

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.34>

Саржант Александр Владимирович

СПЕЦИФИКА ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ В "СИВИЛЛЕ" ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА Г. ДМИТРИЕВА

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме тембровой драматургии в современной отечественной музыке, которая рассматривается на примере Концертной музыки для флейты и камерного оркестра "Сивилла" Георгия Дмитриева. Выделяются и описываются специфические особенности и приёмы тембровой драматургии в данном произведении, которые также являются характерными для оркестрового стиля композитора в целом. На основе детального анализа музыкального текста автор доказывает, что в "Сивилле" реализуются важнейшие принципы оркестрового письма Дмитриева, определяемые им самим как "диалогическая драматургия" и "авторский комментарий".

Адрес статьи: www.gramota.net/materials/9/2019/5/34.html

Источник

Манускрипт

Тамбов: Грамота, 2019. Том 12. Выпуск 5. С. 158-163. ISSN 2618-9690.

Адрес журнала: www.gramota.net/editions/9.html

Содержание данного номера журнала: www.gramota.net/materials/9/2019/5/

© Издательство "Грамота"

Информация о возможности публикации статей в журнале размещена на Интернет сайте издательства: www.gramota.net

Вопросы, связанные с публикациями научных материалов, редакция просит направлять на адрес: hist@gramota.net

культуры могут быть предметом воплощения для хореографического языка. Но для этого нужны не только знания основ хореографических школ, но и общие искусствоведческие, культурологические знания, которые помогут иметь правильное представление о том, каким должен быть балет сегодня.

Список источников

1. **Асафьев Б. В.** Симфонические этюды (печатаются по: Игорь Глебов. Симфонические этюды. Петербург, 1922). М.: Композитор, 2008. 308 с.
2. **Богданов-Березовский В. М.** От Люлли до Прокофьева // Музыка советского балета / ред.-сост. Л. Н. Раабен. М.: Госмузиздат, 1962. С. 5-58.
3. **Гаевский В. М.** Дом Петипа. М.: Артист. Режиссер. Театр, 2000. 432 с.
4. **Демидов А. П.** Золотой век Юрия Григоровича. М.: Алгоритм; Эксмо, 2007. 400 с.
5. **Катонова С. В.** Музыка в балете. Л.: Музгиз, 1961. 50 с.
6. **Конен В. Д.** Театр и симфония (роль оперы в формировании классической симфонии). Изд-е 2-е. М.: Музгиз, 1974. 376 с.
7. **Красовская В. М.** Западноевропейский балетный театр: от истоков до середины XVIII века. Л.: Искусство, 1979. 295 с.
8. **Розанова Ю. А.** Симфонические принципы балетов Чайковского. М.: Музыка, 1976. 184 с.
9. **Тараканов М. Е.** Музыкальная драматургия в советском балете // Советский музыкальный театр. Проблемы жанров: сборник статей / ред.-сост. М. Е. Тараканов. М.: Советский композитор, 1982. С. 133-183.
10. **Тигранов Г. Г.** Балеты А. Хачатуряна. Л.: Музыка, 1974. 142 с.

LEADING NATIONAL CHOREOGRAPHIC SCHOOLS AS FOUNDATION OF WORLD BALLET ART

Sadykova Anvara Aripovna

*Institute of Philosophy and Political and Legal Research of the National Academy of Sciences of the Kyrgyz Republic, Bishkek
Sadykova_anvara@mail.ru*

The article gives a characteristic of national choreographic schools, such as Italian, French and Russian ones, which form a basis of world ballet art. In the Italian choreographic style, richness of rhythm, visual appeal, typicalness are highlighted. Cantilena nature, details of phrasing, emotional romanticism are typical of the French choreographic school. The Russian ballet art is characterized by melodiousness of dance lines and psychological richness of content. P. I. Tchaikovsky's ballets are noted, in which the synthesis of musical and choreographic narration-action is carried out.

Key words and phrases: choreography; musical theatre; ballet; opera; masters of dance; academic school; ballet classics; pantomime; lyrical tragedy; dramaturgy; leitmotif; symphonic style.

УДК 785.1:781.63

Дата поступления рукописи: 24.02.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.34>

Статья посвящена актуальной на сегодняшний день проблеме тембровой драматургии в современной отечественной музыке, которая рассматривается на примере Концертной музыки для флейты и камерного оркестра «Сивилла» Георгия Дмитриева. Выделяются и описываются специфические особенности и приёмы тембровой драматургии в данном произведении, которые также являются характерными для оркестрового стиля композитора в целом. На основе детального анализа музыкального текста автор доказывает, что в «Сивилле» реализуются важнейшие принципы оркестрового письма Дмитриева, определяемые им самим как «диалогическая драматургия» и «авторский комментарий».

Ключевые слова и фразы: тембровая драматургия; концертная музыка; программность; флейта; диалогическая драматургия; авторский комментарий.

Саржант Александр Владимирович

*Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва
sarjant@mail.ru*

**СПЕЦИФИКА ТЕМБРОВОЙ ДРАМАТУРГИИ
В «СИВИЛЛЕ» ДЛЯ ФЛЕЙТЫ И КАМЕРНОГО ОРКЕСТРА Г. ДМИТРИЕВА**

В современном искусстве тембровой специфике оркестровой музыки уделяется повышенное внимание. В композиторском творчестве XX века наблюдается значительное возрастание интереса к темброво-колористическим и экспрессивным возможностям инструментов, расширению звукоцветной палитры оркестра, сонорно-алеаторным звучностям и такому явлению, как инструментальный театр. **Актуальность** настоящего исследования обусловлена обращением к проблеме тембровой драматургии в современной музыке, которая столь явно проявила себя в композиторской практике, но остаётся недостаточно изученной с точки зрения её теоретического осмысления и аналитического углубления на примерах конкретных сочинений отечественных авторов.

Вопросы тембра начали активно разрабатываться в работах таких музыковедов, как А. Г. Алябьева, В. В. Бычков, Д. В. Житомирский, Р. С. Зубатова, М. М. Манафова, Е. А. Ручьевская, И. Ф. Толкач, И. М. Шабунова и др. В качестве одного из центральных понятий выдвинулась тембровая драматургия как «совокупность акустико-колористических средств, применяемых в оркестровых сочинениях разных жанров и позволяющих композитору осуществить авторский замысел за счёт системы тембрового соподчинения всех акустических средств, воссоздающих общую колористическую концепцию сочинения» [4, с. 110]. При этом специфика тембровой драматургии и её связь с композиторским стилем исследуются преимущественно на примерах «классиков» отечественной музыкальной культуры (С. С. Прокофьева, Д. Д. Шостаковича, Г. В. Свиридова), а сочинения композиторов последующих поколений и наших современников крайне редко становятся объектом изучения. В этой связи обращение к оркестровой музыке Дмитриева в настоящем исследовании придаёт ему научную новизну.

Целью данной статьи является изучение специфики тембровой драматургии Дмитриева на примере его Концертной музыки для флейты и камерного оркестра «Сивилла».

Георгий Петрович Дмитриев (1942-2016) – выдающийся современный отечественный композитор, музыкальный педагог, научный и общественный деятель, Заслуженный деятель искусств России. С его именем связано развитие многих музыкальных фестивалей, учреждение Ассоциации современной музыки и Ассоциации электронной музыки, становление Общероссийского общественного движения «Россия Православная». Композиторская деятельность Дмитриева обнаруживает широту и многообразие интересов, а творческое наследие представлено большим многообразием жанров. Он является автором трёх симфоний и ряда отдельных оркестровых сочинений («Ледостав-Ледоход», «Nicolo», «Икона», «Сцена», «Лабиринт» и др.), инструментальных концертов, нескольких опер и ораторий (в том числе «Любимая и потерянная», «Из Повести временных лет», «Космическая Россия», «Святитель Ермоген»), камерно-инструментальных и камерно-вокальных сочинений, а также духовной хоровой музыки. Симфоническое творчество представляет собой огромную, как по объёму, так и по значению, часть наследия композитора. В этой области с особой силой проявилась одна из главных черт его стиля – внимание к оркестру, его составу, выбору инструментов, тембровым решениям. Подтверждением неослабевающего интереса Дмитриева к вопросам оркестровки являются его труды – «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» (1973) и «О драматургической выразительности оркестрового письма» (1981).

Как отмечает Е. М. Тараканова, «инструментальным сочинениям Г. Дмитриева свойственно тяготение к обобщённой, философски-концепционной программности. Автор не снабжает свои произведения какими-либо развернутыми литературными пояснениями: определенные названия, подзаголовки лишь указывают (или намекают) слушателю на некий внемузыкальный источник, от которого отталкивалась авторская работа мысли. Причем философская идея, исходный тембро-интонационный импульс и процесс его закономерного становления здесь неразрывны» [8, с. 14]. Ярким примером этого может послужить Концертная музыка для флейты и камерного оркестра «Сивилла», написанная в 1983 году и исполненная 24 октября того же года в рамках музыкального фестиваля «Московская осень». Программное название данного опуса отсылает к античному образу сивилл – полумифических прорицательниц Древней Греции. Здесь Дмитриев успешно решает творческую задачу, с которой до него сталкивались многие композиторы, от Р. Вагнера и А. Шёнберга до К. Дебюсси и И. Стравинского, – «задачу музыкального выражения мифа» [10, с. 300]. Образы подобного рода неоднократно привлекали Дмитриева: «Приметой нашего века можно считать не только тяготение отдельных композиторов к документальной летописности своих сочинений, но также и по-особому трактованный мифологизм. Нередко он отражён в самих названиях произведений Дмитриева: “Сантана” (в переводе с санскрита – “бесконечная река жизни”)... “Сивилла”» [8, с. 14].

«Сивилла», наряду с программным названием, имеет и жанровое определение, указанное в авторском подзаголовке, – «концертная музыка». У Дмитриева есть ещё два оркестровых сочинения с подобным жанровым определением: Концертная музыка для клавирина, контрабаса, струнного квартета и камерного оркестра «Сцена» (1980) и Концертная музыка для саксофона-альта и симфонического оркестра «Лабиринт» (1992). В искусстве XX века данному жанру было положено Паулем Хиндемитом, создавшим ряд произведений с таким названием: Концертная музыка для альты и камерного оркестра, Концертная музыка для струнных и медных, Концертная музыка для фортепиано, медных и двух арф (упомянем также близкие по жанровым заголовкам его опусы с названиями «Камерная музыка», «Маленькая камерная музыка», «Траурная музыка» и др.). Будучи не только ярким композитором-новатором, но и прекрасным исполнителем-инструменталистом, Хиндемит воплотил в этих сочинениях лучшие традиции виртуозного исполнительства, обновил подход к жанру концерта и сам принцип концертирования, обогатил принципы тембровой драматургии. В целом, тенденция к жанровым экспериментам является показательной для середины прошлого столетия, когда в инструментальной сфере выдвинулись такие абстрактно-обобщённые названия жанров, как, например, «Музыка...» (Б. Барток «Музыка для струнных, ударных и челесты», А. Рабинович «Музыка печальная, порой трагическая», С. Слонимский «Тихая музыка»). Таким образом, в «Сивилле» Дмитриев во многом продолжает традиции инструментального концертирования, сложившиеся в XX веке и опирающиеся на понимание данного термина не только в привычном «соревновательном смысле... а в ином – глубоком и серьёзном» [2, с. 218], что подразумевает внутреннюю диалектичность, диалогизм, импровизационность и широко трактуемое игровое начало.

Выбирая для своего произведения программное название «Сивилла» и используя в качестве солирующего инструмента флейту, Дмитриев продолжает другую традицию XX века, идущую от «Прелюдии к послеполуденному

отдыху фавна» К. Дебюсси. Данная традиция преломилась в двух аспектах – в интерпретации образа из античной мифологии и в новой трактовке тембра флейты. Именно благодаря «Прелюдии к послеполуденному отдыху фавна» за тембром флейты в XX веке закрепились две основные интонационно-семантические сферы: живописная пасторальность и прихотливая острохроматическая техника.

Относительно программности отметим, что она предстаёт в виде некоего обобщённого символа, заданного композитором уже в названии «Сивилла»: такой подход «к воплощению некоего “пантеистического” содержания близок традиции музыкального импрессионизма: символические образы, восходящие к мифологии, помогают композитору прикоснуться к “первичной загадке бытия”, которая оставляет неизгладимый след во всем окружающем мире и в нас самих» [8, с. 14]. За всю историю искусства образ Сивиллы вдохновил многих мастеров на создание художественных произведений: вспомним одноименные полотна Тициана, Досси, Микеланджело, стихотворение Цветаевой, мотеты Лассо «Пророчества сивилл»; также Сивилла вместе с царем Давидом упоминается в знаменитой секвенции “Dies irae” и в «Энеиде» Вергилия. Сивиллами (или сибиллами) в древнегреческой мифологии именовались «пророчицы, прорицательницы, в экстазе предсказывающие будущее (обычно бедствия). Имя “Сивилла” (этимология его неясна), по свидетельству Плутарха, впервые встречается у Гераклита» [3, с. 487]. По некоторым предположениям, оно переводится как «Божья воля», а сами пророчества сивилл – это трансляция их устами высшего божественного знания. Согласно античным представлениям, происхождение сивилл имело связь с музами и Аполлоном, они излагали свои пророчества в виде пения или декламации гекзаметром.

