

RU

Ю. Буцко, Б. Чайковский, Г. Дмитриев, Г. Канчели:  
четыре композиторских взгляда на трактовку ударных инструментов  
в советской симфонии 1970-х гг.

Элькан О. Б., Мартыненко Е. П.

**Аннотация.** Цель исследования – выявить особенности композиторской трактовки ударных инструментов в отечественной симфонии 1970-х гг. В статье рассматриваются созданные в данный период произведения Ю. Буцко, Б. Чайковского, Г. Дмитриева, Г. Канчели. При всей уникальности их симфонических концепций, определяются сходные композиторские решения в отношении выразительного потенциала ударной группы оркестра. Научная новизна исследования заключается в выявлении как общих, так и индивидуальных особенностей композиторской трактовки ударных инструментов в жанровом поле советской симфонии 1970-х гг. В результате анализа установлено, что для Ю. Буцко характерен наиболее широкий взгляд на ключевые функции ударных; для Г. Дмитриева показателен новаторский, в большей мере экспериментальный подход; для Б. Чайковского – более традиционный взгляд, обусловленный принципом экономии выразительных средств; для Г. Канчели – индивидуализированный и самобытный.

EN

Yu. Butsko, B. Tchaikovsky, G. Dmitriev, G. Kancheli:  
four composers' perspectives on the treatment  
of percussion instruments in the Soviet symphony of the 1970s

O. B. Elkan, E. P. Martynenko

**Abstract.** The purpose of the study is to identify the features of composers' treatment of percussion instruments in the Soviet symphony of the 1970s. The article examines works created during this period by Yu. Butsko, B. Tchaikovsky, G. Dmitriev, and G. Kancheli. Despite the uniqueness of their symphonic concepts, similar compositional solutions regarding the expressive potential of the orchestra's percussion section are identified. The scientific novelty of the study lies in revealing both shared and individual characteristics of composers' interpretation of percussion instruments within the genre domain of the Soviet symphony of the 1970s. As a result of the analysis, it is established that Yu. Butsko is characterized by the broadest perspective on the key functions of percussion; G. Dmitriev demonstrates an innovative, largely experimental approach; B. Tchaikovsky shows a more traditional view driven by the principle of economy of expressive means; and G. Kancheli displays an individualized and distinctive approach.

## Введение

Актуальность данного исследования обусловлена современными тенденциями в академическом музыкальном искусстве, демонстрирующими неуклонный рост интереса к максимальному расширению выразительного потенциала музыкального инструментария и переосмыслению его функций в традиционных жанрах. Роль ударных инструментов заметно менялась на протяжении XX столетия, и основной вектор этих изменений направлен на повышение значимости группы ударных как в оркестре, так и в сольной исполнительской практике. Ударные инструменты, долгое время выполняющие функции вспомогательной группы симфонического оркестра, в современной музыке заняли самостоятельную нишу: произошло расширение самого инструментария и органологии ударных, переосмысление их технических возможностей и выразительного потенциала, «значительное увеличение роли ударных инструментов в оркестре и изменение их взаимоотношений с другими оркестровыми группами» (Денисов, 1982, с. 6). Подобные процессы закономерно привели и к изменению функций ударных инструментов в рамках симфонического жанра, остающегося, несмотря на все композиторские эксперименты, универсальной жанровой константой, «высочайшей и совершеннейшей формой концепции Человека и Мира» (Виноградова-Черняева, 2009, с. 1645), реализованной в музыкальных звуках.

Проблематика исследования трактовки ударных инструментов в отечественной симфонической музыке довольно масштабна и многогранна, и необходимость её решения назрела уже давно: «Широта поставленных задач, охватывающих проблему современного состояния ударных, обозначенных сложностью общей культурно-исторической ситуации, стилистическим многообразием и разветвлённостью эволюционных процессов, требует комплексного решения» (Филатов, 2017-b, с. 50). Соответственно, в данной статье выделяется лишь одна грань обозначенной проблемы – связанная с академической музыкальной традицией и жанром симфонии в отечественной музыке ограниченного хронологического периода. 1970-е гг. были выбраны не случайно: с одной стороны, это десятилетие не только является весьма плодотворным в отношении созданных отечественными композиторами симфоний, но и входит в наиболее активную (и потому столь интересную для изучения) фазу жанрового обновления симфонической музыки, «стадию дестабилизации жанра» (Арановский, 1979), в целом охватившую 1960-1970-е годы. С другой стороны, именно в 1970-е гг. в отечественной композиторской и исполнительской практике наблюдается особый интерес к ударным инструментам и их выразительной палитре.

