



Т. Журбинская. **ГЕОРГИЙ
ДМИТРИЕВ**

В постижении сложности — и внутреннего мира человека, и его взаимодействия с окружающей действительностью — обретаются опыт и разум человечества.

В. Шукшин

Георгий Петрович Дмитриев — композитор разносторонних интересов. Ему принадлежат такие произведения, как симфоническая хроника «Киев», симфония «На поле Куликовом», музыка к приключенческим фильмам; драматически насыщенная опера и светлая ясная детская музыка. Кроме того Дмитриев является педагогом, ученым-теоретиком, общественным деятелем.

Конечно, основное в его музыкальных устремлениях — композиторское творчество; в последние годы оно стало особенно интенсивным и плодотворным, о чем можно судить хотя бы по фестивалю советской музыки «Московская осень»: 1979 год — премьера Концертной симфонии «Памяти А. С. Пушкина»; 1980 год — вторая симфония «На поле Куликовом»; 1981 год — Скрипичный концерт; 1982 год — симфоническая хроника «Киев»; 1983 год — «Сивилла», концертная музыка для солирующей флейты и камерного оркестра; 1984 год — оратория «Из «Повести временных лет».

Из этого перечня видно, что композитор отдает предпочтение симфоническим произведениям. Да, мышление его масштабно, сочинения отличаются значительностью концепции;

не остается без внимания и проблема личности, стремление проникнуть в сущность внутренних процессов человеческой деятельности, отражающих нравственные искания современников. Музыкальный язык основан на традициях русской и советской музыки, а также новейших достижениях современного творчества, причем доминирует самобытно переданное русское начало. Творчество Дмитриева не могло остаться незамеченным ни публикой, ни коллегами.

Р. ЩЕДРИН: «Я очень симпатизирую этому композитору. Сочинения Г. Дмитриева на двух последних фестивалях «Московская осень» были одними из наиболее интересных и лучших. Не говоря о том, что у него есть большой природный дар, у него есть настоящее мастерство и высокая культура. Причем, он точно предвидит конечный результат, знает, чего требовать от исполнителей. Он ищет новые, смелые, иногда рискованные, а бы даже сказал, экстремальные пути. И вместе с тем он нигде не теряет ощущения мостка между слушателем и создателем, не порывает с той традицией, что музыка должна быть музыкой. Для меня это очень и очень ценно. Может быть, потому что я сам об этом всегда думаю и, когда я вижу единомышленника в высшей степени талантливой и замечательно профессионально оснащенного, мои симпатии — на его стороне». (Интервью для зарубежных радиослушателей, 1983, 20 января).

Нельзя сказать, что успех к Дмитриеву-композитору пришел молниеносно. К нему привели годы упорного труда, непрерывного совершенствования, где каждое новое сочинение являлось определенным этапом в становлении мировоззрения, в овладении мастерством.

Дмитриев родился в 1942 году в Краснодаре. Инициатором обучения музыке стали родители. Послевоенные годы были еще трудными, пианино приобреталось в долг. Первый педагог — пианистка А. И. Сокольниковская-Вассер, выпускница Петербургской и Парижской консерваторий, дружившая со своими выдающимися современниками А. Глазуновым, Гнесиными, К. Игумновым. Взаимоотношения мальчика с ней более всего походили на дружеское общение двух музыкантов — опытного и начинающего, в восприимчивую душу которого переливалась увлеченность музыкой, культура старшего товарища. Сочинять Георгий начал рано и ко времени поступления в музыкальное училище обладал уже некоторым композиторским опытом. Как-то в училище приехал лектор. Он продемонстрировал новейшую музыку, как западную, так и советскую. Это было непривычно для слуха, необычно по методам организации, не походившим на общепринятые классические образцы. Самое удивительное было то, что сочинения юного музыканта в чем-то походили на эти «модернистские» опусы, которые так порицал незадачливый лектор.

В эти же годы произошла встреча с Д. Д. Шостаковичем, окончательно утвердившая Дмитриева в своем призвании.

Имя Дмитрия Дмитриевича Шостаковича он хорошо знал, восторженно слушал его сочинения по радио, в грамзаписи. И тут — новость: Шостакович приезжает в Новороссийск на открытие мемориала в честь защитников города сражавшихся во время Великой Отечественной войны. Делегация краснодарских студентов прибыла туда же с концертом. Георгий воспользовался случаем. Нужно ли говорить о том волнении, с каким он беседовал с прославленным мастером. Шостакович внимательно просмотрел принесенные сочинения, одобрил, посоветовал учиться в Москве.

Окончив третий курс училища, юноша успешно выдержал экзамен в Московскую консерваторию и подал заявление в класс профессора Д. Б. Кабалевского, у которого закончил также и аспирантуру. В этот период Дмитриевым было написано много произведений, из них выделяются вокально-симфоническая поэма на стихи К. Симонова «Ты помнишь, Алеша, дороги Смоленщины» (1967), «Красная кантата» — в основу ее текста легли письма участников гражданской войны (характерна тематика этих произведений, свидетельствующая о ранней гражданской зрелости их автора), Виолончельный концерт (1968), Первый квартет (1967), Первая фортепианная соната (1963), Первая симфония (1965—1966).

Чтобы яснее представить стилевые особенности сочинений Дмитриева, вспомним, что годы его становления (учеба в консерватории, начало 60-х годов) — это время, когда шло широкое ознакомление с творчеством Стравинского, Бартока, нововенской школой. Произведения венгерского мастера особо повлияли на Дмитриева. Ему оказались близки некоторые стороны композиторской техники Бартока: стремление к единству музыкальной ткани; свободное использование принципа серийности; пристрастие к полифонии, виртуозно-концертному письму. Однако Дмитриев принимал лишь то, что было органичным для выражения его собственных мыслей.

Техническая вооруженность необходима художнику. Ф. Достоевский писал: «Чем богаче тот материал, те формы для мысли, которые я усваиваю себе для их выражения, тем буду я... понятнее себе и другим, владичнее и победительнее». Овладение мастерством — лишь основа для художественного роста, когда возникают главные вопросы: зачем пишешь? как? для кого?

Охарактеризуем некоторые из слагаемых композиторского «багажа» Дмитриева в динамике его творческого становления. Он всегда был внимателен к области вокальной лирики, создал несколько циклов романсов: на стихи Пушкина, Лермонтова, Тютчева, Ахматовой, Рубцова, Хьюза, а также

отдельные романсы на стихи Межелайтиса и Гамзатова. Как видно из вышеприведенного, автор склонен к воплощению стихотворений классической поэзии, причем, не чуждается и широкоизвестных, не раз положенных на музыку другими композиторами («И скучно, и грустно» Лермонтова), привлекают его стихи современных авторов, обращается он и к инонациональной поэзии, к примеру, болгарской. О цикле болгарских песен Ю. Корев писал как о сочинении «с ясно выраженной национальной характерностью»¹.

Музыка романса определяется его текстом, она то изысканно-сложна в цикле на слова Тютчева, то широко распевна в сочетании со стихами Твардовского, а то и углубленно-психологична в лермонтовском цикле (одном из лучших, на наш взгляд, созданий композитора в этом жанре). Характерным примером сказанному является и Пушкинский цикл Дмитриева, посвященный автором замечательной советской певице В. Левко.

