,
Все живут, никто не умирает!».

Говоря о творчестве Георгия Петровича, первое, что нужно отметить – все его произведения в тематическом плане представляют огромную значимость для нашей культуры. Вспомним такие его сочинения, как «Из Повести временных лет», «Космическая Россия», «Святитель Ермоген», Всенощная, Литургия, «Тарас Бульба» – это далеко не полный список крайне актуальных в наше непростое время произведений.

Как супруга, я была свидетелем многочисленных творческих контактов Георгия Петровича, даже несмотря на то, что в свою «творческую лабораторию» он меня никогда не допускал. Очень высоко ценю его организаторские способности! Ведь именно при Георгии Петровиче Союз московских композиторов получил самостоятельный статус. А как проходили фестивали «Московская осень»... Музыка композиторов-современников звучала и в Концертном зале Чайковского, и в Большом зале Консерватории. Союз сотрудничал с множеством прекрасных оркестров! Помню, когда состоялась премьера Всенощной Георгия Петровича, – это было как «гром среди ясного неба» (многие тогда говорили о том, что подобная музыка не должна исполняться в концертном зале, а только в храме).

В 2000-е годы Георгий Петрович писал много романсов на стихи русских поэтов. И как-то я предложила ему написать на сюжет о Тарасе Бульбе. Но я ведь предполагала, что Георгий Петрович напишет оперу, а у него вышло совсем иначе, и в отношении структуры он, по сути, почти повторил «Ермогена»! Правда, оперой-ораторией «Святитель Ермоген» мы с родственниками «заболели» сразу же – одно звучание оркестра там чего стоит!

Что касается оркестровых сочинений Георгия Петровича, то они, безусловно, гораздо легче для восприятия по сравнению с его кантатами и ораториями, так как не столь масштабны, да и тема в

них «прорисована» более определённо. Дирижеры всегда с удовольствием исполняли его симфонии (особенно, Вторую).

Вспоминаю Георгия Петровича как очень трудолюбивого человека. Я специально старалась не обременять его какими-то бытовыми вопросами. Понимала, что мышление у него огромного, «космического», масштаба. Поэтому в моменты творческого вдохновения не стоило ему мешать какими-то сторонними делами.

Очень не хватает нам Георгия Петровича сегодня, в трудные дни для нашей русской цивилизации. Но мне отраднo, что идейно-содержательная линия его творчества продолжает «жить» и в творчестве его учеников (например, Виктора Степановича Ульянича). Это мне вселяет надежду на то, что настоящее русское искусство никогда не исчезнет и будет дарить истинный духовный Свет всем к нему прикоснувшимся.

Приложение В.
Перечень сочинений Г. Дмитриева с участием оркестра

Симфонический оркестр

1. Первая симфония (1966)
2. Концерт для виолончели с оркестром (1968)
3. Опера «Любимая и потерянная» (1975)
4. Вторая симфония «На поле Куликовом» (1979)
5. Симфоническая хроника «Киев» (1981)
6. Концерт для скрипки с оркестром (1981)
7. Музыкально-хореографическое движение «Сантана» для двух дирижёров, солирующих инструментов, инструментальных ансамблей, хоровых и оркестровых групп (балетной группы) (1983)
8. Оратория «Космическая Россия» (1984-85)
9. Третья симфония «Misterioso» (1989)
10. Концертная музыка «Лабиринт» для саксофона-альта и симфонического оркестра (1992)
11. «Эпизоды в характере фрески» для скрипки и симфонического оркестра (1992)
12. Вокальный цикл на стихи А.С. Пушкина «Арфа серафима» для меццо-сопрано, баритона, баса и симфонического оркестра (1998)
13. Опера-оратория «Святитель Ермоген» (1999)
14. Симфонический мемориал Победы «9 мая» для баритона, смешанного хора, органа и симфонического оркестра (2004)
15. Эпическая фреска «Тарас Бульба на костре» для солистов, смешанного хора и симфонического оркестра (2015)

Камерный оркестр

1. Концертная симфония «Памяти Александра Сергеевича Пушкина» (1979)
2. Концертная музыка «Сцена» (1980)
3. «Спираль» (1981)
4. Оратория «Из “Повести временных лет”» (1983)
5. Quasi-романтическая фантазия «Nicolò» (1983)
6. Концертная музыка «Сивилла» (1983)
7. Камерный концерт «Dona Nobis Pacem» (1984)
8. Камерная кантата «Entre elle et moi» (1985)

Струнный оркестр

1. «Ледостав-Ледоход (Формула Государства и Революции)» (1983)
2. Медитативная музыка «Икона» (2002)

Приложение Г.

Монограммы в произведениях автора, написанные его рукой

Tschelubeli

2-ая симфония
Фингоз III, цифра [16]
у бас-кларнета (in B)

Petersvet

цифра 21
у 3^х труб (in B)

из "Победа"

Интерлюдия IV

georgij

dmitrieff
3e

у колоколов Фингоз I

Танго в Постлюдии:
цифра [2], [3]

Переходка 2^х ангелов (голоса 2^х музыкантов):

1^{ый}: "Ангел твой буди с тобою"

2^{ой}: "Ангел пред тобою предидет"

"Ан- гел пред то-бо-ю пред- и - дет"

3^{ий} сур. квалитет:
 сокращение 1^{ей} части "Берег"

V-c.