Кроме того, масштабы статьи определяется и выбор аналитического материала: более четырёх десятков симфоний было создано в 1970-е годы советскими композиторами, среди которых Дмитрий Шостакович, Моисей Вайнберг, Тихон Хренников, Альфред Шнитке, Борис Тищенко, Борис Чайковский, Юрий Буцко, Револь Бунин, Сергей Слонимский, Юрий Фалик, Георгий Дмитриев, Александр Локшин, Николай Корндорф, Галина Уствольская, Валентин Бибики, Валентин Сильвестров, Арво Пярт, Гия Канчели, Алемдар Караманов, Авет Тертерян, Фарадж Караев, Отар Тактакишвили, Вячеслав Артёмов, Геннадий Баншиков, Сергей Павленко, Дмитрий Смирнов. Ввиду такого объёма материал для исследования был ограничен симфониями нескольких авторов, которые, во-первых, внесли значительный вклад в развитие данного жанра; во-вторых, являлись ярчайшими представителями своей категории, согласно систематизации Л. Акопяна (2023). В монографии «Очерки музыкальной культуры периода оттепели и застоя» (Акопян, 2023, с. 3-4) исследователь сгруппировал советских композиторов в соответствии с их стилевыми предпочтениями, выделяя «школу Шостаковича» (например, Г. Свиридов, М. Вайнберг, Б. Тищенко, Г. Уствольская); композиторов-неконформистов (или «советский авангард», в том числе Э. Денисов, А. Шнитке, А. Караманов, С. Губайдулина, В. Артёмов); «путь по центру» (Р. Щедрин, Ю. Буцко, Ю. Фалик и др.); к отдельной группе отнесены композиторы союзных республик (В. Бибики, В. Сильвестров, А. Пярт, Г. Канчели). Таким образом, в данной статье проанализированы симфонии композиторов из каждой из этих групп: «Симфония в четырёх фрагментах» Юрия Буцко (1972), Симфония № 2 «На поле Куликовом» Георгия Дмитриева (1979), «Севастопольская симфония» № 3 Бориса Чайковского (1980), симфонии № 2-6 Гии Канчели (1970-1980).

В качестве задач исследования выдвинуты следующие:

- обозначить культурно-исторический контекст эволюции ударных инструментов в данный период;
- охарактеризовать технические и выразительные особенности ударных инструментов в наиболее ярких образцах симфонического жанра 1970-х гг.;
- выявить основные функции ударных инструментов в симфониях Юрия Буцко, Бориса Чайковского, Георгия Дмитриева, Гии Канчели.

В процессе исследования были задействованы следующие методы: историко-типологический, позволивший проследить процесс эволюции ударных инструментов и выявить общие закономерности их использования в современной симфонической музыке; структурный метод, обеспечивший целостное рассмотрение симфонии как системы взаимосвязанных компонентов, включая её содержательную концепцию, композицию, интонационную драматургию, оркестровку; функциональный метод, давший возможность конкретизировать место и роль ударных инструментов в конкретной оркестровой партитуре, охарактеризовать их функции и выразительный потенциал в контексте произведения. Метод целостного анализа позволил рассматривать основные темы симфоний сквозь призму художественного замысла композитора, оценивая комплекс избранных автором средств выразительности как способ фиксации музыкального образа. Анализ тембровой драматургии обеспечил возможность оценивать роль ударных инструментов не только в комплексе тембровых выразительных средств в симфониях, но и с точки зрения внутренних процессов драматургического развития в анализируемых произведениях. Кроме того, в процессе исследования была привлечена теоретико-методологическая концепция В. Филатова (2017а), в которой рассматривается функциональная специфика ударных инструментов в современной музыке и выделяются следующие их функции: ритмическая (ударные инструменты создают метроритмическую основу звучащего материала), динамическая (ударная группа существенно влияет на динамический профиль произведения, помогает воплощать кульминации), тематическая (ударным могут быть поручены важные тематические элементы), сонорно-колористическая (на первый план выходит тембровая характеристичность звучания, возможность создавать необычные тембровые эффекты, миксты, соноры), синтаксическая (ударные инструменты способствуют членению музыкальной формы, отграничению мотивов, фраз и других синтаксических единиц). Особняком стоит театральная-игровая функция ударных, связанная с пластикой исполнителя, выразительным и семантическим значением его движений – это своеобразная «кинематика игровых движений» (Лукиянов, 2024, с. 65), подразумевающая ещё один уровень выразительности, не всегда зафиксированный в нотном тексте композитором, но оказывающий влияние на исполнительскую интерпретацию. «Музыка для ударных создаёт необычайно гармоническую среду для этого явления, поскольку игра на инструментах ударной группы требует жестикюляции, движения, перемещения от одного инструмента к другому, что уже само по себе – зрелище» (Филатов, 2017а, с. 73). Например, резкие, импульсивные, вертикально ориентированные удары исполнителя способны усилить образы негативные, агрессивные, напряжённо-драматические; смена инструментов и передвижение ударника по сцене может быть связано с внутренней динамикой образа, его

перерождением, изменчивостью. В. Филатов усматривает в использовании подобных приёмов один из способов «воплощения явления инструментального театра» (Филатов, 2017а, с. 74).