При этом Дмитриев в своём сочинении избегает программной конкретности, стремясь к обобщённым музыкальным образам, не сдерживаемым словом: «...музыкальный звук в качестве носителя информации предельно “абстрактен” – слово же всегда конкретно, оно способно отразить лишь ограниченный фрагмент реальности» [9, с. 45]. Сам автор в предисловии к «Сивилле» упоминает, что, несмотря на программное название, конкретное иллюстративное содержание здесь не предполагается: символ прозрения будущего адаптирован композитором к современной действительности и трактуется как «вечная забота о судьбах мира». В таких условиях специфически понимаемой программности восприятие музыкального содержания произведения во многом обеспечивается его тембровой характеристичностью. Это вполне закономерно: А. Г. Алябьева называет тембр «основой музыкального понимания» и считает, что «проявленность тех или иных его качественных характеристик (как информационного кода безграничного мира) будет во многом обуславливаться окружающим контекстом» [1, с. 20]. И хотя в «Сивилле» отсутствует конкретный «сюжетный» контекст, он компенсируется, в частности, семантикой отдельных тембров.

Образ Сивиллы как мифической личности передаётся Дмитриевым посредством персонификации сольного тембра флейты, по традиции семантически связываемого с монологичностью, голосом человека, его живым дыханием. Как считает В. П. Давыдова, подобное «очеловечивание инструмента» происходит, в том числе и в связи с устойчивой ассоциацией флейтового звучания с человеческим голосом... звучание флейты может ассоциироваться с множеством нюансов богатейшего эмоционального мира Человека» [5, с. 13] и даже воплощать возвышенное, божественное, сакральное амплуа. В таком контексте в «Сивилле» Дмитриева ещё более наглядно проступает символический образ прорицательницы как «транслятора» божественного знания.

Концертная музыка для солирующей флейты и камерного оркестра «Сивилла» имеет одночастную структуру: «Развитие её “сюжета”, в котором созерцательная отстраненность “вещей слов” сменяется таинственными “зовами природы”, а динамичная игра – громыхающе-агрессивным нарастанием, устремлено к коде с её детски-простодушной, грустной мелодией, бесконечно насвистываемой флейтой *piccolo*. <...> Разнообразие интонационного рисунка и ритмики, виртуозное инструментальное письмо, чрезвычайно дифференцированная и полифонизированная ткань, которая как бы пульсирует, разрежаясь и сгущаясь, – всё в пьесе “работает” на единый звуковой образ» [7, с. 6]. Одночастная композиция «Сивиллы» интонационно скреплена ведущим лейтмотивом солирующей флейты, которым открывается оркестровое полотно. Характерными и узнаваемыми «знаками» этого лейтмотива становятся напряжённые малосекундовые интонации с последующими остановками – «замираниями» на более долгих звуках, которые звучат без сопровождения оркестра, в низком «тёплом» регистре флейты, и потому воспринимаются как персонификация основного образа – Сивиллы. Постепенно тема флейты захватывает всё больший диапазон, её ритмическая плотность возрастает, появляются триольные скачкообразные мотивы, которые последовательно переходят в шестнадцатые, квинтоли, секстоли, септоли, интонационно сужаясь и всё больше напоминая свободный алеаторический поток звуков. В дальнейшем лейтмотив предстаёт в различных своих интонационных и конструктивных вариантах, пронизывая всю партитуру произведения.

В композиционной структуре «Сивиллы» ведущую роль играют два принципа: репризность и концертность. Репризная трёхчастность явственно проступает в драматургическом профиле формы, прежде всего, за счёт обрамления её развернутыми эпизодами с солирующей флейтой. Они выделяются на фоне активного среднего раздела (*Brusco. Poco sostenuto*) благодаря умеренному темпу и сдержанному динамическому уровню, а также за счёт более традиционных исполнительских приемов у флейты и её явной доминирующей роли в целом. Средний раздел более динамичный, насыщенный, в нём задействовано большое разнообразие тембров и их сочетаний, использовано множество нетрадиционных приемов звукоизвлечения, как у оркестровых инструментов, так и у солиста. На первый план здесь выступает принцип концертирования, «состязание» инструментов и тембров, что наряду с наличием большой сольной каденции у флейты позволяет судить о важном влиянии концертности на становление драматургического профиля произведения.

Таким образом, при общей интонационной целостности одночастной композиции «Сивиллы», особенно её внутренней структуры первоначально «схватываются» именно благодаря тембровой драматургии. При детальном анализе выявляется, что её специфика определяется характерными приёмами, ставшими типичными для творчества Дмитриева в целом.

В первую очередь следует упомянуть принцип «диалогической драматургии», обоснованный самим Дмитриевым в его труде «О драматургической выразительности оркестрового письма». По его мнению, «Диалогический принцип обладает широкими органическими возможностями для драматургически яркого оркестрового выражения» [6, с. 52], а само понятие трактуется как «сопоставление двух ярких контрастных образов (экспонированных в соседствующих построениях), что даёт толчок дальнейшему развитию, осуществляемому в процессе их чередований» [Там же, с. 10]. В условиях концертного жанра «Сивиллы» принцип диалогической драматургии становится как бы «возведённым в степень» и проявляется в сопоставлении в соседних построениях сольных и оркестровых фактур; тем с явной мелодической природой – и сонорных или сложно организованных полифонических пластов. Так, после начальной темы солирующей флейты, словно рождаясь из её кульминационного взлета к максимальной ритмической плотности и нюансу *f*, возникает контрастный, ритмически разрежённый и очень тихий (нюанс *pp*) полимелодический пласт, воспринимаемый на слух как сонорный.

Ещё одним характерным для Дмитриева приёмом становится использование ритмически комплементарной ткани в разных тембровых пластах, что показательно для кульминационных разделов, а также сонорных и темброво-неоднородных фактурно-тематических зон (цифры 1, 6-8). Например, в начальном музыкальном построении «Сивиллы», следующем за изложением лейтмотива, в условиях одной оркестровой группы (струнные инструменты) и минимальной динамики достигается эффект сонорного пятна, однако при этом каждый голос имеет самостоятельную, плавную, почти «вокальную» линию, отличаясь от других своим ритмическим рисунком.

Показательно, что оркестровые группы и тембры трактуются Дмитриевым как отдельные «тембродраматургические линии», порой проводящие совершенно независимый от остальных пластов музыкальный материал. В этом отношении показателен «полилог» инструментов в цифрах 2-3: солирующая флейта сохраняет свою заявленную с самого начала ведущую роль, но её тематический материал обогащается за счёт значительного расширения диапазона, усложнения интонаций и приёмов звукоизвлечения; на этом фоне предельно контрастно звучат резкие, остро-ритмизованные диссонансирующие аккорды у фортепиано, трактуемого в ударной технике; отдельным самостоятельным пластом оказывается двухголосное изложение искажённых оборотов лейттемы в партии оркестровых колоколов. При этом чёткость и предельная ясность размежевания темброво-драматургических пластов компенсируются у Дмитриева сложными рационально-конструктивными, порой «графическими» приёмами работы с интонационным материалом. Так, в цифре 4 на фоне выдержанных октав у низких струнных развивается выразительная мелодия солирующей флейты, и одновременно звучат варьированные обороты лейттемы и её инверсии у валторн (подобное изложение – графически явное, «зеркальное» – далее продолжается и у гобоев), а чуть позже вступает более узнаваемый её вариант в ритмическом увеличении – у вибратона.

Ведущими современными приёмами темброво-фактурного изложения для Дмитриева становятся сонорика, алеаторика и микрополифония. Например, интересный эффект достигается в цифрах 6-8, где красочный колорит звуковых пятен усиливается за счёт добавления флажолетов у струнных. В данном случае этот материал поручен струнным инструментам именно потому, что автору было необходимо добиться бесплотного «потустороннего» звучания. Алеаторика использована в «Сивилле» как средство активной динамизации изложения, например, в момент подготовки вступления сольной каденции (цифра 5). Микрополифония встречается эпизодически (например, в цифрах 7-8), где данный приём предвещает и оттеняет активную тему среднего эпизода. Микрополифонический пласт обнаруживает себя постепенно: он усложняется за счёт «расслаивания» музыкальной ткани на всё большее количество голосов и в итоге достигает 26 самостоятельных линий.

В числе ярчайших тембровых приёмов в «Сивилле» следует назвать использование нетрадиционного звукоизвлечения на различных инструментах, что усиливает темброво-колористическую красочность музыки. Наиболее показательны в этом отношении сольная каденция флейты и средний раздел *Brusco. Poco sostenuto*. Так, сольная каденция ассоциируется с образом Сивиллы, её прорицанием. Этому монологу предшествует общая затаённо-мистическая атмосфера, напряжённое ожидание знака, голоса из будущего. В сольной каденции сплетаются более распевные интонации лейттемы, декламационные обороты типа репетиций на одном звуке (воссоздающие специфику человеческой речи) и инструментальные пассажи, а также широкие скачки, прерванные паузами и усиленные резкими акцентами (эффект экстатической декламации, «трансляции» сакрального знания). Этот контраст усиливается с помощью нетрадиционных приёмов игры на флейте: фруллато, флажолеты, двойной и тройной язык, микрохроматика и игра четвертьтонами, глиссандирование, игра со свободными ритмическими прогрессиями, и в завершении – медленная трель с одновременным покачиванием, поворачиванием флейты взад и вперёд. Таким образом, мистический момент прорицания передаётся не только с помощью оригинальных тембровых приёмов, но и с помощью пространственно-акустических эффектов.

Средний раздел сочинения Дмитриева (отмечен ремаркой *Brusco*, что в переводе означает «резко», «жёстко») – очень напряжённый и динамичный, в нём почти зримо предстают предрекаемые Сивиллой бедствия и картины грядущих катастроф. Эффект неотвратимости и фатальности придаёт звучанию нарочито примитивный остигатный ритм, который чеканно выдерживают ударные и синкопированные кластеры фортепиано. Как и во многих других произведениях композитора, фортепиано здесь трактовано в ударной технике, что в данном эпизоде усилено за счёт артикуляции (*staccato*), динамики (постоянное *fff*) и лавиноподобного движения кластерных пластов в партии правой и левой руки, которые «графически» чётко сходятся и расходятся

относительно друг друга. В цифрах 14-19 фортепиано создаёт необычный темброво-шумовой фон – исполнитель должен ударять по металлической обмотке струн и извлекать звук с помощью металлических предметов или монет, сохраняя чёткость оstinato ритма. На этом фоне выстраивается целый ряд сложных интонационных преобразований лейттемы, которая здесь превращается в острохроматический пассаж: уподобляясь своеобразной тембровой фуге, этот пассаж проводится последовательно (а иногда и одновременно) практически у всех инструментов оркестра. Начинает эту *quasi*-полифоническую разработку солирующая флейта, почти скандируя данный пассаж в высоком регистре и нюансе *fff*, а затем уходя в тихую бесконечную трель-фруллато (что вносит в общее звучание ещё одну тембровую краску). Затем пассаж проводится у маримбо-фона, различных струнных (в направлении от более высоких – к низким инструментам), позже присоединяются гобои, валторны, динамика и тематическая плотность нарастает и приводит к кульминационной стретте. После возвращения первоначальной темы *Brusco* с кластерами фортепиано происходит постепенное разрежение оркестровой фактуры, и в полупустом звуковом пространстве повисает одно напряжённое секундовое созвучие (ля/си-бемоль). Эпизод «предрекаемых катастроф» отступает, экстатическое прорицание уступает место затаённо-мистической атмосфере, и, наконец, воцаряется генеральная пауза.

Завершается «Сивилла» довольно оригинально и неожиданно: сначала возвращается первоначальная лейттема солирующей флейты, затем тихим фоном добавляются красочные тембровые пласты (сонорные пятна, удержанные кластеры, шумовые эффекты индийских бубенцов, бар чаймс, а также клавишин, исполняющий отдельные мотивы и звуки лейттемы в пуантилистической манере), и наконец вступает флейта. Это совершенно новое качество её звучания, которое можно определить характерным для Дмитриева приёмом «авторского комментария», под которым сам композитор подразумевает «подтекст (самостоятельный смысловой нюанс), сопутствующий чисто музыкальному явлению. Речь пойдёт... о комментировании внутримызыкального, достигнутого в условиях симфонического произведения. Обязательный здесь момент оценки, исходящей “от автора”, и обеспечивает воспринятому подтексту значение авторского комментария» [Там же, с. 135]. В данном случае «авторский комментарий» необходимо понимать не как словесное авторское объяснение, а как своего рода «музыкальную метафору», осуществляемую средствами тембров симфонического оркестра. Дмитриев отмечает, что «из всех музыкально-выразительных средств тембр музыкального инструмента, его трактовка, пожалуй, наиболее легко и естественно могут обрести переносное значение. Причина этого явления заключается в известной автономности тембра как выразительного средства» [Там же, с. 135-136]. В финале «Сивиллы» такая «музыкальная метафора», немного отстранённая и даже слегка ироничная, воссоздается благодаря смене солирующего инструмента на флейту *piccolo* и появлению новых интонационных оборотов в её партии. Данная тема синтезирует малосекундовую напряжённость первоначальной лейттемы с абсолютно умиротворёнными, «медитативными» репетициями на одном звуке (этот интонационный элемент позаимствован из сольной каденции). В сочетании с необычным темброво-акустическим приёмом *smorzato* (что в данном случае означает «приглушённо» усиливать и ослаблять подачу, создавая пульсацию на выдержанном звуке) это создает эффект отрешённости, отстранения от «вечной заботы о судьбах мира». Такова суть «авторского комментария» к представленным в «Сивилле» событиям, в которых образ античной прорицательницы представлен композитором как некий обобщённый, «звуко-мифологический» символ, а драматургический профиль сочинения лишён линейной событийности и сюжетной конкретности.

В заключение отметим, что в Концертной музыке для флейты и камерного оркестра «Сивилла» Дмитриеву удалось с помощью разнообразных оркестровых средств создать полноценное, драматургически насыщенное полотно. Композитор смог преодолеть тяготение сольной и концертной флейтовой музыки к «камерности» и расширить тембровые возможности как солирующего инструмента, так и всего оркестра. Специфика тембровой драматургии в данном произведении определяется рядом особенностей, характерных для всего творчества композитора в целом. Среди них важнейшую роль имеют принципы «диалогической драматургии» и «авторского комментария» (как определяет их сам Дмитриев), а также трактовка оркестровых групп и тембров как отдельных тембродраматургических линий, широкое использование сонорно-алеаторной ткани, микрополифонии, ритмически комплементарных пластов, нетрадиционных приёмов звукоизвлечения. В условиях обобщённо трактованной программности и специфической одночастной структуры «Сивиллы» роль тембровой драматургии очень велика, так как во многом обеспечивает восприятие музыкального содержания и композиционной логики произведения.

Список источников

1. Алябьева А. Г. Тембр как глубинная структура: вопросы изучения // Культурная жизнь Юга России. 2007. № 6 (25). С. 19-21.
2. Асафьев Б. В. Книга о Стравинском. Л.: Музыка, 1977. 280 с.
3. Ботвинник М. Н. Сивиллы // Мифологический словарь / гл. ред. Е. М. Мелетинский. М.: Советская энциклопедия, 1990.
4. Бычков В. В. К вопросу об эволюции тембровой драматургии народно-оркестровой музыки // Вестник Челябинской государственной академии культуры и искусств. 2012. № 1 (29). С. 110-115.
5. Давыдова В. П. Музыка для флейты русских композиторов второй половины XX века (на примере жанров концерта и сонаты): автореф. дисс. ... к. искусствоведения. Ростов-на-Дону, 2007. 26 с.
6. Дмитриев Г. П. О драматургической выразительности оркестрового письма. М.: Советский композитор, 1981. 176 с.
7. Прицкер М. И. Больше доверять интуиции? // Советская музыка. 1988. № 8. С. 5-9.
8. Тараканова Е. М. Сделать музыку говорящей // Музыкальная жизнь. 1988. № 19.
9. Элькан О. Б. Понятие музыкальности. Основные приемы музыкализации литературного текста // Таврические студии. 2017. № 14. С. 43-52.
10. Энциклопедия символизма. Живопись, графика и скульптура. Литература. Музыка / сост. Ж. Кассу и др. М.: Республика, 1999. 429 с.

**PECULIARITIES OF TONAL DRAMATURGY
IN G. DMITRIEV'S "SYBIL" FOR FLUTE AND CHAMBER ORCHESTRA**

Sarzhant Aleksandr Vladimirovich
Russian Gnesins Academy of Music, Moscow
sarjzant@mail.ru

The article is devoted to the relevant problem of tonal dramaturgy in modern domestic music, which is analysed by the example of G. Dmitriev's concert music for flute and chamber orchestra "Sybil". The paper identifies and describes the peculiarities and techniques of its tonal dramaturgy that are typical of the composer's orchestral style. Providing a detailed analysis of the musical text, the researcher concludes that "Sybil" manifests the key principles of Dmitriev's orchestral style, which the composer himself defines as "dialogic dramaturgy" and "author's commentary".

Key words and phrases: tonal dramaturgy; concert music; programmatic nature; flute; dialogic dramaturgy; author's commentary.

УДК 78.072.3

Дата поступления рукописи: 19.02.2019

<https://doi.org/10.30853/manuscript.2019.5.35>

Статья посвящена концертно-просветительской работе Этнографической секции Государственного института музыкальной науки (ГИМН). Автором даны неизвестные до настоящего времени сведения о концертном исполнении произведений музыкального фольклора в период с 1921 по 1931 годы. Описаны использовавшиеся в то время методы исполнения материала со сцены, в том числе организация выступлений народных исполнителей «из глубинки», показ музыкального фольклора студентами и исследователями, вечера памяти деятелей музыкальной культуры, сотрудничество с профессиональными исполнительскими коллективами.

Ключевые слова и фразы: история музыкальной фольклористики; Государственный институт музыкальной науки (ГИМН); Этнографическая секция ГИМНа; концертное исполнение музыкального фольклора; аутентичность; А. В. Никольский; В. В. Пасхалов; М. Е. Пятницкий; П. Г. Янков.

Смирнов Дмитрий Владимирович, к. искусствоведения, доцент
Московская государственная консерватория имени П. И. Чайковского
smrndv@mail.ru

**КОНЦЕРТНО-ПРОСВЕТИТЕЛЬСКАЯ ДЕЯТЕЛЬНОСТЬ ЭТНОГРАФИЧЕСКОЙ СЕКЦИИ
ГОСУДАРСТВЕННОГО ИНСТИТУТА МУЗЫКАЛЬНОЙ НАУКИ (ГИМНА)**

Деятельность Этнографической секции ГИМНа (1921-1931) относится к числу недостаточно исследованных явлений. А между тем это был крупнейший музыкально-фольклористический центр послеоктябрьского периода. При Секции действовали Этнографические курсы, явившиеся первым в стране высшим музыкально-фольклористическим специальным учебным заведением. К важнейшим сторонам работы Секции относятся сбор материала, проведение исследований, издание научных трудов и песенных собраний. **Актуальность** статьи обусловлена недостаточной изученностью данной темы: по ней в настоящее время не существует каких-либо публикаций. **Цель** исследования состоит в том, чтобы выявить некоторые ранее неизвестные аспекты развития фольклорного исполнительства 1920-х годов и таким образом частично заполнить существующий в отечественном музыковедении досадный пробел. **Новизна** работы обусловлена привлечением архивных материалов, до настоящего времени не введенных в научный обиход. Автором впервые предпринимается попытка представить концертно-просветительскую деятельность Этнографической секции в ее основных формах. Работа может быть использована в качестве дополнительного пособия педагогами и студентами музыкальных вузов при прохождении курсов по музыкальному фольклору и истории русской музыки.

Концертно-просветительская деятельность Этнографической секции ГИМНа представляет собой важнейший этап развития отечественного фольклорного исполнительства. В ней получили органичное продолжение все завоевания и достижения в этой области, весь накопленный к 1920-м годам опыт. Конечно, в послеоктябрьский период основное внимание продолжает уделяться сбору материала как основы для исследований. Тем не менее все более актуальным становится включение памятника в общедоступный музыкальный обиход.

Подготовка городской аудитории к восприятию крестьянского народно-певческого искусства составляло одну из важнейших задач Этнографической секции ГИМНа. В итоге концертно-просветительская деятельность начинает занимать почетное место вместе с двумя другими основными сторонами – сбором материала и проведением исследований.

Такая деятельность должна разворачиваться комплексно, в тесном взаимодействии с экспедиционной и исследовательской работой. По мнению Никольского, «подлинно художественное», «внутренне оправданное», «по-настоящему доходчивое» [3, л. 4] исполнение возможно лишь при условии «последовательного, особо вдумчивого и проникновенного изучения» памятника музыкального фольклора. Этот памятник полон «специфичности и национального колорита, особенностей мелодико-ритмических, подголосочно-полифонных,