

RU

Роль ударных инструментов в оркестровых произведениях Г. Дмитриева

Саржант А. В.

Аннотация. Цель исследования - определить роль ударных инструментов в оркестровых произведениях Г. Дмитриева. В статье акцентируется внимание на том, что ударные инструменты делятся у Дмитриева на несколько групп, каждая из которых имеет самостоятельное значение. Ударные без определённой высоты звучания выступают в качестве полноценных носителей оркестровой фактуры, а главная роль ударных с фиксированной высотой звучания заключается в передаче образно-ассоциативного значения тембра. **Научная новизна** заключается в систематизации сферы применения ударных инструментов в произведениях композитора. **В результате** определено, что использование ударных инструментов у Дмитриева тесно связано с концепцией сочинения и их роль меняется на протяжении произведения.

EN

Role of Percussion Instruments in G. Dmitriev's Orchestral Works

Sarzhant A. V.

Abstract. The research objective includes identifying the role of percussion instruments in G. Dmitriev's orchestral works. The author emphasizes the fact that in G. Dmitriev's orchestral works, percussion instruments are subdivided into groups, each of which performs its own functions. Percussion instruments with indefinite pitch fully participate in orchestral texture formation and percussion instruments with definite pitch serve to transfer the figurative-associative meaning of a tone. Scientific originality of the study involves revealing functions of percussion instruments in the composer's works. The conducted research allows concluding that the composer's use of percussion instruments is determined by his authorial intention; the role of percussion instruments throughout a composition varies.

К середине XX столетия «композиторы открывают, что ударные инструменты обладают не только большими динамическими и ритмическими возможностями, но что они темброво гораздо богаче других оркестровых групп» [2, с. 21]. Быстро развивающаяся в XX веке группа ударных инструментов, возросший к ней интерес композиторов вызвали необходимость в исследовании этой группы оркестра. В русском музыковедении монография Г. Дмитриева «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние», выпущенная в 1973 году, стала одним из первых изданий, посвящённых только ударным инструментам. Автор подчёркивает, что при создании монографии он ставил задачу обозначить основные тенденции в современной трактовке ударных [3, с. 17]. Также в издании подробно описываются технические и художественные особенности более чем ста ударных инструментов, которые рассмотрены с практической стороны в соответствии с их современным состоянием (тембровые характеристики, способы и приемы игры и др.), не затрагивая исторический аспект их использования и совершенствования. В этом же 1973 году вышла в свет брошюра А. Панаиотова «Ударные инструменты в современных оркестрах», в которой систематизированы основные ударные инструменты по группам, даются технические и выразительные характеристики инструментов, а также некоторые сведения об их историческом развитии и использовании. Сам автор рассматривает своё пособие как «первую ступень к более подробному и глубокому изучению ударных инструментов» [5, с. 5]. Следующим шагом в изучении ударных после работ Дмитриева и Панаиотова стала монография Э. Денисова «Ударные инструменты в современном оркестре», изданная в 1982 году, которая имеет историко-стилевую направленность.

«Читатель часто идентифицирует книгу с автором» [8, с. 40], и когда автором является композитор, то невольно его музыкальное творчество тоже проецируется на книгу и участвует в её оценке. Теоретические наблюдения Дмитриева в области трактовки ударных инструментов, отражающие некоторые общие тенденции

эволюции данной оркестровой группы, не могли не найти претворение в собственном творчестве композитора. **Актуальность** данной работы обусловлена обращением к проблеме выявления роли ударных в оркестровых сочинениях Дмитриева, которая остаётся неизученной и требует отдельного осмысления.

В работе были поставлены следующие **задачи**:

- проанализировать роль ударных инструментов в оркестровых произведениях Дмитриева;
- сопоставить теоретические наблюдения Дмитриева, сделанные им в монографии «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние», с практическим применением ударных в творчестве композитора;
- обобщить полученные результаты, систематизируя сферы применения отдельно ударных инструментов без определённой высоты звучания и отдельно ударных с фиксированной высотой звучания в оркестровых произведениях Дмитриева.