Теоретическую базу исследования составили фундаментальные музыковедческие труды, посвящённые проблемам отечественного симфонизма (Арановский, 1979; Акопян, 2023; Виноградова-Черняева, 2009), изучению и практическому использованию ударных инструментов (Денисов, 1982; Дмитриев, 1991; Лукьянов, 2024; Понькина, Соколов, 2026; Филатов, 2017а; 2017b), симфоническому творчеству тех композиторов, произведения которых рассматриваются в данной статье (Зейфас, 1991; 2019; Корганов, 2001; Куреляк, 2006; Саржант, 2020; Беседы с Альфредом Шнитке, 1994).

Практическая значимость исследования состоит в возможности использования его материалов в сфере современного оркестрового исполнительства и искусства игры на ударных инструментах, в дирижёрской практике, при разработке и преподавании учебных курсов в вузах сферы культуры, в частности дисциплин, связанных с историей современной музыки, отечественной музыкальной культуры, исполнительского искусства, музыкальной интерпретацией.

## Обсуждение и результаты

К началу 1970-х гг. в отечественном музыкальном искусстве сложился определённый культурно-исторический контекст, повлиявший на эволюцию ударных инструментов в данный период. В самый разгар «оттепели» советские композиторы получили возможность приблизиться к новой музыке западной традиции, ощутить заряд той экспериментальной «энергии», которая бушевала за рубежом в 1960-1970-е годы, и начать собственные инновационные поиски в сфере звука, музыкального языка и композиции. В Советский Союз с гастрольями приехали величайшие композиторы современности: Игорь Стравинский, Бенджамин Бриттен, Луиджи Нono, Пьер Булез. На Западе к началу 1970-х гг. уже прошёл пик второй волны авангарда, и его достижения в области алеаторики и сонорики постепенно сменялись поисками новых смыслов, «новой сложности», «новой простоты», минимализма, однако тембр по-прежнему оставался одним из центров притяжения композиторского внимания. «Всё возрастающая роль тембра как компонента музыкального целого – одна из основных черт эволюции симфонического мышления» (Дмитриев, 1991, с. 8), характеризующая весь XX век. В академическую музыкальную практику активно вовлекаются экзотические ударные инструменты разных народов, иностранные внеакадемические традиции (джаз, рок-музыка), заимствуются «традиционные для других групп ударных инструментов способы игры, а также внедряются отличающиеся специфическим звучанием нетрадиционные приёмы» (Понькина, Соколов, 2026, с. 42). Ударные инструменты становятся способными не только нести самостоятельную тематическую нагрузку, но и воплощать самые смелые композиторские идеи поистине грандиозного масштаба. Так, в 1974 году Ларри Остином была завершена «Вселенская симфония» Чарльза Айвза, в которой различные ударные инструменты во главе с большим барабаном передавали ход времени, словно сжимающегося от прошлого к будущему, а «непрерывная ритмическая пульсация ударных была сравнима со звёздными пульсарами» и собственно «пульсом Вселенной» (Болотин, Домбраускене, 2024, с. 72).

В отечественной музыкальной культуре 1970-х гг. интерес к ударным инструментам неуклонно растёт, знаменуя новый этап в их практическом освоении и художественной трактовке. Именно в этот период композиторы фокусируются на качествах ударных, внезапно ставших актуальными: их темброво-кolorистической стороне, сонористическим эффектам, возможности играть полноценную тематическую роль. В области сольного и ансамблевого исполнительства возникают многочисленные опыты создания ярких, самобытных сочинений для ударных инструментов, как правило, виртуозного характера: «А prima vista» (1972) А. Кнайфеля, «Misterioso» (1977) и «Jubilatio» (1979) С. Губайдулиной; «Тотем» (1976) и «Соната размышлений» (1978) В. Артёмова; «Ave Markus» (1977) и «Terrarium» (1978) В. Суслина. В это же время начинает свою активную деятельность знаменитый Ансамбль ударных инструментов Марка Пекарского, для которого охотно пишут музыку отечественные прогрессивные композиторы (А. Шнитке, А. