

На правах рукописи



Саржант Александр Владимирович

**Симфоническое творчество Георгия Дмитриева:  
особенности оркестрового стиля**

Специальность 17.00.02 Музыкальное искусство

Автореферат  
диссертации на соискание учёной степени  
кандидата искусствоведения

Москва – 2021

Работа выполнена в Российской академии музыки имени Гнесиных

**Научный руководитель:** доктор искусствоведения, профессор  
**Науменко Татьяна Ивановна**

**Официальные оппоненты:** **Нилова Вера Ивановна**

доктор искусствоведения, доцент,  
Петрозаводская государственная консерватория  
имени А. К. Глазунова, заведующая кафедрой  
истории музыки

**Пылаев Михаил Евгеньевич**

доктор искусствоведения, доцент,  
Пермский государственный гуманитарно-  
педагогический университет, профессор  
кафедры культурологии, музыковедения и  
музыкального образования

**Ведущая организация:** Новосибирская государственная консерватория  
имени М. И. Глинки

Защита состоится «5» октября 2021 года в 17.00 на заседании  
диссертационного совета Д 210.012.01, созданного на базе Российской  
академии музыки имени Гнесиных (121069, Москва, ул. Поварская, 30-36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке и на сайте РАМ имени  
Гнесиных: <https://gnesin-academy.ru/nauka/dissertatsionnyj-sovet/2021-3>

Автореферат разослан « \_\_\_\_ » \_\_\_\_\_ 2021 г.

Ученый секретарь  
диссертационного совета



Пилипенко  
Нина Владимировна

## Общая характеристика работы

**Актуальность исследования.** В отечественном музыковедении всё чаще объектом научного интереса становится творчество композиторов последней трети XX века. Данный период музыкальной культуры нашей страны нуждается в детальном анализе конкретных жанров и в обозначении общих тенденций, в рассмотрении роли отдельных композиторов. Одну из самых заметных фигур в отечественной музыке 1980-90-х годов представляет Георгий Петрович Дмитриев (1942-2016): творчество композитора было удостоено высокой оценки его современниками, которые отмечали, в первую очередь, органичное соединение в произведениях Дмитриева преемственности и новаторства. 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»<sup>1</sup>.

Деятельность Дмитриева обнаруживает широту и многообразие интересов. Он – автор оркестровой музыки (три симфонии, симфоническая хроника «Киев», концерты для скрипки, для виолончели с оркестром, «концертная музыка» для различных инструментальных составов – «Сцена», «Сивилла», «Лабиринт» и др.), музыкально-сценических произведений (опера «Любимая и потерянная», опера-оратория «Святитель Ермоген»), камерно-инструментальных сочинений (струнные квартеты, сольная и ансамблевая музыка для фортепиано, для различных оркестровых инструментов), ораторий («Из Повести временных лет», «Космическая Россия»), вокальных произведений, хоровой музыки (духовные сочинения – Всенощное бдение, Месса in D, «Праведная Русь», «Симфония ликов»; светские сочинения – «Песни безвременья», «Китеж всплывающий», «Священные знаки» и др.), музыки к кинофильмам. Ярко проявил себя Дмитриев в педагогической, общественной и научной деятельности. Как музыковед Дмитриев писал

---

<sup>1</sup> Георгий Дмитриев. Каталог произведений. [Электронный ресурс] Режим доступа: <http://gdmiriev.ru/works/> (дата обращения: 15 декабря 2020 года). С. 5.

рецензии и статьи для сборников научных трудов и периодических изданий, опубликовал две монографии – «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» (1973), «О драматургической выразительности оркестрового письма» (1981).

В симфонических произведениях композитора сформировались индивидуальная концепция, своеобразие авторского мышления, характерные приёмы письма. Именно в области симфонических жанров Дмитриев нашёл свою тему, которая затем стала основой всего его творческого наследия, распространившись на другие инструментальные сочинения и хоровое творчество. В области симфонической музыки с особой силой проявилась одна из главных черт стиля Дмитриева – внимание к оркестру, его составу, выбору инструментов, тембровым решениям. Интерес композитора к вопросам оркестровки подтверждают его монографические труды.

В настоящее время возникла необходимость изучения симфонических опусов Дмитриева, которые представляют самобытную художественную концепцию композитора, основанную на глубоком ощущении традиций, связанных с русской историей, с духовностью. Симфонические произведения Дмитриева объединены единством замыслов и их воплощения. Всё сказанное определяет **актуальность** избранной темы.

**Степень разработанности темы исследования.** В отечественном музыковедении творчество Дмитриева ещё не получило специального аналитического освещения. Интерес исследователей его творчества, по большей части, связан со сферой хорового наследия композитора. В монографии «Хоровое творчество Г. Дмитриева» (2007) Ю. И. Паисов 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 исследует произведения на церковно-канонические тексты, сочинения свято-подвижнической тематики и оперу-ораторию «Святитель Ермоген». Анализу подвергаются образный строй и оригинальность концепций произведений для

хора, выразительные средства и особенности индивидуального композиторского почерка. Паисов всегда принимает во внимание взаимодействие хора, солистов, оркестра и их роли, музыкальный анализ частей произведений даётся в неразрывной связи с сюжетной и композиционной основой. В интервью с Дмитриевым Паисов определяет главные темы творчества композитора, а в статье «Творчество Георгия Дмитриева на рубеже тысячелетий» исследователь отмечает определяющие факторы хорового наследия композитора в разные периоды его жизни.

Анализ симфоний Дмитриева весьма фрагментарно представлен в статьях О. Фатеховой (1986), Т. Журбинской (1988), М. Лобановой (1988), где главным образом представлена творческая биография композитора. Кроме того, указанные работы были написаны до момента создания Дмитриевым Третьей симфонии и ряда значимых инструментальных сочинений, поэтому в них не охватывается всё симфоническое наследие автора.

Также опубликовано несколько интервью с Дмитриевым (авторы: И. Кирьянова, Н. Толстых), 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, монографических, научно-методических, публицистических текстов самого Дмитриева и различных изданий о нём (статьи, буклеты, рецензии, интервью, монографии) представлены на официальном сайте Дмитриева [www.gdmitriev.ru](http://www.gdmitriev.ru).

В процессе работы над диссертацией потребовалось обратиться к монографиям, посвящённым симфоническому творчеству композиторов XX века. Это, в первую очередь, работы М. Г. Арановского, И. А. Барсовой, М. С. Высоцкой, Г. В. Григорьевой, Е. Б. Долинской, С. Э. Павчинского, М. Е. Тараканова. Контекст отечественного симфонизма необходим для определения места творчества Дмитриева в истории музыки второй половины XX века. В

современном музыковедении представлены разные подходы к изучению симфонического творчества современных композиторов. Так, Л. Л. Пыльнева анализирует симфоническое наследие А. Мурова целостно как модель творческого мышления композитора. О концепции сочинений Мурова автор рассуждает, отталкиваясь от ряда стилевых особенностей и от идей, философских взглядов композитора, изложенных в его теоретических трудах, которые рассматриваются в отдельной главе диссертации. Дзюн Тиба в диссертационном исследовании «Симфоническое творчество Альфреда Шнитке» проводит интертекстуальный анализ симфоний композитора, основанный на различных параллелях с музыкой И. Ф. Стравинского, И.-С. Баха, Г. Малера и других композиторов, представляющих интертексты симфоний Шнитке. Симфоническое творчество Шнитке рассматривается во взаимоотношении трёх факторов: эстетической концепции произведения, соответствующего ей технического решения и её интертекстуального воплощения. И. В. Копосова рассматривает симфоническое творчество Калеви Ахо в контексте развития европейской симфонии, указывая на использование типичных для данной традиции средств, среди которых – монотематизм, полифонические приёмы, современные техники, полистилистика, аллюзивность, персонификация тембров. Данный подход позволяет автору отметить и индивидуализацию симфонических концепций Калеви Ахо, проявляющуюся на уровне драматургии, композиции, жанровых решений, темброво-акустических особенностей, благодаря которым произведения композитора становятся мало похожи на традиционные симфонии. Эти и другие аналитические подходы явились подспорьем в изучении симфонического творчества Дмитриева.

Важный пласт литературы образуют труды по истории оркестровых стилей, оркестровке и инструментровке. И. М. Шабунова в отдельной главе своего учебного пособия «Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре» рассматривает всю западную и отечественную литературу по теории оркестра: это труды композиторов XIX века и обзор современной литературы.

Остановимся на некоторых изданиях, которые были наиболее полезны для темы настоящего исследования. Сведения по истории оркестровых стилей были почерпнуты в трудах А. М. Веприка, М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, Ю. А. Фортунатова. В русле историко-стилевого аспекта рассматривается группа ударных инструментов в работе Э. В. Денисова. Для определения особенностей оркестровой техники большую помощь оказало учебное пособие «Законы функциональной инструментовки» Г. И. Банщикова. Функциональный метод опирается на стройную систему правил и законов, которые и освещаются в данной работе. Вопросы построения оркестровой фактуры затрагиваются в исследовании У. Пистона. Функциональные аспекты оркестрового тембра в сочинениях современных композиторов могут быть различными. Так, А. Б. Тихомирова в диссертации «Функциональные аспекты оркестрового тембра (на материале симфоний Авета Тертеряна)» выделяет несколько уровней тембровой организации: фонический, структурный, семантический и типологический. Тембр является одним из самых важных элементов музыкальной системы второй половины XX века. М. М. Манафова в работе «Темброколористические свойства оркестровой ткани в музыке второй половины XX века: на примере творчества Э. Денисова» рассматривает тембр как системное явление. Своё исследование автор выстраивает на выявлении особенностей функционирования тембра и его взаимодействия с гармонией, фактурой, формой. Также в современном музыковедении большую роль играет изучение индивидуальных оркестровых стилей композиторов. Так, в диссертационном исследовании И. В. Томашевского отмечается, что оркестровый стиль А. Брукнера является неотъемлемым и оригинальным компонентом симфонизма композитора. Отмечается особый фонизм каждой группы инструментов оркестра Брукнера, оригинальность фактурных решений, использования оркестровых tutti.

Среди трудов по технике композиции отметим работы современников Дмитриева. Э. В. Денисов в исследовании «Современная музыка и проблемы эволюции композиторской техники» уделяет внимание роли тембровых

решений, указывает на их тесную связь с формообразованием. Классификацию композиторских техник приводит Ц. Когоутек, он даёт сведения об элементах систем композиции, разъясняет отдельные приёмы. Из исследований настоящего времени выделим «Музыкальную композицию» Н. С. Гуляницкой: работа основана на двустороннем подходе к музыкальному произведению – сущностном и конструктивном. Анализируя форму-содержание произведений современных авторов, Гуляницкая выявляет многосоставность, неоднородность, разнонаправленность концепций и направлений, индивидуализацию техник, декларируемых композиторами. В издании «Теория современной композиции» под редакцией В. С. Ценовой освещаются проблемы композиции музыкальных произведений, связанные со всеми элементами музыкальной ткани, композиционными техниками и новыми формами. На основе функционального анализа авторы выявляют разные слои музыкального содержания, стоящие за определёнными музыкальными элементами.

Все перечисленные исследования образуют обширный корпус работ, которые в той или иной степени способствуют рассмотрению темы, заявленной в данной диссертации.

**Объект исследования** – симфоническое творчество Георгия Дмитриева.

**Предмет исследования** – особенности оркестрового стиля, рассмотренные с учётом положений теоретических трудов композитора.

В совокупности **материал исследования** представил собой единство теоретических и практических подходов к изучению симфонического творчества композитора. Первую группу материала диссертации составили произведения для симфонического оркестра: Первая симфония (1966), Вторая симфония «На поле Куликовом» (1979), Третья симфония «Misterioso» (1989), Симфоническая хроника «Киев» (1981). Вторую группу образуют произведения для струнного и камерного оркестра, которые дают наиболее полное представление об оркестровом своеобразии Дмитриева – это «Ледостав-ледоход» (1983), «Сивилла» (1983), «Nicolò» (1983), «Dona Nobis Pacem» (1984), «Икона» (1986/2002). Третью группу материала диссертации составили

теоретические труды композитора, посвящённые вопросам оркестровки – «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» (1973) и «О драматургической выразительности оркестрового письма» (1981).

**Научная новизна** диссертации обусловлена тем, что специального исследования симфонического наследия композитора до сих пор не предпринималось. Ряд его оркестровых сочинений впервые вводится в научный оборот. Новым является также рассмотрение симфонических опусов в тесной связи с теоретическими положениями, изложенными самим автором в его трудах по оркестровке.

**Цель работы** – изучение симфонического наследия композитора в единстве его теоретических и творческих взглядов. Данная цель определила следующий круг задач:

- представить панораму творчества композитора;
- рассмотреть его философские, эстетические и музыкально-теоретические взгляды, в наибольшей степени повлиявшие на симфоническое творчество и особенности оркестрового стиля;
- охарактеризовать систему музыкально-выразительных средств, характерную для оркестрового стиля автора;
- выявить приёмы оркестровки и тембровой драматургии, которые являются определяющими для оркестрового стиля Дмитриева.

**Методология исследования** опирается на комплекс подходов и методов, использование которых направлено на выявление особенностей симфонического жанра в творчестве Дмитриева. Выделим, в первую очередь, *стилевой подход*, в опоре на который изучался комплекс музыкально-выразительных средств; *контекстный подход*, позволяющий рассмотреть творческое наследие Дмитриева в рамках отечественного музыкального искусства второй половины XX века; и *герменевтический*, дающий ключ к интерпретации авторских тембровых решений. При изучении оркестровых и композиционных средств произведений Дмитриева использовались терминология и подходы, предложенные композитором в его монографии «О

драматургической выразительности оркестрового письма», при построении которых композитор, в свою очередь, опирался на исследования М. И. Глинки, Н. А. Римского-Корсакова, А. М. Веприка, а также своих современников – И. А. Барсовой, Э. В. Денисова, А. Г. Шнитке. Учитывались аналитические подходы, выработанные в ряде трудов по оркестровке в творчестве разных композиторов. Это диссертации В. Зайцевой (об А. Лядове), А. Войтенко (о Н. Мясковском), И. Томашевского (об А. Брукнере).

#### **Положения, выносимые на защиту:**

– симфоническое творчество Дмитриева тесно связано с другими сферами его наследия. Именно в этой сфере берут начало две главные линии творчества композитора – философская и историческая, которые впоследствии найдут воплощение в его инструментальной и хоровой музыке;

– в симфоническом творчестве Дмитриева формируется самобытный авторский характер его музыки – по определению самого композитора, «авангардный консерватизм», который, при всём его новаторстве, базируется на национальной русской почве;

– оркестровые и тембровые концепции в симфониях Дмитриева – уникальные авторские решения, опирающиеся на устоявшиеся в композиторской практике принципы оркестровки и дополненные собственными приёмами, что позволяет говорить о создании в его симфоническом творчестве особого оркестрового стиля;

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

**Теоретическая значимость диссертации** заключается в возможности дальнейшего исследования современных оркестровых композиций, авторских тембровых решений в жанрах симфонической и инструментальной музыки.

**Практическая значимость исследования.** Материалы работы могут быть использованы в вузовских дисциплинах «История отечественной

музыки», «Инструментоведение», «История оркестровых стилей», а также стать основой для подготовки соответствующих учебно-методических комплексов и пособий.

### **Степень достоверности и апробация результатов диссертации.**

Достоверность полученных результатов обеспечивается благодаря использованию в качестве материала исследования рукописей партитур Дмитриева; опоре на весомый корпус научных трудов, подготовленных авторитетными исследователями; обращению к ряду методологических подходов, в значительной мере способствующих раскрытию темы.

Работа неоднократно обсуждалась на Кафедре теории музыки РАМ имени Гнесиных (2018-2021), где была рекомендована к защите. По теме исследования было опубликовано 3 научных статьи в журналах из перечня ВАК, среди них: «Специфика тембровой драматургии в “Сивилле” для флейты и камерного оркестра Г. Дмитриева» (Манускрипт, 2019); «Роль ударных инструментов в оркестровых произведениях Г. Дмитриева» (Манускрипт, 2020); «Диалогическая драматургия и её оркестровое воплощение в партитурах Георгия Дмитриева» (Южно-Российский музыкальный альманах, 2021). Помимо этого, автором работы был зачитан ряд докладов на научных конференциях: «Черты стиля оркестровой музыки Георгия Дмитриева (на примере симфонии “На поле Куликовом”))» – Международная научная студенческая конференция «Музыка в современном мире: культура, искусство, образование» (РАМ имени Гнесиных, 2016); «О воплощении национальной темы в симфонической музыке Г. Дмитриева» – Московские научные чтения «Школа молодого исследователя» (Союз московских композиторов, 2018); «Об особенностях воплощения образа Паганини в Quasi-романтической фантазии для скрипки и камерного оркестра “Nicolò” Георгия Дмитриева» – Международная научная конференция «Исследования молодых музыковедов» (РАМ имени Гнесиных, 2019). Также в 2019 году была опубликована научная статья на тему: «Роль тембра в музыкальной драматургии Quasi-романтической фантазии “Nicolò” Г. Дмитриева» (журнал «Таврические студии»).

**Структура диссертации.** Работа состоит из Введения, трёх глав, каждая из которых разделена на несколько параграфов, Заключения, Списка литературы, Списка иллюстраций (нотных примеров) и Приложения (*Приложение А* содержит фотографию композитора, *Приложение Б* – Перечень сочинений Г. Дмитриева с участием оркестра, *Приложение В* – Монограммы в произведениях автора). При структурировании глав автор отталкивался от материала исследования. В первой главе даётся обзор творческого наследия Дмитриева в контексте отечественного музыкального искусства второй половины XX века, рассматриваются его теоретические труды и изучаются принципы оркестровки в творчестве самого композитора. Вторая глава содержит анализ всех четырёх симфонических сочинений Дмитриева. В третьей главе рассматриваются произведения для струнного и камерного оркестра.

### **Основное содержание работы**

Во *Введении* обоснованы актуальность темы диссертации, её научная новизна, выбор материала исследования, сформулированы цель и основные задачи исследования. Анализируется степень разработанности темы, определяются методологические основы исследования, намечены перспективы практического применения диссертации.

*Глава 1. Творческое наследие Г. Дмитриева в контексте отечественного музыкального искусства второй половины XX века.* Глава состоит из пяти параграфов, каждый из которых раскрывает определённый аспект творческого наследия композитора.

*1.1. Истоки творчества.* В параграфе рассматривается жизненный путь Дмитриева с точки зрения выявления событий и факторов, оказавших влияние на формирование взглядов, эстетических позиций и творческих устремлений композитора. Подчёркивается роль Д. Д. Шостаковича в формировании композиторского стиля Дмитриева. Освещается педагогическая,

общественная и научная деятельность Дмитриева, приводятся данные, свидетельствующие об открытости композитора современным музыкальным тенденциям, направлениям и техникам. Развитая духовная культура Дмитриева была обусловлена его окружением, литературными и философскими предпочтениями, в результате чего все созданные композитором произведения, вне зависимости от жанра, проникнуты высоким идейным содержанием.

**1.2. Панорама творчества.** Во втором параграфе предпринята попытка периодизации творчества Дмитриева с выделением определяющих сфер творчества и жанров:

1. 1961-1968. 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.

Жанровые приоритеты композитора оформляются с середины 1970-х годов: он работает в области симфонической и камерно-инструментальной музыки, которая будет определяющей до 1990-х годов. В рамках данных жанров сформировался комплекс характерных для творчества композитора музыкально-выразительных средств и самобытный авторский стиль. Эту мысль подтверждают слова самого Дмитриева: «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*»<sup>2</sup>. В это же время были определены две центральные ветви его творчества: *историческая и духовно-личностная*. Данная тематика находит яркое развитие в хоровых сочинениях композитора 90-х годов. Обращение Дмитриева к духовным жанрам хоровой музыки обусловлено православными традициями, заложенными в семье композитора, а

---

<sup>2</sup> Паисов Ю. И. Георгий Дмитриев: «Я нашёл свою тему...» // Музыкальная жизнь. 2000. №10. С. 10.

также общими культурными тенденциями, связанными с возрождением русской религиозности.

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, скорее, стало 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.

**1.3. Симфонические жанры.** В параграфе анализируются основные тенденции отечественного симфонизма второй половины XX века и выделяются черты, характерные для оркестровых сочинений Дмитриева. Важным качеством его симфонических произведений является то, что композитор обращается к большому составу симфонического оркестра, но при этом наделяет оркестровку новаторскими решениями. Эксперименты с инструментальными составами Дмитриев оставляет для произведений камерного жанра, что в целом является отличительным качеством камерных оркестров XX века. Для камерно-инструментальных сочинений Дмитриева характерно наличие солиста (солистов), что указывает на жанровые черты концерта. Композитор нередко даёт абстрактно-обобщённые названия своим сочинениям («Концертная музыка для...», «Медитативная музыка для...»). Это позволяет говорить о том, что творчество автора находится в русле современных музыкальных тенденций, характерных для европейской и отечественной музыки второй половины XX столетия.

У Дмитриева остаётся одно очень важное качество от классического симфонического жанра: линейная драматургия, которая являлась чертой

симфонизма Шостаковича, но во второй половине XX века всё больше теряла свой приоритет. Линейность драматургии во многом связана с применением лейттематизма и принципа программности. В то же время, у Дмитриева представлена и статическая концепция, основанная на принципе медитативности (например, в сочинении «Икона»).

В своих оркестровых сочинениях композитор, отталкиваясь от многочастности, приходит к идее одночастности с тенденцией от чёткого членения формы на эпизоды с опорой на сонатно-симфоническую драматургию к более цельной композиции со сквозным развитием. Подобные одночастные структуры можно отметить и у современников Дмитриева – Б. А. Чайковского, Б. И. Тищенко, А. Я. Эшпая.

Индивидуальное, самобытное новаторство композитора во многом заключается в том, что он подчиняет всё своё творчество «русской теме». Все оркестровые сочинения Дмитриева представляют тщательно продуманную концепцию, которая выстраивается на основе главной темы или идеи.

**1.4. Теоретические труды по оркестровке.** В монографии «О драматургической выразительности оркестрового письма» Дмитриев выделяет в отдельные очерки следующие аспекты: особенности оркестрового воплощения диалогической драматургии; роль оркестра в многослойной форме; особенности оркестрового голосоведения; инструментовка в значении авторского комментария. Обозначенные аспекты, касающиеся вопросов оркестрового письма, являлись на момент создания монографии новыми и актуальными. Дмитриев даёт определения указанным принципам тембровой драматургии и раскрывает их на примерах произведений композиторов различных эпох с акцентом на музыке XX века. Композитор рассматривает оркестровку не просто как одно из средств музыкальной выразительности, а как область, в которой симфонические идеи кристаллизуются, находят свою *структурную и смысловую законченность*<sup>3</sup>.

---

<sup>3</sup> Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Сов. композитор, 1981. С. 6.

Под *диалогической драматургией* подразумевается «сопоставление двух ярких контрастных образов (экспонированных в соседствующих построениях), что даёт толчок дальнейшему развитию, осуществляемому в процессе их чередований»<sup>4</sup>. *Многослойность музыкальной формы* сочетает принципы синтеза и дифференциации: каждый пласт формы со своим комплексом выразительных средств должен обладать значением музыкального образа, что будет способствовать автономности слоёв, и в то же время сущность всей формы в целом выявляется в единстве. Тембровая однородность каждого пласта в сочетании с тембровым контрастом оркестровой ткани по вертикали обеспечивают раздельность, но также и целостность пластов.

Особая функция оркестровки, состоящая в выражении драматургически обособленной идеи, представляет собой *авторский комментарий* к музыкальным «событиям». Под этим понятием подразумевается не словесное авторское объяснение, а своего рода «музыкальная метафора», осуществляемая 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»<sup>5</sup>.

В русском музыкознании монография «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» Дмитриева стала одним из первых изданий, посвящённых исключительно ударным инструментам. Автором обозначены основные завоевания и достижения группы ударных к середине XX века, а также подробно описываются технические и художественные особенности более ста ударных инструментов.

**1.5. Принципы оркестровки в симфонических произведениях Дмитриева.** Принципы тембровой драматургии, представленные Дмитриевым в его монографии, нашли яркое выражение в его собственных сочинениях.

---

<sup>4</sup> Там же. С. 10.

<sup>5</sup> Там же. С. 135-136.

Использование диалогической драматургии, многослойной организации формы, приёма авторского комментария у Дмитриева всегда обусловлено индивидуальной авторской концепцией сочинения, особенностями музыкальной драматургии. В параграфе анализируются оркестровые фрагменты, демонстрирующие каждый принцип тембровой драматургии. Отмечается, что композитор также сочетает несколько приёмов оркестровой организации. Так, в эпизоде «Ноктюрн» Второй симфонии диалогичность переходит в двуслойность, и музыкальный образ, связанный с тембром солирующей виолончели, выполняет функцию авторского комментария.

Группа ударных представлена в произведениях Дмитриева очень широко, она трактуется как самостоятельная, как полноценный носитель оркестровой фактуры. Эта группа состоит из нескольких подгрупп, которые могут выполнять разные функции (в том числе часто тематические), соотноситься с разными оркестровыми пластами фактуры, участвовать в общей драматургии сочинения.

**Глава 2. Оркестровка и тембровая драматургия в сочинениях для симфонического оркестра.** Вторая глава поделена на четыре параграфа, каждый из которых посвящён одному из четырёх симфонических произведений Дмитриева. Все сочинения рассматриваются с точки зрения структуры и концепции, тематического и жанрового своеобразия, особенностей оркестровых средств и фактуры.

**2.1. Симфония №1 (1966 / 2007).** Первая симфония Дмитриева, при наличии новаторских, оригинальных идей в области тематизма (монотематический принцип организации тематизма) и оркестровых решений, в большей мере ещё демонстрирует следование традициям. Трёхчастная структура с контрастом по принципу быстро-медленно-быстро, с акцентом на величественном, итоговом характере финала и типичными функциями частей отвечает позднеромантическим традициям. Для первых двух частей Дмитриев использует традиционные композиционные формы, однако решает окончание динамичного сонатного аллегро первой части посредством постепенного спада

и угасания, что 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. Среди оригинальных идей Симфонии – обращение к фугированной форме в финале, использование в качестве основы главной темы первой части монограммы Шостаковича (*DEsCH*). Возможно, эта тема с монограммой в основе стала для Дмитриева неким симультанным, собирательным знаком современного симфонизма, одновременно несущей глубоко-драматическую семантику риторической фигуры «креста».

**2.2. Симфония №2 («На поле Куликовом») (1979).** Вторая симфония, написанная по мотивам цикла стихотворений А. Блока «На поле Куликовом», открывает в творчестве Дмитриева древнерусскую тематику. Одночастный цикл содержит четыре самостоятельных эпизода («Вечный бой», «Ноктюрн», «Наплыв» и «Свет Родины»), которые скрепляются рядом важнейших элементов. Это: тема-лейттебр английского рожка, чаще всего ассоциирующегося с «авторским комментарием»; лейттема-серия, выполняющая интонационно-порождающую функцию; лейттебр солирующей виолончели, воплощающий субъективное начало, и лейттебр тубы, связанный с мрачными, суровыми образами; лейтаккорды параллельных мажорных трезвучий – символ моления высшим силам русскими людьми во время битвы и предчувствия 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 использует симфонические традиции, 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).** При обозначении жанра произведения Дмитриев указал на конкретную исторически-хроникальную идею произведения, которая представлена в виде очень сжатой «симультанной» формы воплощения. Одночастная композиция представлена как единый «поток», но за счёт смены жанровой основы и темброво-драматургических функций в ней можно выделить три эпизода. Безрепризная трёхчастная структура Симфонической хроники объединена сквозными лейттемами-символами.

Дмитриев насыщает симфоническую драматургию музыкальными событиями высокой плотности без привлечения принципов конфликтности и сонатности. Композитор сочетает материал православной музыкальной традиции с современными техниками и новаторскими приёмами оркестрового и фактурного письма. К числу лейттем произведения относится *соло колоколов*, которое символизирует образ времени и, по указанию самого автора, «представляет цитату курантов Киево-Печерской лавры». Лейттема перезвона колоколов включает нисходящий миксолидийский звукоряд и восходящий лидо-миксолидийский. Интонационная структура и символика этой темы остаются неизменными на протяжении всего произведения, все преобразования касаются исключительно её темброво-фактурного окружения. Лейттема *хорала* представляет собой quasi-цитату из осмогласия Киевского распева в его более поздней, «партесной» традиции. Цитата дана Дмитриевым в свободном интонационно-гармоническом преломлении. Преобразования хорала затрагивают мелодико-гармонический и темброво-фактурный облик темы. При этом Дмитриев экспериментирует в Симфонической хронике с оркестровыми сонорами, использует пуантилистическую фактуру. При помощи оркестровых

средств композитор 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.

**2.4. Симфония №3 («Misterioso») (1989).** Третья симфония «Misterioso», венчающая симфоническое творчество Дмитриева, утверждает основы стиля композитора. Дмитриев выстраивает одночастную композицию Третьей симфонии посредством чередования ряда контрастных между собой эпизодов, при этом чётко очерченных границ между эпизодами нет, преобладает сквозное развитие. В музыкально-драматургической концепции произведения можно выделить несколько основных интонационно-образных сфер, сопоставление которых позволяет, хотя и с некоторой долей условности, обнаружить в композиции Третьей симфонии сонатные принципы формообразования, или трактовать её с позиций «диалогической драматургии». Диалогическая драматургия симфонии 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 свободно организованной многоголосной фактурой, показанной тембрами всей группы струнных, деревянных и медных духовых инструментов. В таких tutti всю вертикаль партитуры Дмитриев организовывает по принципу алеаторики или пуантилистических звукоточек, а также использует приёмы *glissando* и *tremolo*: в результате, точная звуковысотность не вычленяется слухом, создавая сонорный эффект.

**Глава 3. Оркестровка в произведениях для струнного / камерного оркестра.** В третьей главе рассматриваются сочинения Дмитриева, написанные для камерного и струнного оркестра, в которых также нашли отражение яркие

черты оркестрового стиля композитора. Отобранные для анализа сочинения были созданы Дмитриевым в тот же период, что и симфонические произведения (кроме ранней Первой симфонии), что позволяет предположить их стилевое единство и ограничить круг исследуемых произведений хронологическими рамками.

**3.1. Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла» (1983).** Жанровое определение «концертная музыка» указывает на продолжение Дмитриевым традиций инструментального концертирования XX века, проявляющихся в соревновательности и во внутренней диалектичности, импровизационности, в игровом начале. Образ Сивиллы передаётся посредством персонификации сольного тембра флейты, по традиции семантически связываемого с монологичностью, голосом человека. Одночастная композиция скреплена ведущим лейтмотивом солирующей флейты, который на протяжении произведения предстаёт в различных интонационных и конструктивных вариантах. Благодаря тембровой драматургии проявляются особенности внутренней структуры произведения, при этом ведущую роль играют два принципа: репризность и концертность. Репризность довольно явственно проступает в драматургическом профиле формы, прежде всего, за счёт 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 приёмов у флейты и её доминирующей роли в целом. Средний раздел *Brusco* – 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, «состязание» инструментов и тембров.

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

фантазия имеет подзаголовок «Формула Государства и Революции», но Дмитриев трактует идею сочинения шире, как извечное противодействие сил инерции и созидания, «как широкую метафору идеи диалектического единства»<sup>6</sup>, а в музыкально-стилевом аспекте – как возможность реализовать самые современные авангардные поиски и рационально-конструктивные принципы музыкального мышления. Автор предполагает необычное размещение на сцене двух струнных оркестров – они располагаются, зеркально «отражаясь» друг от друга, а также окружаются и разделяются ударными. Это даёт возможность композитору усилить пространственно-акустический и иллюстративный эффект. Крайние разделы одночастной композиции построены на сходном музыкальном материале, но в репризе он дан в инверсированном варианте, средний же раздел – контрастен по способу изложения. Музыкальная ткань струнных оркестров представлена сверхмногоголосием (буквально каждый инструмент имеет собственную мелодию и индивидуальный момент смены штрихов), и вся эта красочная сонорная звуковая масса дополняется ритмическими прогрессиями ударных.

**3.3. *Quasi-романтическая фантазия для скрипки и камерного оркестра «Nicolo» (1983).*** Указание «quasi-романтическая» подчёркивает, что в фантазии представлен не объективный портрет виртуоза эпохи романтизма – Н. Паганини, а его символический образ, преломлённый сквозь призму музыкального мышления XX столетия. Для этого Дмитриев использует приёмы полистилистики и позиционирует 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. Лейтмотив фантазии, вместе с персонифицированным тембром солирующей скрипки, воплощает образ-символ самого Паганини. Звуки лейтмотива *a-g-a* можно условно считать темой-монограммой Паганини, тональность *a-moll* также воспринимается как

<sup>6</sup> Прицкер, М. И. Больше доверять интуиции? [Электронный ресурс] / М. И. Прицкер // Советская музыка. – 1988. – №8. – Режим доступа: [http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92\\_page=3&r92\\_id=115](http://www.gdmitriev.ru/bibliography/?r92_page=3&r92_id=115) (дата обращения: 15 декабря 2020 года). – С. 7.

аллюзия на тональность самого знаменитого сочинения Паганини, Каприса № 24. Структура фантазии приближается к коллажной технике: произведение состоит из ряда контрастных и разностилевых эпизодов, интонационно скреплённых лейтмотивом. Дмитриев использует цитату из фортепианного цикла «Карнавал» Шумана (*Intermezzo «Paganini»*), вводит стилизацию, воссоздавая виртуозную манеру игры Паганини, его символический романтический образ. Вводит Дмитриев и мистифицированный образ Паганини, используя современные темброво-фактурные средства и нетрадиционные приёмы звукоизвлечения на скрипке, которые не употреблялись в романтическом искусстве (звуки с нефиксированной высотой, флажолеты, рикошет, игра близко к подставке и за подставкой, глиссандо и кластеры).

**3.4. Камерный концерт для виолончели и камерного оркестра «Dona Nobis Pacem» (1984).** Концерт написан к 300-летию со дня рождения И.-С. Баха. Одночастная композиция концерта, обрамлённая кратким вступлением и кодой, строится по принципу полифонического варьирования темы виолончели. Интонации двух источников – “Dona nobis pacem” из Мессы си-минор Баха и тема знаменного распева “Слава в вышних” – синтезируются Дмитриевым в теме виолончели и оттеняются хроматическими элементами современной музыкальной лексики. Дмитриев использует самые разные преобразования темы вплоть до сложного имитационно-полифонического переплетение голосов, вводит ряд производных тематических элементов у разных инструментов оркестра. Один из эпизодов концерта, за счёт тембрового обособления и стилового контраста (ритмически варьированная тема в духе вальса звучит у виолончели на фоне триольного ритма ударных, трактованных в эстрадно-джазовой манере), выполняет функцию «авторского комментария» по отношению к показанным событиям.

**3.5. «Икона»: медитативная музыка для металлических ударных инструментов и 48-голосного струнного оркестра (1986/2002).** По замыслу и технике воплощения композиция «Икона» перекликается с популярным в тот

период времени музыкальным минимализмом: это проявляется и в самооценности 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. Партитура разделена на два пласта: струнные инструменты образуют основной темброво-фактурный пласт, ритмически организованный в постоянном темпе и размере 4/4; к нему добавляется второй, порученный металлическим ударным и организованный свободно, вне темпа и вне определённого ритма. Все 48 струнных инструментов имеют самостоятельные партии, однако они объединены в группы по четыре, чтобы каждая группа могла в едином ритме исполнять основной паттерн всего произведения – развёрнутое мажорное трезвучие. Смена мажорных трезвучий происходит по серийному принципу.

### **Заключение**

Симфоническое творчество Дмитриева – значительная часть его творческого наследия и одна из самых самобытных страниц отечественного симфонизма последних десятилетий XX века. Найденная композитором «русская идея», связанная с исторической и философской тематикой, связывает творчество Дмитриева с глубинными пластами отечественной культуры. Одновременно ярко выраженный авторский характер его музыки – согласно авторскому определению, «авангардный консерватизм», совмещает преемственность русских традиций и новаторства. 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 работе сделан вывод о синтетической природе оркестрового стиля Дмитриева, в котором органично сочетаются лучшие традиции мирового и отечественного симфонизма и новаторские поиски мастера XX века. Оркестровый стиль Дмитриева предстаёт как самостоятельная, индивидуальная и сложная система, определяющаяся его авторскими идейно-концепционными замыслами, отбором сюжетов и особенностями их обобщённо-программной трактовки. Анализ музыкально-стилевых средств показывает, что Дмитриев придерживается таких принципов 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 современными принципами изложения оркестрового материала – обогащением инструментального состава оркестра (в частности, ударной группы), расширением технического и выразительного потенциала музыкальных инструментов, широким употреблением нетрадиционных исполнительских приёмов игры, тяготением к современным способам темброво-фактурного изложения (сонорике, алеаторике, микрополифонии, сверхмногоголосию), серийности, графичности партитуры, полистилистичности, достигаемой в том числе и за счёт выбора тембров и исполнительской специфики. Композитор уделяет внимание темброво-акустическим эффектам, экспериментируя с расположением групп оркестра на сцене и пространственным положением солирующего инструмента, а также вырабатывает собственные приёмы оркестрового мышления, которые он охарактеризовал как «диалогическую драматургию» и «авторский комментарий».

Важную черту творческого наследия Дмитриева представляет жанровое обновление, которое явилось результатом творческой эволюции композитора. Дмитриев утвердил «русскую тему» сначала в симфоническом творчестве, а в 1990-е годы в области хоровой музыки, преломив свой стиль в соответствии с канонами разных жанров. Жанровая эволюция проявляется и 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.

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. 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.

### **Публикации по теме диссертации**

#### **Публикации в журналах из перечня ВАК:**

1. 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. – 0,7 п. л.
2. Саржант, А. В. Роль ударных инструментов в оркестровых произведениях Г. Дмитриева / А. В. Саржант // Манускрипт. – 2020. – Том 13. – Выпуск 12. – С. 262–266. – 0,6 п. л.

3. 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. – 0,7 п. л.

**Другие публикации по теме диссертации:**

4. 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. – 0,36 п. л.
5. 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. – Режим доступа: [https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik\\_2019/6.%20Sarzhant.pdf](https://gnesin-academy.ru/wp-content/documents/nauka/Sbornik_2019/6.%20Sarzhant.pdf) – 0,27 п. л.
6. Саржант, А. В. Роль тембра в музыкальной драматургии Quasi-романтической фантазии «Nicolò» Г. Дмитриева / А. В. Саржант // Таврические студии. – 2019. – № 18. – С. 101–106. – 0,45 п. л.
7. 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. – 0,25 п. л.