B-e-e[t]h[ov]e[h]

конц. симфонии
 "Намерен А. Пушкина"

Alexandre Pu shkin

(исполнение гр. Канцелярии)

t e a d c h e

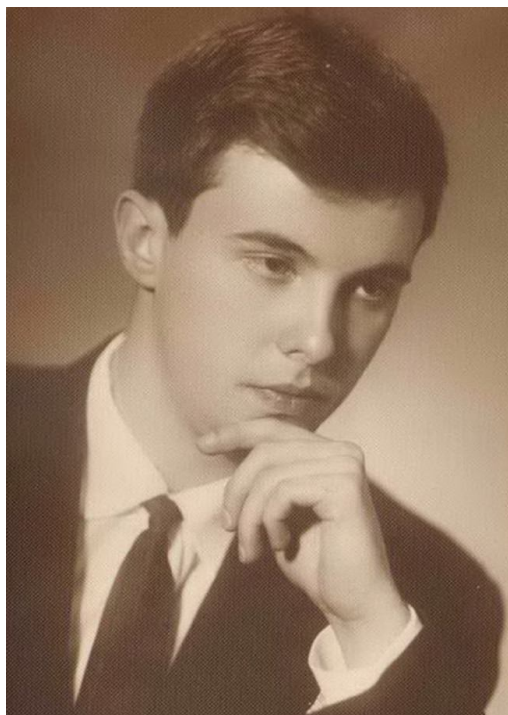
ut = go

Сур. гомонаж "Nicolò"
 (к 200-летию со дня рожд. М. Параккура)

V-c.

[p] a - g - a - [nini]

**Приложение Д.
Фотографии из личного архива композитора**





В Ателье Урис с В.С. Ульяничем (май 1990 г.)



С внуком К.Э. Циолковского А.В. Костиным



С Г.В. Свиридовым



С В.И. Федосеевым



С сыном П.Г. Дмитриевым и скрипачом Г. Муржой



***В.Г. Пешняк, Г.П. Дмитриев, В.С. Ульянич и В.Б. Довгань
(после Госэкзамена в РАМ им. Гнесиных)***



***В.Г. Пешняк, Г.П. Дмитриев, В.С. Ульянич и В.Б. Довгань и
И.А. Кайнова, а также первые выпускники-бакалавры
профиля «Компьютерная музыка и аранжировка»
(Е. Кондаурова, А. Саржант, А. Мухаметрахимова)***



*Г.П. Дмитриев с супругой, сыном Петром (слева)
и дочерью Татьяной (справа)*



Г.П. Дмитриев с супругой В.Е. Загребельной



*Январь 1998 года, фестиваль «Россия Православная».
Г.П. Дмитриев, П.Г. Дмитриев, В.Е. Загребельная*



С внуком Серафимом



Внук Иосиф



*Супруга композитора Валентина Ефимовна
и сын Пётр с семьей*

СОДЕРЖАНИЕ

<i>Предисловие</i>	3
<i>Введение</i>	6
Глава 1. Творческое наследие Г. Дмитриева в контексте отечественного музыкального искусства второй половины XX века	11
1.1 Истоки творчества	11
1.2 Панорама творчества	28
1.3 Симфонические жанры	49
1.4 Теоретические труды по оркестровке	66
1.5 Принципы оркестровки в произведениях Дмитриева	87
Глава 2. Оркестровка и тембровая драматургия в сочинениях для симфонического оркестра	106
2.1 Симфония №1 (1966 / 2007)	106
2.2 Симфония №2 («На поле Куликовом») (1979)	118
2.3 Симфоническая хроника «Киев» (1981)	134
2.4 Симфония №3 («Misterioso») (1989)	147
Глава 3. Оркестровка в произведениях для струнного / камерного оркестра	162
3.1 Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла» (1983)	164
3.2 Музыкальная фантазия «Ледостав-ледоход» для ансамбля ударных инструментов и двух струнных оркестров (1983)	172
3.3 Quasi-романтическая фантазия для скрипки и камерного оркестра «Nicolò» (1983)	178
3.4 Музыкальное (музыкально-хореографическое) движение «Сантана» (1983)	185
3.5 Камерный концерт для виолончели и камерного оркестра «Dona Nobis Pacem» (1984)	192
3.6 «Икона»: медитативная музыка для металлических ударных инструментов и 48-голосного струнного оркестра (1986 / 2002)	197
Заключение	205
Список литературы	211
Приложения	233
Приложение А. Интервью с Г. Дмитриевым	233
Приложение Б. Воспоминания современников композитора	245
Приложение В. Перечень сочинений Г. Дмитриева с участием оркестра	252
Приложение Г. Монограммы в произведениях автора	254
Приложение Д. Фотографии из личного архива композитора	256

Александр Владимирович САРЖАНТ

**СИМФОНИЧЕСКОЕ ТВОРЧЕСТВО ГЕОРГИЯ ДМИТРИЕВА:
ОСОБЕННОСТИ ОРКЕСТРОВОГО СТИЛЯ**

Главный редактор Ф.И. Такун
Редактор Г.А. Вишневская

Тел./факс для оптовых и мелкооптовых покупателей:

8-495-605-10-66; 8-495-605-14-68.

Е-mail: smizdat@yandex.ru

Изд. лиц. ЛР №066025 от 22.07.1998 г.

Подписано в печать 15.11.2024.

Бумага офсетная. Формат 60х90/8.

Печать цифровая. Печ. л. 33.

Издательство «Современная музыка».

105037, Москва, 3-я Прядильная ул., д. 7.

Тел.: 8-495-605-10-66.



**Александр Владимирович
САРЖАНТ**

*Композитор, исследователь и педагог,
кандидат искусствоведения,
доцент РАМ имени Гнесиных,
член Союза московских композиторов.*