Первый романс триптиха — «Воспоминание». Это — элегия, жанр, наиболее любимый современниками поэта. Узнаем ее типичные черты: неторопливость повествования, задумчивый тон, вокальную распевность мелодии, мягкое покачивание сопровождения. В то же время почерк современного автора ощущается вполне отчетливо. Тритоновые ходы баса вносят тревогу и беспокойство, единая, легко ощущаемая тональность вуалируется аккордами квартового строения.

К сольным вокальным произведениям тесно примыкают хоры, а также опера «Любимая и потерянная». Создавалась она в течение 1973—1975 годов.

В основу оперы положен одноименный роман прогрессивного канадского писателя М. Каллагана, в котором раскрываются нравы современного буржуазного общества. Центральное место в нем занимает проблема выбора молодыми людьми жизненной позиции, тема несовместимости человечности с моралью «золотого тельца, бессердечного чистогана». Композитор, хорошо владея литературным слогом, обладая драматургическим чутьем, написал либретто оперы, не отступая от духа и направленности книги, сохранив динамичность действия, разворачивающегося на фоне острых социальных противоречий капиталистического города. Естественно, что перенос романа в иной жанр потребовал сокращения многих деталей и подробностей повествования.

Действие оперы — лирико-психологической драмы, — сосредоточено вокруг Пегги и Джима. Пегги — трогательно милая в своей мягкой безмятежности, руководствуется в жизни своими представлениями о мнимых и подлинных ценностях. Она выбирает путь, идущий против течения: ей

¹ Корев Ю. Сов. музыка, 1977, № 10, с. 54

ненавистен мир сильных, у нее много друзей среди негров, фабричных работниц, к которым она относится, как к равным. Люди, погрязшие в предрассудках и пороках, не могут простить этого Пегги — она служит им живым укором, они подвергают девушку остракизму. Не выдержав звериной ненависти разъяренной толпы, Пегги, оставленная любимым, погибает.

Джим — натура противоречивая, двойственная. Испытав в детстве горькое унижение, он поклялся во что бы то ни стало доказать свою способность выбиться в люди. Ум, благородство, искренность мешают ему быть лишь сухим дельцом. В то же время он слишком благообразен и осторожен, чтобы целиком отдаться захватившей его любви к Пегги. Это приводит его к предательству девушки, но в то же время служит причиной глубокой личной трагедии.

Опера состоит из девяти картин, сгруппированных в два действия. Главные персонажи произведения обрисованы кругом присущих им интонаций, партитуру цементирует и лейтмотив — символ любви героев.

Музыка оперы удивительно стилистически едина, что обусловлено рядом приемов, примененных автором. Прежде всего — это прием гармонической однородности, в основе которой — терцовость в ее различных проявлениях, чаще всего образуемая линейным расслоением ткани. Дополняют гармонический язык созвучия кварто-тритонового строения.

Значительную часть произведений молодого композитора составляли сочинения для фортепиано. Здесь, как и в вокальной лирике, он шел по пути развития и обновления устоявшихся форм и выразительных средств письма, достигая образной законченности и эмоциональной насыщенности выражения. Показательны в этом отношении две фортепианные сонаты, появившиеся со значительным временным сдвигом: первая — в 1963 году и вторая — пятнадцать лет спустя. Краткую, но точную характеристику Первой сонаты мы найдем в рецензии И. Лихачевой: «Соната Дмитриева для фортепиано — масштабное, технически сложное, с богатой насыщенной фактурой сочинение — захватила своей энергией, внутренним напором стихийных сил в крайних частях. Им не противоречит, а, скорее, оттеняет их сдержанно суровая средняя. В сонате ощутимо воздействие динамизма Прокофьева, особенно в финале, где неуклонное настойчивое повторение темы в басах в сочетании с патетическими возгласами вызывает в памяти его седьмую сонату»¹.

Вторая соната — двухчастный цикл, музыка ее не омрачена острой конфликтностью, уравновешена по тону; вторая часть — эффектные вариации на тему русской народной

песни «Звонили звоны» — редкий, но не единственный пример обращения Дмитриева к фольклору.

Еще одно сочинение, связанное с народными истоками — «Рапсодия», где автор использовал три подлинные народных напева, записанных им во время фольклорной экспедиции во Владимирскую область. Последовательным изложением и развитием короткой попевки плача, распевной лирической песни и плясовой создается красочное полотно, где свежо звучат приметы традиционно-виртуозного пианизма.

И все же самой привлекательной остается для Дмитриева область симфонической музыки. Главным образом здесь концентрируются его поиски, накопления, приобретения. Стилистическое своеобразие его симфонизма определяется весомостью проблематики, получающей убедительное воплощение, мастерским владением выразительными ресурсами современного оркестра, свободным преломлением традиций русской классической музыки, использованием элементов программности. Прежде, чем подойти к анализу симфонических произведений, получивших наибольший резонанс в слушательской среде, охарактеризуем то, что явилось подходом к ним — Первую симфонию, а также четыре квартета.

В замысле, композиции Первой симфонии нет далеких отступлений от исторически сложившихся норм жанра. Это — трехчастный цикл, где крайние активные, подвижные части обрамляют медленную среднюю. Симфония, однако, ценна умением композитора с неподдельной искренностью воплотить процесс эмоционального переживания, умением привести индивидуальную лирическую окраску, обеспечивающую произведению свежесть и привлекательную новизну содержания. Наиболее самобытно решен энергично-поступательный финал.

Четыре квартета интересны тем, что в них зафиксирован путь Г. Дмитриева к обретению собственной стилистики. Первый квартет посвящен Д. Б. Кабалевскому. Это — признательность мастеру, приятие его эстетической платформы, человеческого «я». Традиционные черты не отвергаются: налицо четырехчастное строение, опора на тональность (первая часть), наличие тематизма, периодичности, привычных способов развития материала (пример 1).

Второй квартет, посвященный Б. Бартоку, более сложен, построен на теме-монограмме, связанной с его именем.

Необычен Третий квартет. Он делится на две части, соответственно названные «Генезис» и «Альтернатива». Первая часть предполагает вопрос: «Как? Каким образом? Как возникает процесс? Явление?» Во второй же раскрывается поиск истинного пути развития, нахождения и утверждения ценностного ориентира (пример 2).

За Третьим квартетом со значительным временным перерывом появился следующий, Четвертый, «В двенадцати

¹ Лихачева И. — Сов. музыка, 1978, № 4, с. 18.

притчах». Черты скрытой программности, характерные для Второго и Третьего, получили здесь свое дальнейшее развитие. Притча, нередко используемая современной литературой, театром, по-своему трактуется Дмитриевым. Для него этот жанр представляет собой обобщение многовекового опыта поколений, дающее возможность расширить смысл музыкального сочинения. Для композитора важен не сюжет, а модель притчи, аналогично которой развивается музыкальный номер квартета. Каждая его часть снабжена авторским заголовком-понятием, выражающим суть, подтекст повествования. Внутренний сюжет сочинения выражается с помощью приема, получившего название «инструментального театра»; конкретизируют исполнение многочисленных авторские ремарки. Многочастность произведения, состоящего из двенадцати номеров-«притч», роднит квартет с жанром сюиты, что явно выводит его за рамки специфики жанра. Не уместно ли здесь вспомнить мысль А. Луначарского: «Поменьше замыкания в нормы. Поменьше преждевременных правил. Поменьше комических (на манер ссор Третьяковского и Сумарокова) споров о том, у кого «пятические правила резоннее». Побольше свободного творчества»¹. Идея сочинения — лирико-философское осмысление явлений — объединяет квартет, чему способствует также изложенная в первом номере тема: ее черты можно встретить на всем протяжении произведения (пример 3).

«Концертная симфония «Памяти А. С. Пушкина» вызвала противоречивые отклики слушателей. На первом фестивале «Московская осень» после премьеры сочинения можно было услышать:

— Каков жанр произведения? Действительно ли выстрел был произведен из пистолета? Оба раздела эпилога исполняются одновременно? — недоумевали одни.

— Богатое идеями сочинение; оригинальное решение; мастерски выполненная драматургия; блестящее владение оркестровыми средствами — восторгались другие.

Кто же прав?

Обращение к Пушкину для композитора не случайно. Это — дань огромной любви к поэзии Пушкина, любви к нему как личности, и, наконец, продолжение работы, начатой в «пушкинских» романсах. В основу сочинения положена модель жизни поэта. Своё намерение композитор конкретизирует в названиях частей. Первая — «Исток», вторая — «Игра», третья — «Интрига» и Эпилог, распадающийся на два раздела: «Интермеццо» и «Исход». Исполнительский состав: солисты — струнный альт, колоратурное сопрано, баритон и 16 инструменталистов — струнные, ударные и клавишные.

Часть первая, «Исток». Она продиктована мыслью о

¹ Луначарский А. Собр. соч. в 8 т. — М., 1965. Т. 8. С. 521.

единстве природы и человека. Необычно, но естественно начало части: паузы, два такта тишины — еще все мертво, полно ожидания... глухие удары *tom-tom'a* — возник ритм, началось движение; на фоне еле слышного оркестра солирующий альт *dolce espressivo* вступает со своей темой. Тема — серия, она напевна, нетороплива. Горизонталь серии проецируется на оркестровую вертикаль — голос «героя» еще неотделен от сил природы. В глубине оркестра, у контрабаса, зарождается «тема-вензель», связанная с именем Александра Пушкина.

Вторая часть, «Игра». Жизнь — как игра наших сил, ума, фантазии. В музыкальном отношении — это скерцо, диалог альты и сопрано (без слов): зов, преследование, исчезновение, наконец, соединение. Динамичное развитие идет единым потоком; в оркестре ритмический канон от двенадцати звуков. Разнообразные приемы оркестровой игры создают зыбкую, причудливую атмосферу-фон. Интенсивное нарастание приводит к кульминации: в едином ритме слились голос, альт, оркестр. Песнь радости звучит раскованно, широко, свободно.

Третья часть, «Интрига» — центральный раздел произведения, его вершина, кульминация в развитии действия; часть с наиболее сложно организованной формой. Ее содержание — интрига-действие, предполагающее конфликтность, столкновение. Наше мышление услужливо подкашивает: именно здесь возможна сонатная форма. Но композитор не хочет идти проторенными путями, избирая иной способ выражения, где столкновение конфликтных сил, характеров дается в одновременности. Подобная организация материала — это, по сути, полифония образов, процессов. В результате форма предстает многослойной, многоуровневой. В трактовке понятия «слой» присоединимся к формулировке автора, который пишет: «Слой, или пласты — это линейные функционально равноценные компоненты особым образом организованной фактуры. Слой — это выразительный комплекс, обладающий значением музыкального образа, или какие-либо его элементы, сохраняющие свое образное представительство... Второй признак — автономность воплощающих оркестровых средств. Персонифицированная и знаковая трактовка инструментальных средств отвечает этим условиям в самой большой степени»¹.

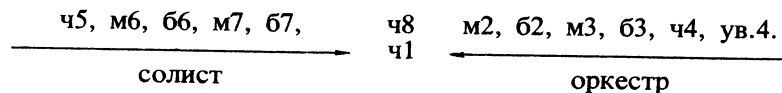
«Слой» этой части образуются в результате разграничения музыки солиста, противостоящего ему оркестра и *cantus-firmus'a*, нейтрального по отношению к ним. После вступительного *tutti* инструменты, исполнив варианты темы, отделяются по одному от оркестровой массы, переходя в

¹ Дмитриев Г. О драматургической выразительности оркестрового письма. — М., 1981. С. 42.

лагерь «оппозиции» солисту. Постепенно этот лагерь, увеличивая число своих сторонников, оставляет солиста в одиночестве.

Конструктивная основа всей формы — уже уломинавшийся *cantus-firmus* представляет собой тему-серию, составленную из тринадцати звуков, образующих все двенадцать интервалов. Тема становится стержнем вариаций, предопределяя их характер, порядок «включения» и «выключения» инструментов. Серию даже можно назвать «метатемой», так как она диктует определенный способ изложения не только по горизонтали, но и по вертикали.

Качеству интервала придается особое значение в драматургическом развитии; а последовательное расположение интервалов, образующихся между звуками серии, дает следующий ряд:



Каждому интервалу композитор придает определенный смысл, раскрывающийся в вариациях на интервал. Малая секста, например, становится основой элегической музыки, чистая кварта придает жестковатость звучанию и т. д. Интервалы серии заставляют избирать фактуру, тип движения, интонации оркестровой ткани. Вариации непрерывно перетекают одна в другую, но их ограниченность, следующую фазу развития фиксируют ударные инструменты.

У каждой «действующей силы» свое интервальное развитие, идущее встречно (направление движения показано на схеме стрелками). У солиста — от квинты к октаве. Октава — совершенство, достижение того, что пытаются разрушить «злые» силы. В противостоящей группе оркестра — от тритона к прима. Путь от глухой угрозы к неотвратимости ее воплощения. Концентрация материала максимальна, время предельно сжато, напряжение, выдерживаемое конструкцией, очень велико. Внутреннее движение неуклонно ведет к развязке, кольцо неотвратимо сжимается. И произведение завершается pistolетным выстрелом. (Сколько нареканий и удивления он вызвал. Введение такой реальной детали связано, конечно, с программным замыслом сочинения и яркой, зримой театральностью.) «Прощальная» каденция солиста. Артист-альтист, закончив свою сольную партию, переходит в оркестр.

Эпилог. Собственно действие, сюжет исчерпаны первыми тремя частями. При относительной самостоятельности каждой из них, линия поступательного развития ясно прослеживается: от единства первой через «игру» второй к взрыву в третьей. Эпилог — реакция-размышление. В свою очередь он распадается надвое: «Интермеццо» и «Исход». В «Интермец-

цо» появляется новая тембровая краска — солирующий баритон. Певец отрешенно интонирует текст с его рефреном: «А мне приснился сон, что Пушкин был спасен». Характером и музыкальным строением (ощущение тональности, нарочитая однообразность вокальной поевки, ступость оркестровой ткани) раздел контрастирует предшествующим частям и готовит заключение. «Интермеццо», не окончившись, дополняется звучанием рояля, органа и клавесина, началом «Исхода». Происходит наложение частей друг на друга, снова появляется полифония процессов, занимающая столь большое место в третьей части. Сжатие, уплотнение музыкального времени, сложность фактуры снова требуют от слушателя напряженного внимания. Впервые появляется пушкинский текст. Сопрано (Муза — персонаж второй части) исполняет стихотворение «Три ключа». Соотношение «Интермеццо» и «Исхода», звучащих одновременно, свободно — у каждого свой темп, свой характер. Новая фаза, новое качество подчеркивается инструментальным составом — клавишными инструментами, причем, каждый из них связывается с определенным пушкинским образом-понятием, соответственно символизируя: рояль — «ключ юности», орган — «ключ забвения», клавесин — «ключ вдохновения». У каждого инструмента свой образный строй, фактура, тип движения.

Постепенно все истает, растворяется... Поэт живет в будущем.

Вторая симфония — 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, причем, четкая конструктивная организация материала не лишила музыкальные образы чувственного и колористического богатства. Симфония написана в 1979 году «в ознаменование 600-летия Куликовской битвы» — события, широко отмечавшегося по всей стране. Для автора симфонии это не столько дань случаю, сколько глубоко закономерный повод к раздумью об исторических судьбах народа, «о времени и о себе».

Названия эпизодов сочинения — «Вечный бой», «Ноктюрн», «Наплыв», «Свет Родины» — свидетельствуют о том, что здесь налицо модификация традиционной идеи бетховенского симфонического цикла: «через борьбу к победе». Свои привязанности к откровенно русскому началу в симфоническом жанре композитор так открыто еще не выявлял. Эта линия его творчества ясно прослеживалась в фортепианных сонатах и вокальных произведениях. Поэтому В. Задерацкий, говоря о ярко выраженном национальном характере Второй симфонии, подчеркивал: «К несомненным удачам отношу симфонию Г. Дмитриева «На поле Куликовом». По

замыслу и по результату — это эпическое полотно с подчеркнуто русской окраской».

Симфония написана по мотивам цикла стихотворений А. Блока «На поле Куликовом». Композитора привлекли те моменты цикла поэта, в которых отразились вечные, непреходящие процессы, формирующие черты народа, его характер; моральную готовность к борьбе с врагами родины, осознание счастья умереть за святое дело, за свою землю. Блок писал в 1912 году: «Пока не найдешь действительной связи между временным и вневременным, до тех пор не станешь писателем, не только понятным, но и кому-либо и на что-либо, кроме баловства, нужным»¹. Эту связь «между временным и вневременным» ищет, анализирует композитор, стремясь во временном, преходящем уловить нечто исторически непреходящее, в частном найти всеобщее, мировое.

Время подчиняется в поэзии Блока каким-то особым законам и измерениям, где «часы идут походкою столетий». Свободное отношение ко времени способствовало многомерности музыкального сочинения. Поэтому время предстает то отдаленным от нас (второй эпизод), то остановленным (третий эпизод), то маячащим сквозь даль будущего (четвертый эпизод); присутствует даже попытка «взорвать», расколоть покров времени, мерно струящегося (первый эпизод).

Симфония одностанна, распадается на четыре эпизода, их последование создает универсальную логику драматического симфонического цикла — от наличия конфликта к его разрешению. Название «эпизод» не случайно, так как обозначение «часть» требовало бы от автора большей строгости в соблюдении структурной и функциональной предназначенности, регламентированности разделов сочинения.

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 «Вечный бой». (Вообще, характеризуя значение серии в процессе его композиторской работы, Дмитриев утверждает: «Серия для меня не более чем песчаный карьер для архитектора».) Борьбу противоположных начал автор раскрывает с помощью взаимодействия двух пластов. Первый обрисован струнными, музыка которых вызывает ассоциации с течением времени, вечным и бесстрастным; второй — духовые и ударные — воплощает движение, смятение, страстность (пример 4).

Второй эпизод, «Ноктюрн», контрастирует предыдущему в образном, психологическом, временном плане. Время в

«Ноктюрне» «в глубине веков»; личная нейтральность «Вечного боя» сменилась появлением «персонажа» — его олицетворяет солирующая виолончель; место смыслового центра занял эпизод «личного предзнаменования» — решимость человека, вышедшего на святое дело. Музыкальное развитие направлено к созданию просветленности, сменяющей сумрачность ночного пейзажа.

Ощущению давности происходящего способствует мелодия солирующей виолончели, архаичность которой близка древнерусскому знаменному распеву: тесная интервалика, ограниченный диапазон, попеременная смена устоев, свободная ритмика, неторопливое движение. Скупость ее интервальных шагов обуславливается связью с темой-серией первого эпизода, сама же серия стала основой сопровождения, как *ostinato* она проходит у низких струнных. Дальнейшее развитие и появление «эпизода знаменания» перекликается со строками Блока:

И с туманом над Непрядвой спящей
Прямо на меня
Ты сошла, в одежде, свет струящей,
Не спугнув коня....
И когда, наутро, тучей черной
Двинулась орда,
Был в щите Твой лик нерукотворный
Светел навсегда.

Композитор добивается высветленности не только в колорите, но и в настроении; его главной «союзницей» в этом стала тембровая драматургия. Ювелирно отточены партии струнных, они разделены на 48 самостоятельных голосов, на их трели накладываются алеаторические блики деревянных духовых; медные вступают с «чистыми» трезвучиями, вскоре присоединяются звенящие ударные, челеста и две арфы. «Тема предзнаменования» становится достоянием виолончели (*solo* героя), ее флажолеты высоко парят «в поднебесье».

Название третьего эпизода «Наплыв» не совсем обычно для музыкального произведения. Этот термин пришел из кино. Наплыв — укрупнение плана, — дает иной ракурс взгляда; погружение Ноктюрна сменилось увеличенно-приближенным изображением битвы. Правда, это не реально разворачивающееся сражение, а проекция нашего «чувства битвы» на экран, где реальное время остановлено — «стоп-кадр». Созданию этого ощущения способствует и заставка, построенная на теме английского рожка (эта тема, впервые появляющаяся в первом эпизоде, играет важную роль в связывании эпизодов симфонии).

Собственно «музыка битвы» представляет собой калейдоскоп стремительно разворачивающихся фигур, мотивов, пятен, они сталкиваются, сшибаются, наслаиваются друг на

¹ Цит. по кн.: Соловьев Б. Поэт и его подвиг. — М., 1964. С. 475.

друга; когда начинает казаться, что динамические возможности этой огромной звуковой массы уже исчерпаны, неожиданно, как выпущенный из засады полк, врываются трезвучие-молчавших дотоле труб, предвестников победы. Трезвучие-ликование передается струнным.

Эпизод четвертый, «Свет Родины» утверждает светлое начало, стремление к прекрасному будущему; если во втором эпизоде это понятие связывалось с личным, то здесь это начало — коллективное. Аналогии с циклом Блока менее явные, правда, если учесть свойство поэта видеть современность словно бы с высоты, то точки соприкосновения музыкального и поэтического произведений окажутся не столь уж далекими друг от друга.

Идея финала находит свое воплощение в мастерском оперировании оркестровыми средствами. 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. Вся ткань целиком тематична, основана на интонациях серии; удивительно предпринимчивая и изобретательная фантазия автора предлагает все новые и новые ее варианты с использованием мотивно-структурного вычленения, полифонически-имитационных приемов, «стягивания» звуков в гармоническую вертикаль, что вносит непрерывное обновление в звучащую материю.

Постоянная пылливость композитора проявляется не только при создании музыки, но и в сфере музыкальной науки. В издательстве «Советский композитор» опубликована книга «О драматургической выразительности оркестрового письма» (1981). В ней, как указывает Дмитриев, «исследуется вопрос о роли оркестра в драматургии симфонической формы, то есть проблема драматургической выразительности оркестровки». Основной раздел книги составляют четыре очерка: «Об особенностях оркестрового воплощения диалогической драматургии», «О роли оркестра в многослойной форме», «Некоторые аспекты драматургической роли оркестровки на примере Концерта для оркестра Б. Бартока», «Инструментовка в значении авторского комментария». Уже из этих заглавий становится очевидной новизна и актуальность исследуемых проблем. Можно предположить, что собственные творческие поиски композитора обусловили его интерес к близким явлениям в музыкальной литературе, что и стимулировало их углубленное изучение. К стати, эта работа не первая у композитора. Более ранней была книга «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» — одно из первых и немногих пока изданий, специально посвященных этой быстро развивающейся группе орке-

стра. Предоставить читателям необходимые сведения и стало задачей автора в предпринятой им работе.

Подготовка композиторов — серьезная проблема, и от того, как она будет решаться, во многом зависит будущее нашей музыки. Под непосредственным воздействием учителя возник у Дмитриева интерес к детскому музыкальному творчеству: в классе Д. Б. Кабалевского всегда были ученики Центральной музыкальной школы; кроме того, на протяжении многих лет Дмитрий Борисович вел своеобразные занятия со многими сочиняющими детьми из разных городов заочно, по переписке. Все это стало для Дмитриева великолепной школой, она дополнилась личным опытом: с 1968 по 1982 год он руководил творческим классом в ЦМШ, в эти же годы преподавал в Институте имени Гнесиных, несколько лет работал в районной музыкальной школе. Им воспитан ряд учеников, продолживших свое композиторское образование в консерваториях и ставших впоследствии членами Союза композиторов. Дмитриев не только проверил применимость, целесообразность своих педагогических установок, но и вынес сознание того, что музыкальное творчество оказывает огромное воздействие на воспитание подрастающего поколения. Стремлением способствовать более широкому распространению этой формы занятий с детьми вызваны такие теоретические работы Дмитриева, как статья «О преподавании композиции детям» (сборник «Ребенок за роялем», опубликованный в ЧССР, ГДР, СССР), а также впервые разработанная для детских музыкальных школ Программа по сочинению, изданная в 1981 г. Центральным методическим кабинетом Министерства культуры РСФСР.

Потребность активного участия в сегодняшних неотложных делах музыкальной жизни страны побуждает Г. Дмитриева к разносторонней деятельности: это проблемные статьи или рецензии, публикуемые им в прессе, работа в составах художественных и редакционных советов; выступления с шефскими концертами; радио- и телевизионный комментарий также в сфере его внимания. Дмитриев является заместителем председателя правления Московской композиторской организации, заместителем председателя комиссии симфонической и камерной музыки. Неоднократно и успешно представлял он советскую музыку за рубежом. Здесь можно отметить поездку с авторскими концертами во Францию в декабре 1985 года, принесшую композитору признание известных музыкантов (в частности, Я. Ксенакиса) и студенческих аудиторий. Произведения Дмитриева все шире исполняются и издаются за рубежом.

Такое преобладание в гуще жизни делает закономерным обращение композитора к кино, жанру массовому, демократичному. Работа в кино притягательна тем, что требует умения написать (и почти всегда очень быстро) и симфониче-

ский эпизод, и легкий танцевальный номер, тему, которая могла бы стать лейтмотивом фильма, или музыку фоновую.

Но есть здесь и свои подводные камни: трудность общения с коллективом, режиссером. Нужно сказать, что чисто человеческие качества Дмитриева притягивают к нему людей, делают работу с ним обоюдно приятной. Наверное, недаром Дмитриева «привел» в кино такой знаток человеческих душ, как В. М. Шукшин, с которым предполагалось сотрудничество в фильме «Степан Разин». После завершения фильма «Аты-баты, шли солдаты» Л. Быков, режиссер-постановщик этой картины, подарил композитору свою фотографию с надписью: «Дорогой Георгий! Я счастлив, что встретился с Вами! Хочу надеяться, что на очень долго!» Нечто аналогичное может констатировать Б. Григорьев; в содружестве с ним сделаны фильмы «Кузнецик» («молодежный»), «Так начиналась легенда» («космический»), «Георгий Седов» (исторический), психологические детективы «Петровка, 38», «Огарева, 6», «Приступить к ликвидации».

Об атмосфере съемок, создаваемой благодаря художественской требовательности и такту режиссера-постановщика, писал композитор в своих неопубликованных воспоминаниях о Л. Быкове: «В фильме «Аты-баты...» есть эпизод боя группы советских солдат с вражескими танками, для которого нужно было выполнить музыку на синтезаторе Синти-100. Быков горячо поддерживал обращение к непривычной тогда еще электронной музыке. Я, правда, поставил условием познакомиться с продукцией не ранее, чем в ее готовом виде, с чем Быков согласился. Один раз Леонид Федорович не выдержал и, воспользовавшись моим кратковременным отсутствием, попросил дать ему послушать что-нибудь на монтажном столе. Услышав нечто похожее на «мяу», он в смятении покинул монтажную, но виду не подавал, хотя и решил про себя, что будет вынужден обойтись одними шумами. Перед показом (он проходил в зале перезаписи) мы оба шутили: он — чтобы смягчить для меня удар вероятной неудачи (было само собой разумеющимся, что никакая личная приязнь или неприязнь не способны заставить его покривить душой — тем более в вопросе творческом, а, следовательно, для него лично самом важном и дорогом), я — чтобы по возможности облегчить ему ожидание, отвлечь от внутреннего беспокойства и напряжения. Показ прошел отлично, многослойные обобщающие звучания синтезатора органично сливались с изображением».

Творческая деятельность Г. Дмитриева продолжается. В его произведениях последних лет развиваются идеи, художественные приемы сочинений предшествующего периода.

Юбилейные дни древнего Киева отмечены премьерой симфонической хроники «Киев» (1981), где дано изобретательное и высокохудожественное воплощение значительной

идеи, пониманию которой способствуют черты программности. В рецензии на премьеру сочинения в Москве говорится: «Г. Дмитриев, думается, успешно продолжает одну из главных линий своего творчества... Его новое сочинение «Киев», симфоническая хроника, в сжатой, словно спрессованной во времени и внешне бесстрастной, как бы «летописной» форме повествует о славных и героических страницах истории. Само сопоставление светлых и мрачных сторон выявляет позицию художника, утверждающего неизбежность торжества созидательной воли человека»¹.

Добавим, что знаком того или иного образа является сама оркестровая фактура (основа микроинтонационной работы всего сочинения — своеобразный *cantus-firmus*, двенадцатизвучная серия), в которой периодически возникают краткие «образования» — тембровые, мелодические, ритмические, своей яркостью и определенностью характера вызывающие, по ассоциации, представление о целом срезе той или иной исторической эпохи. Перед нами проходят Киевская Русь... татаро-монгольское нашествие... воссоединение Украины с Россией... современный город.

Оратория «Из «Повести временных лет» предназначена для двух солистов, хора мальчиков и камерного оркестра. Оратория развивает ведущую тему симфонических произведений Дмитриева (в частности, Второй симфонии, «Киева») — тему исторического предназначения Родины, героического подвига ее народа, причем, для выражения своих замыслов композитор ищет, как отмечал В. Задерацкий, «новый тип национальной музыкальной речи... русская окраска передается не столько через мелос, сколько через богатство звуковой палитры».

В основу сочинения композитором был положен текст русской летописи XI века, выдающегося литературного памятника Киевской Руси. (Компиляция текста сделана автором музыки.)

Как признается композитор, для него важна «не идеализация старины, а важна потребность живого ощущения тех духовных реалий — «духовных радаров», — которыми порождены и исторические вершины в народной судьбе, и теплота индивидуального патриотического чувства».

Для оратории, несмотря на значительность и весомость замысла, характерны прозрачность и чистота письма, конструктивная строгость и колористическая яркость. Здесь нет ни цитат древнерусских распевов, ни стилизации, тем не менее партитура отмечена «иконописным» колоритом, чему способствует и архаическое звучание древнерусского текста (единственный пока случай в композиторской практике), отсутствие в вокальных партиях женских голосов, наконец,

¹ Кочетков А. // Вечерняя Москва, 1981, 23 окт.

своеобразная драматургия тембров. Исторически последовательного отражения событий мы здесь не найдем. Скорее, части произведения — как клейма древнерусских икон. Клейма, небольшие живописные фрагменты, окружавшие по краям основное изображение, давали возможность живописцу помещать в одновременности события, происходившие в разное время. Музыкальному произведению это особо импонирует: для него важна не хронологически-точная последовательность событий, а их суть.

Наиболее значительное произведение последних лет — «Сантана», музыкальное движение. «Сантана» — понятие, взятое из древней индийской философии, связано с попыткой определить трудноуловимый, но всегда притягательный для художника-исследователя образ «реки жизни», изменчивости течений судьбы.

Исполнение этого масштабного сочинения рассчитано на весь вечер. Создавая беспрецедентное симфоническое произведение, автор не отрицает того, что при его исполнении могут быть использованы световые эффекты, танец и другие средства немusической выразительности.

Симфонические сочинения Дмитриева обогатил Скрипичный концерт, о котором его первый исполнитель О. Каган отозвался таким образом: «По-моему, это один из лучших концертов, написанных сегодня для скрипки». И еще: в концерте раскрывается концепция личности, ее становление от первых туманных идеалов юности, через гримасы и тернии жизни к обретению позиции борьбы.

Нельзя обойти вниманием еще одно сочинение — «Сивилла», концертная музыка для солирующей флейты и камерного оркестра. Хотя название пьесы отсылает слушателя к персонажу древнегреческой мифологии, ее смысл заключается не в «прорицании» будущего. Оптимистичность, светлый тонус произведения свидетельствуют о жизнеутверждающей позиции автора, его уверенности, что завтрашний день грядет ясным и счастливым.

Г. Дмитриев находится в расцвете своего дарования, и мы вправе ожидать от композитора новых интересных работ.

СПИСОК ПРОИЗВЕДЕНИЙ Г. ДМИТРИЕВА

Опера «Любимая и потерянная», в 9 картинах. Либретто Г. Дмитриева по одноименному роману М. Каллагана, 1975. Рукопись.

Симфонические произведения

Симфония № 1, 1966. Рукопись.

Симфония № 2, «На поле Куликовом», 1979. Изд.: партитура, М., 1987.

«Киев» — симфоническая хроника, 1981. Изд.: партитура, М., 1987.

Концертная симфония «Памяти А. С. Пушкина», для альты, колоратурного сопрано, баритона и камерного оркестра. Стихи А. Пушкина и А. Деметьева, 1979. Рукопись.

«Сцена» — концертная музыка для клавесина, контрабаса, струнного квартета и камерного оркестра, 1980. Рукопись.

Концерт для скрипки, 1981. Рукопись.

«Спираль» — для ансамбля инструментов, 1981. Рукопись.

«Nicolo», quasi-романтическая фантазия для скрипки и камерного оркестра, 1982. Рукопись.

«Сивилла» — концертная музыка для флейты и камерного оркестра, 1983. Рукопись.

«Ледостав-Ледоход» — музыкальная фантазия по прочтении работы В. И. Ленина «Государство и революция» для ансамбля ударных и двух струнных оркестров, 1983. Рукопись.

Dona nobis pacem — камерный концерт для виолончели и ансамбля инструментов, 1984. Рукопись.

Вокально-симфонические произведения.

Триптих о Ленине для баса, хора, оркестра струнных и ударных инструментов. Стихи А. Прокофьева, Н. Асеева, С. Васильева, 1970. Рукопись.

«Венок полевых цветов» — кантата в 12 частях для детского хора и ансамбля инструментов. Стихи Е. Серовой, 1976. Рукопись.

«Сантана» — музыкальное движение для солирующих инструментов, инструментальных ансамблей, хоровых и оркестровых групп, 1983. Рукопись.

«Из «Повести временных лет» — оратория для тенора, баса, хора мальчиков и камерного оркестра. Текст древнерусской летописи XI в., 1983. Рукопись.

«Космическая Россия» — оратория для меццо-сопрано, тенора, баса, чтеца, смешанного хора и симфонического оркестра. Тексты К. Циолковского, Ю. Гагарина, стихи М. Ломоносова, А. Фета, В. Маяковского, народные, 1985. Рукопись.

Entre elle et moi — камерная кантата для тенора и ансамбля инструментов. Французские стихи А. Пушкина, М. Лермонтова, Ф. Тютчева, 1985. Рукопись.

Произведения для оркестра русских народных инструментов

Лирическая сюита, 1973. Изд.: // Произведения сов. композиторов для оркестра русских народных инструментов. — М., 1980. Вып. 7.

«Перевозчик» — поэма для голоса и оркестра русских народных инструментов, стихи А. Твардовского, 1976. Рукопись.

Инструментальные произведения

Квартет № 1, для двух скрипок, альты и виолончели, 1967. Изд.: партитура, М., 1980.

Квартет № 2, для двух скрипок, альты и виолончели, 1970. Рукопись.

Квартет № 3, для двух скрипок, альты и виолончели, 1972. Рукопись.

Квартет № 4, в 12 притчах для двух скрипок, альты и виолончели, 1980. Рукопись.

Соната для скрипки и фортепиано, 1964. Изд.: // Пьесы сов. композиторов для скрипки и фортепиано, М., 1977. Вып. 4.

Три скрипичных дуэта — Волянка, Плясовой наигрыш, Русская песня, 1971. Изд.: // Ансамбли юных скрипачей, М., 1974. Вып. 2.

Nicolo — quasi-романтическая фантазия для скрипки и фортепиано, 1982. Изд.: // Концертные пьесы для скрипки и фортепиано, М., 1983. Вып. 3.

«Варшавская фантазия», для скрипки и фортепиано, 1983. Рукопись.

Соната для альтя соло, 1962, 1979. Изд.: М., 1983.

Вариации в старинном стиле для контрабаса и фортепиано, 1977. Изд.: Хрестоматия для контрабаса, М., 1979.

Рондо для флейты и фортепиано, 1968. Изд.: // Произведения сов. композиторов для флейты и фортепиано (арфы), М., 1977. Вып. 1.

«Облики движений» — концертная панорама для флейты соло, 1977. Изд.: // Произведения сов. композиторов для флейты соло, М., 1980.

Пастораль и токката для гобоя и фортепиано, 1969. Изд.: // Пьесы сов. композиторов для гобоя с фортепиано, М., 1974. Вып. 1.

«Гамаюн» — три песни для гобоя соло, 1979. Рукопись.

Концерт для кларнета соло, 1977. Изд.: // Произведения сов. композиторов для кларнета соло, М., 1978.

«Витражи» — диптих для квартета тростевых, 1981. Рукопись. Диск «Сочинения молодых композиторов Москвы», С.10 — 18255-6.

Концертино для трубы и фортепиано, 1963. Изд.: М., 1983.

Альбом юного трубача, 1982. Изд.: М., 1985.

Баллада для трубы и фортепиано, 1974. Изд.: // Школа игры на трубе (часть 2), М., 1975.

Концертино для квинтета медных духовых инструментов, 1972. Рукопись.

Этюд для арфы, 1977. Изд.: Хрестоматия для арфы, М., 1979.

Percussionata — для одного исполнителя на металлических ударных инструментах, 1978. Рукопись.

Фортепианные произведения

Соната № 1, 1963. Изд.: // Концертные пьесы сов. композиторов для фортепиано, М., 1974. Вып. 4.

Соната № 2, 1978. Изд.: // Концертные пьесы сов. композиторов для фортепиано, М., 1982. Вып. 12.

Соната № 1, 1970. Изд.: // Сонатины (старшие классы ДМШ), М., 1973. Вып. 2.

Соната № 2, 1977. Изд.: // Сонатины и вариации для фортепиано, М., 1979. Вып. 1.

Соната № 3, «Новогодняя». Вариации на старинную тему, 1980. Изд.: Альбом сов. детской музыки для фортепиано. Том XI, М., 1986.

5 пьес для фортепиано, 1961. Рукопись.

Рапсодия, 1964. Изд.: // Концертные произведения сов. композиторов для фортепиано, М., 1983. Вып. 1.

Прелюдия и fuga, 1969. Изд.: // Полифонические пьесы для фортепиано, М., 1971. Вып. 3.

Рондо-сюита, 1973. Изд.: // Пьесы для фортепиано, М., 1976. Вып. 5.

6 этюдов, 1976. Изд.: // Этюды для фортепиано, М., 1980. Вып. 2.

24 пьесы в оstinatных движениях для фортепиано, 1979. Рукопись.

3 концертные пьесы для двух фортепиано, 1980. Рукопись.

«Камешки из мозаики» — альбом пьес для фортепиано в две и четыре руки, 1980. Изд.: М., 1981.

Domeni.. — сюита-фантазия для клавесина, 1985. Рукопись.

Вокальные произведения

Два гротеска для баса и фортепиано. Стихи Э. Базена и О. Вели, 1963. Рукопись.

«Ты спросишь» — романс для среднего голоса. Стихи Э. Межелайтиса, 1964. Изд.: Дмитриев Г. Вокальные произведения. — М., 1979.

Две русские народные песни для среднего голоса и фортепиано, 1964. Изд.: М., 1979.

Два романса для среднего голоса, стихи Р. Гамзатова, 1966. Изд.: М., 1979.

Три стихотворения Ф. Тютчева для сопрано и фортепиано, 1967. Изд.: М., 1987.

«Из персидской народной поэзии» — цикл романсов для баритона и фортепиано, 1970. Изд.: М., 1979.

Три стихотворения Л. Хьюза для баритона и фортепиано, 1972. Изд.: М., 1979.

«Из болгарской народной поэзии» — цикл романсов для сопрано, кларнета и фортепиано, 1974. Изд.: // Произведения для голоса и камерного ансамбля. — М., 1982. Вып. 1.

Концертный вокализ для колоратурного сопрано и фортепиано, 1976. Изд.: // Вокализы. — М., 1978. Вып. 7.

Три романса на стихи М. Лермонтова для меццо-сопрано и фортепиано, 1978. Изд.: Дмитриев Г. Вокальные произведения на стихи русских поэтов. — М., 1987.

«Нравоучительные истории» для баса и фортепиано. Стихи А. Пушкина и Н. Языкова, 1978. Изд.: М., 1987.

Три стихотворения Н. Рубцова для баритона и фортепиано, 1978. Изд.: М., 1987.

Три романса на стихи А. Пушкина для меццо-сопрано и фортепиано, 1978. Изд.: // Романсы сов. композиторов на стихи А. Пушкина. М., 1985. Вып. 3.

«Александру Блоку» — три стихотворения А. Ахматовой для сопрано и фортепиано, 1980. Изд.: М., 1987.

«Голоса скрипок» — вокальный цикл для тенора, скрипки, виофона. Стихи А. Блока, 1982. Рукопись.

«Последний шмель» — вокальный цикл для тенора и струнного трио. Стихи И. Бунина, 1985. Рукопись.

Хоровые произведения

Четыре стихотворения И. Анненского для смешанного хора, 1980. Рукопись.

«Апостол правды» — хоровой цикл для смешанного хора. Стихи Т. Шевченко, 1982. Рукопись.

«Сказание о деве Алисафии и храброе Егорие» для смешанного хора. Стихи И. Бунина, 1984. Рукопись.

Песни для детей

6 песен для детей, стихи Г. Ладонщикова, Ю. Тувима, Р. Скучайте, Ф. Грубина, Л. Дворжака, В. Незвала, 1977. Рукопись.

13 песен для детей, стихи А. Прокофьева, Г. Ладонщикова, С. Есенина, В. Незвала, А. Твардовского, Я. Пишумова, С. Михалкова, Ю. Тувима, 1979. Изд.: Дмитриев Г. Голоса природы. М., 1980.

«Кому что», стихи А. Барто, «Эхо», стихи Р. Скучайте, «Снежинки», стихи А. Тетивкина, 1979. Изд.: // Молодые композиторы — детям, — М., 1981.

«Земляничка», стихи Р. Скучайте, «Электросварщик», стихи Я. Пишумова, 1979. Изд.: // Гусельки, М., 1981. Вып. 64.

«Солнце светит детям», стихи И. Векшеговой, 1979. Изд.: Сб. Солнца лучик золотой. — М., 1981.

«Праздник Октября», стихи Н. Саконской, 1979. Изд.: // Гусельки, — М., 1981. Вып. 65.

«В поход», стихи Б. Попова, 1980. Изд.: // Пионерская зарница. — М., 1982.

«Солнышко», «Сорока-вертлеха», «Дроздок», стихи народные, 1981, Изд.: // Гусельки. — М., 1983. Вып. 70.

«Хорошо!», стихи Ж. Потоцкой, 1982. Изд.: // Песни для октябрят. — М., 1984. Вып. 9.

«Колыбельная песня», стихи А. Блока, 1983, Изд.: // Волшебные фонарики. — М., 1985.

«Зайчик», стихи А. Блока, 1983. Изд.: // Гусельки. — М., 1985. Вып. 78.

Песня о Ленине, стихи А. Андреева, 1984. Изд.: // Ленинский апрель. — М., 1985.

Музыкальная сказка «Кот и лиса», 1983. Изд.: // Песни для малышей. — М., 1985. Вып. 8.

Музыка к кино- и телефильмам

Художественные полнометражные фильмы

«Мраморный дом», киностудия им. М. Горького, реж. Б. Григорьев, 1972.

«Последняя встреча», киностудия им. М. Горького, реж. Б. Бунеев, 1973.

«Георгий Седов», киностудия им. М. Горького, реж. Б. Григорьев, 1974.

«Так начиналась легенда», киностудия им. М. Горького, реж. Б. Григорьев, 1976.

«Аты-баты, шли солдаты», киностудия им. А. Довженко, реж. Л. Быков, 1976.

«Кузнечик», киностудия им. М. Горького, реж. Б. Григорьев, 1978.

«Петровка, 38», киностудия им. М. Горького, реж. Б. Григорьев, 1980.

«Огарева, 6», киностудия им. М. Горького, реж. Б. Григорьев, 1981.

«Казнить не представляется возможным», киностудия им. А. Довженко, реж. И. Шмарук, 1981.

«Приступить к ликвидации», киностудия им. Горького, реж. Б. Григорьев, 1983.

«Ураган приходит неожиданно», Мосфильм, реж. Н. Величко, 1984.

«Накануне», киностудия им. А. Довженко и киностудия «Бояна» (НРБ), реж. Н. Машенко, 1985. ТВ.

Художественные короткометражные фильмы

«Полночный крик», киностудия им. М. Горького, реж. В. Грамматиков, 1976.

«Тайфун, фас!», киностудия им. М. Горького, реж. В. Грамматиков, 1977.

«Научите меня драться», Мосфильм, реж. В. Волков, 1980.

«Шутка!», Мосфильм, реж. Г. Юркова, 1981.

«Голос памяти», Мосфильм, реж. В. Жилко, 1982.

Книги и статьи

Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М., 1973.

О драматургической выразительности оркестрового письма. М., 1981.

Тембровая драматургия второй части Концерта для оркестра Б. Бартока. — Сб. Вопросы оркестровки, изд. ГМПИ им. Гнесиных, 1980.

Georgij P. Dmitrijev. O vyučování dětí hudební skladbě. — In: Dítě u klavíru, Supraphon, Praha, 1977. М., 1981.

G. P. Dmitrijev. Tonsatz als Unterrichts-fach für Kinder. In: Das Kind am Klavier. Veb Deutscher Verlag für Musik. Leipzig, 1980.

Программа по сочинению для ДМШ. Изд. Министерства культуры РСФСР, М., 1981.

Об обучении детей композиции. // Ребенок за роялем. М., 1981.

Проблема детского музыкального восприятия в творчестве композитора. — Сб. тезисов 6 научной конференции. Институт художественного воспитания. М., 1982.

Désire Dondeyne et Frédéric Robert. Nouveau traite d'orchestration (рецензия на книгу. Сов. музыка, 1975, № 11).

Авторский вечер Витольда Лютославского // Сов. культура, 1978, 15 декабря.

Богатство образов, богатство красок: О концерте В. Левко // Сов. культура, 1979, 13 февраля.

Стокгольмский филармонический оркестр // Сов. культура, 1979, 16 февраля.

Под управлением автора (авторский концерт К. Пендерецкого) // Сов. культура, 1980, 21 октября.

Lettre de Moscou. — In: Regards sur Iannis Xenakis. Stock, Paris, 1981.

Диапазон исканий: Гастроли Ленинградского симфонического оркестра // Сов. культура, 1982, 12 февраля.

«А голос так дивно звучал»: Очерк о В. Левко // Сов. культура, 1982, 20 июля.

Краски музыки. Гастроли Государственного симфонического оркестра УССР // Сов. культура, 1983, 5 февраля.

Возвращенный шедевр: Реквием Чимарозы п/у П. Когана // Сов. культура, 1983, 5 марта.

Украшение концерта // Сов. культура, 1983, 12 апреля.

«Звездные тайны» симфонической партитуры // Сов. культура, 1983, 19 мая.

Оркестр крупным планом: О концерте оркестра Кировского театра // Сов. культура, 1983, 28 мая

Убедить слушателя: Очерк о Ф. Глущенко // Сов. культура, 1983, 25 июня.

На едином дыхании: День музыки 1983 // Сов. культура, 1983, 4 октября.

Мнение композитора // Сов. культура, 1984, 17 января.

Звучит музыка Чехословакии // Муз. жизнь, 1984, № 10.

Благородные образы музыки: О Третьей симфонии К. Хачатуряна // «Известия», 1984, 6 сентября.

Все нити — к пульту: Очерк о дирижере В. Кожухаре // Сов. культура, 1984, 18 октября.

Письмо в редакцию // Сов. музыка, 1984, № 11
 Вечер чешской музыки // Муз. жизнь, 1985, № 4.
 Интересное начало // Сов. культура, 1985, 16 февраля.
 С участием латвийского хора // Муз. жизнь, 1985, № 14.

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1 Allegro vivace

Violino I
 Violino II
 Viola
 Violoncello

pizz.
 p

Senza tempo

quasi stringendo poco a poco

1 Veloce capriccioso,

2

III V
 IV
 II I

ppp cresc. molto sf sub. pp ppp sub.
 cresc. molto sf sub. pp animato molto solo ppp sub.
 ppp cresc. molto sf sub. pp ppp sub.

3 Сдержанно, значительно

V-no I
 V-no II
 V-la
 V-c.

ppp — p

Tranquillo, semplice, calmo

4

pp sempre

V-ni I
div. in 3

V-ni II

V-le div.
pp sempre

V-c. div.
pp sempre

C-b. div.

C. ingl.

p espr.

solo

V-ni I
div. in 3
pp sempre

V-ni II

V-le div.

V-c. div.

C-b. div.