Теоретическая база включает ряд исследований в области оркестровки (М. И. Глинка, Д. Л. Клебанов, У. Пистон, Н. А. Римский-Корсаков, И. М. Шабунова) и трактовки ударных инструментов в XX веке (Э. В. Денисов, Г. П. Дмитриев, А. Н. Панаиотов).

В соответствии с поставленными задачами были использованы следующие **методы исследования**: анализ оркестровых партитур Дмитриева, анализ литературы, структурно-типологический метод. **Практическая значимость** определяется тем, что основные выводы, сделанные в ходе исследования, могут быть полезны для создания общей историко-стилевой панорамы трактовки ударных инструментов во второй половине XX века.

Основные функции ударных связаны в творчестве композитора с процессом эволюции этой оркестровой группы во второй половине XX столетия. При этом отметим также большую роль индивидуальных решений конкретного композитора в трактовке ударных. Так, ещё М. И. Глинка подчёркивал: «Какие могут быть общие правила насчёт оркестровки, когда, например, в симфониях Бетховена, в каждой – совершенно другой, новый оркестр, непохожий на оркестр других его же симфоний» [1, с. 27].

К принципиально новым моментам, которые определяют эволюцию ударных инструментов в XX столетии, Дмитриев в своей монографии «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние» относит:

- осознание композиторами самостоятельного значения ударных инструментов;
- значительный рост группы ударных за счёт усовершенствованных инструментов азиатских, латиноамериканских, африканских народов, вновь сконструированных инструментов, народных ударных инструментов, а также использования в качестве ударных предметов «быта» и специфических приёмов игры на духовых и струнных инструментах для выявления их ударных возможностей;
- расширение сферы применения ударных инструментов, стремление сделать их партии более содержательными, что является отражением значительно возросших требований к выразительным возможностям ударных и пониманию их трактовки.

Дмитриев первым пишет о том, что ударные в произведениях композиторов XX века составляют самостоятельный небольшой оркестр, который состоит из нескольких подгрупп, и контраст между ними подобен контрасту между струнными инструментами, деревянными и медными духовыми. Этот вывод, сделанный композитором, оказывается определяющим для основных тенденций музыки XX столетия, неслучайно И. М. Шабунова, обобщая эволюцию ударных в данный исторический период, указывает именно на этот факт, справедливо отмеченный Дмитриевым [9, с. 209].

Начиная со Второй симфонии, композитор делит ударные на пять-семь групп (не считая арфу, челесту и фортепиано) на основе тембрового родства и регистрового сближения. Такой принцип группировки позволяет ударным выступать наравне с другими группами оркестра в качестве носителя оркестровой фактуры и выразителя музыкального содержания произведения. Дмитриев насыщает партитуру большим разнообразием ударных инструментов, включая использование нескольких инструментов одного вида с дифференцированной высотой звучания, и в том числе ударных без определенной высоты звучания. Так, композитор вводит в партитуру Второй симфонии два темпл-блока и две деревянные коробочки: подобрал инструменты, различающиеся между собой по размерам (alto, basso), композитор получает условный звукоряд. Важным моментом является организация звучания ударных инструментов, поэтому Дмитриев приводит схему расположения всех групп ударных. Рассмотрим в качестве примера распределение групп ударных во Второй симфонии «На поле Куликовом»:

I группа: клавес, барабан, 3 подвешенные тарелки (piccolo, medio, grando), гонг, там-там;

II группа: литавры, барабан басовый, маримбафон, гонг, там-там;

III группа: барабан альтовый, 2 том-тома (tenore II, basso), вибрафон;

IV группа: барабан сопрано, том-том (alto II, tenore I), бубен, колокольчики;

V группа: 2 том-тома (soprano, alto I), вибрафон, маримбафон;

VI группа: 2 деревянные коробочки (alto, basso), 2 темпл-блока (alto, basso), 2 треугольника (piccolo, grando), колокола трубчатые;

VII группа: кастаньеты, 2 треугольника (piccolo, grando), 2 ковбелла (soprano, basso), тарелки, флексатон.

Дмитриев использует ударные инструменты, исходя из замысла сочинения. Во Второй симфонии композитор выделяет четыре эпизода, и в каждом из них ударные выполняют разную роль, что в масштабах всего произведения имеет конструктивное значение. На протяжении первого эпизода симфонии «Вечный бой» ударные образуют самостоятельный темброво-фактурный пласт, ритмическая и шумовая функции которого создают движение, передают грохот боя. Композитор использует все многообразие инструментов без определённой высоты звучания: короткие мотивы, основанные на вариантах пунктирного ритма, передаются от одной группы ударных к другой, создавая ритмические сбивки и высвечивая тембры разных ударных. Также Дмитриев применяет нетрадиционные способы звукоизвлечения. Например, он указывает, когда

извлекать звук ближе к центру или у края инструмента, а где играть по коже и ободу инструмента одновременно. Лишь в последних шести тактах эпизода (ц. 7 партитуры) происходит смена тембра: вместо ударных без определённой высоты звучания включаются колокольчики, вибрафон, колокола, челеста и арфы. Использование смены тембра в этом небольшом фрагменте выполняет формообразующую роль, маркируя грани разделов сочинения: «...посредством сопоставления тембров инструментатор сознательно расчленяет музыкальную ткань и выявляет логические соотношения как между разделами музыкальной формы, так и внутри построений различного масштаба» [4, с. 3].

Автор соотносит ударные с темброво-фактурными пластами других инструментов по-разному. Второй эпизод «Ноктюрн» симфонии «На поле Куликовом» построен на диалогической драматургии, которая основана на двух музыкальных образах, и группа ударных подчёркивает тембровую дифференциацию каждого музыкального образа и в тоже время способствует объединению фрагментов оркестрового письма в единую линию развития. Субъективный образ связан с тембром солирующей виолончели, и партия барабана исполняет ритмическую фигуру из четырёх шестнадцатых, подражая мотиву из темы виолончели, благодаря чему вписывается в общее развитие музыкального образа. Многоголосное мелодическое построение у струнных и духовых приобретает значение объективного высказывания, и композитор подключает здесь ударные инструменты с высотой звучания: литавры, маримбафон. Когда диалогичность переходит в двуслойность (ц. 12 партитуры), вступают ударные, характеризующие оба образа, что также подчёркивает их единение: барабан и флексатон. В дальнейшем группы ударных без определённой высоты и с высотой звучания расширяются за счёт других инструментов, дополняя разрастающуюся фактуру струнных и общую динамизацию музыкальных образов (там-там, гонг, тарелки; вибрафон, колокольчики, колокола).

В третьем эпизоде «Наплыв» Второй симфонии можно выделить два самостоятельных пласта ударных инструментов. Маримбафон выполняет на протяжении всего эпизода мелодическую функцию, вступая в диалог с деревянными духовыми (позже добавляются и медные духовые): в обеих группах инструментов волнообразные пассажи шестнадцатых исполняются *marcatissimo sempre*. Ритмический пласт ударных без определённой высоты звучания основан на принципе постепенного подключения новых инструментов, и в кульминационный момент звучат все группы ударных одновременно (приём «оркестрового *crescendo*»). Композитор делает акцент на сухом, коротком тембре ударных, задают который деревянные коробочки и темпл-блоки с их характерно «цокающим» звуком. Громкий удар тарелок и там-тама подчёркивает кульминацию формы.

В четвертом эпизоде «Свет Родины» Дмитриев сочетает два темброво-фактурных пласта ударных. С самого начала эпизода выразительно используются отдельные удары на *piano* там-тама, гонга, том-томов, литавр, трёх подвешенных тарелок, при игре на которых чередуются удары в купол тарелки и по краю. Сочетание тембровых и выразительных средств создаёт мрачный эффект. Позже к этому пласту ударных добавляются треугольники и ковбеллы. Второй пласт ударных образуют колокола, вибрафон, колокольчики, арфы, челеста, у которых поочередно проводится восходящая тема (тема трубы в противоположном движении), изложенная ровными длительностями, благодаря чему возникает несколько отстранённый по отношению ко всей оркестровой ткани колорит. Кроме того, четвёртый эпизод сочинения обрамляется лейтмотивом английского рожка, и сходная роль принадлежит пласту ударных с относительной высотой звучания, который также несёт конструктивное значение.

Таким образом, во всех эпизодах Второй симфонии ударные выступают в качестве полноценных носителей оркестровой фактуры. Композитор использует один или несколько темброво-фактурных пластов ударных, которые могут выполнять самостоятельную роль или подчиняться драматургии других оркестровых пластов струнных, деревянных и медных духовых. Но, так или иначе, функции ударных инструментов всегда тесно связаны с общей концепцией сочинения.

Другие оркестровые произведения Дмитриева расширяют сферу применения ударных инструментов. Роль ударных заключается и в передаче жанровых признаков. Среди наиболее ярких примеров – второй эпизод симфонической хроники «Киев», в котором ритмическая линия ударных без определённой высоты звучания представляет ритм марша (малый барабан, большой барабан, том-том, там-там), точно фиксированный и нигде не обрываемый. Обращение к ритмам военной музыки связано с желанием Дмитриева запечатлеть образы войны и борьбы за родную землю, и сочетание темброво-тематических пластов ударных, струнных и духовых вызывает ассоциации с оркестровыми номерами кантаты С. Прокофьева «Александр Невский» и первой частью «Ленинградской симфонии» Д. Шостаковича и соответствующими им историческими событиями. В третьем эпизоде симфонической хроники ударные участвуют в создании аллюзии на эстрадную композицию XX века, имитируя звучание ударной установки за счёт ненавязчиво и мягко «шелестящего» танцевального ритма благодаря игре щётками на малом барабане, подвешенной тарелке, чарльстоне и большом барабане. В данных эпизодах симфонической хроники фактор ритма становится доминирующим.

Обобщим функции и трактовки ударных инструментов без определённой высоты звучания в оркестровых произведениях Дмитриева:

- ударные выполняют ритмо-тембро-интонационную нагрузку, роль которой значительно усилилась благодаря введению в партитуру нескольких инструментов одного вида, но разных размеров; партии для двух или более разновидностей определённого инструмента композитор помещает на соответствующем количестве «ниток» (например, для шести том-томов в заключительных тактах Второй симфонии используется запись на шести «нитках»);
- создание динамических эффектов: к ним относятся приём «оркестрового *crescendo*», подчёркивание кульминаций с помощью удара тарелок или других инструментов, тембры которых до этого момента приберегались или выступали в другом динамическом качестве;

- шумовая, сонорная функция: использование ударных в данном качестве у Дмитриева, как правило, является кратким, например, в первых пяти тактах симфонической хроники «Киев» литавры, барабан, подвешенные тарелки, большой барабан, тарелки, там-там, деревянные коробочки, темпл-блоки, рагANELLA играют приёмом *tremolo*, благодаря чему достигается необходимый шумовой эффект;
- передача жанровых признаков марша, вальса, эстрадной композиции и др.;
- конструктивная, формообразующая роль за счёт тембровых контрастов, обрамления и других приёмов;
- ударные инструменты без определённой высоты звучания выступают в качестве полноценных носителей оркестровой фактуры, имеют самостоятельное значение в передаче музыкального содержания оркестровых сочинений Дмитриева.

Использование в симфонических партитурах ударных инструментов во многом зависит от взглядов композитора на колористический оркестр, особенно это касается инструментов с высотой звучания, большинство из которых обладает специфическим тембром и требует определённого ассоциативного значения. Ещё Н. А. Римский-Корсаков подчёркивал, что такие инструменты, как челеста, колокольчики, ксилофон, «несмотря на мелодичность, в виду исключительности их тембра, применимы в крайне редких случаях» [7, с. 96]. Г. Дмитриев указывает, что наибольшей степенью слияния с общеоркестровым звучанием среди ударных обладают мембранофоны, и в особенности литавры [3, с. 9]. По-видимому, в силу открытия выразительных возможностей большого количества тембров ударных в середине XX столетия, литавры не получают у Дмитриева какого-либо особенного применения. Зато композитор довольно обширно применяет другие ударные с фиксированной высотой звучания, органично связывая их использование с концепциями своих оркестровых сочинений.

В симфонической хронике «Киев» исполнение ведущей лейттемы произведения отводится трубчатым колоколам. Их соло, по указанию самого автора, «представляет цитату курантов Киевско-Печерской лавры». Лейттема колоколов включает нисходящий миксолидийский звукоряд и восходящий лидо-миксолидийский, но мелодическая линия этой «расшифровки» несколько условна, так как церковные колокола не имеют точной «темперированной» настройки, и их темброво-акустическая специфика усиливает эту звуковысотную неопределённость, их звук «плывёт», не вписываясь в привычные ладовые ощущения. С одной стороны, включение цитаты из православных звонов является обобщённым звукообразом всего надмирского, духовного: «Источник звука колокола принадлежит к миру духовному» [10, с. 99]. С другой стороны, использование Дмитриевым именно курантов символизирует течение времени, так как в православной традиции куранты звонят каждые четверть часа, напоминая о скоротечности земной жизни. Пронизывая всё произведение, лейттема колоколов создает убедительный по своему воздействию образ времени, тех огромных промежутков истории, которые разделяют события трёх эпизодов симфонической хроники.

Тематическая роль отводится ударным и в Третьей симфонии “Misterioso”, в данном названии заложен особый религиозно-мистический подтекст, определяющий общую идейно-семантическую направленность произведения, связанную с духовными, сакральными идеями. «Мистериозность» звучания в Третьей симфонии в большей мере достигается за счёт тембровой драматургии, и широкое использование металлических ударных инструментов обусловлено обозначенными идейно-семантическими аспектами. Лейттема симфонии впервые появляется у альты, но её второе проведение поручено фортепиано, которое трактуется Дмитриевым в русле ударно-клавишной техники, и его тембр близок по семантике к широко использованному в сочинении ударным с фиксированной высотой звучания – маримбафону, вибрафону, колокольчикам, колоколам. У этих инструментов, а также у арфы, челесты лейттема проводится в разработке, где наиболее ярко проявляется её мистическая аура. Аналогичное семантическое значение имеет и лейттема хора, которая впервые проводится у колокольчиков, вибрафона, арфы и в дальнейшем развивается у металлических ударных инструментов, а также предстаёт в более трагической окраске низких деревянных и медных духовых. Атмосфера таинственности создаётся Дмитриевым и в коде, где на первый план выходит группа ударных с акцентом на таких инструментах, как маримба, челеста, бар чаймс, колокольчики, в то время как другие группы инструментов выполняют функцию «истаивающего» фона.

В электронно-компьютерной композиции «Икона» металлические ударные инструменты являются ведущими, солирующими. Группу ударных составляют: треугольник; 4 тарелки (*piccolo*, *medio I*, *medio II*, *gran*); 2 яванских гонга (*piccolo*, *gran*); гонг; там-там; кротали (*des⁴*, *d⁴*, *es⁴*, *e⁴*, *fis⁴*, *b⁴*, *c⁵*); вибрафон; колокола. Композитор использует ударные инструменты так, чтобы их тембр не смешивался между собой и был ярко слышен на фоне 48-голосного струнного оркестра, выполняющего роль фона. На протяжении всего произведения на ударных инструментах поочерёдно извлекаются отдельные звуки, изложенные целыми длительностями. При этом отзвуки ударных не заглушаются. Благодаря этому, например, у вибрафона создаётся динамическая вибрация (эффект периодического ослабления и усиления звуков), а нажатая педаль делает звуки вибрафона более короткими. Выбор металлических ударных продиктован философско-религиозной идеей сочинения.

Как подчеркивает У. Пистон, ударные инструменты интересны, с одной стороны, своими индивидуальными возможностями, а с другой стороны, «тем общим эффектом, в котором суммируются отдельные черты всех участников этой группы» [6, с. 296]. Так, если в электронно-компьютерной композиции «Икона» Дмитриев делает акцент на выявлении тембровых характеристик каждого инструмента, то в других произведениях использование металлических ударных также интересно в контексте общей оркестровой фактуры. Например, в заключении симфонической хроники «Киев» (ц. 18 партитуры) металлические ударные (колокольчики, вибрафон, колокола трубчатые) участвуют в создании общей кульминации произведения, исполняя, как и другие группы инструментов, пассажи в технике алеаторики. В таком контексте используется сонорное качество ударных.

На основании проведённого исследования можно сделать следующие **выводы**. Важнейшее значение ударных инструментов проявляется в создании ими определённого колорита. Тем не менее сфера применения ударных без определённой высоты звучания и с фиксированной высотой звучания в оркестровых произведениях Дмитриева различна и очень многогранна. Ударные инструменты делятся на несколько самостоятельных групп, которые выполняют формообразующую роль, создают динамические эффекты, несут ритмо-темб्रो-интонационную нагрузку, являются носителями жанровых признаков, выполняют сонорную функцию. Принципиально новая роль ударных инструментов без определённой высоты звучания заключается в том, что они выступают в качестве самостоятельных фактурных пластов. А главная роль ударных с фиксированной высотой звучания заключается в передаче образно-ассоциативного значения тембра, что часто связано в произведениях Дмитриева с тематическими проведением и всегда выступает в тесной связи с концепцией сочинения.

Основные функции ударных инструментов связаны в творчестве Дмитриева с общей эволюцией данной группы во второй половине XX века, черты которой композитор выделяет на страницах своей монографии. Тем не менее, при высоком значении общих тенденций в области оркестровки, роль индивидуальных решений конкретного композитора всегда очень велика. В каждом оркестровом произведении Дмитриева представлена индивидуальная авторская концепция, в которой ударные играют значительную роль.

Список источников

1. Глинка М. И. Автобиография. Заметки об инструментровке. М.: Музгиз, 1937. 36 с.
2. Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре / пред. И. Барсовой; ред. В. Артемов. М.: Сов. композитор, 1982. 257 с.
3. Дмитриев Г. П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М.: Сов. композитор, 1991. 145 с.
4. Клебанов Д. Искусство инструментровки. К.: Музична Украина, 1972. 217 с.
5. Панаиотов А. Н. Ударные инструменты в современных оркестрах. М.: Сов. композитор, 1973. 183 с.
6. Пистон У. Оркестровка / пер. с англ. К. Н. Иванова. М.: Сов. композитор, 1990. 455 с.
7. Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки: с партитурными образцами из собственных сочинений / под ред. М. Штейнберга. М. - Л.: Музгиз, 1946. 122 с.
8. Сапожникова С. Е. Научная монография: автор - книга - читатель // Развитие личности. 2008. № 2. С. 35-48.
9. Шабунова И. М. Инструменты и оркестр в европейской музыкальной культуре: учеб. пособие. СПб.: Лань, 2017. 336 с.
10. Шатько Е. Г. Колокола и колокольные звоны православных храмов западных регионов Беларуси: история и современность. Мн. - М.: ПРОБЕЛ-2000, 2013. 295 с.

Информация об авторах | Author information



Саржант Александр Владимирович¹

¹ Российская академия музыки имени Гнесиных, г. Москва



Sarzhant Alexander Vladimirovich¹

¹ Gnesins Russian Academy of Music, Moscow

¹ sarzhant@mail.ru

Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 23.10.2020; опубликовано (published): 30.12.2020.

Ключевые слова (keywords): арные инструменты без определённой высоты звучания; ударные с фиксированной высотой звучания; тембр; Г. Дмитриев; оркестровые произведения; percussion instruments with indefinite pitch; percussion instruments with definite pitch; tone; G. Dmitriev; orchestral works.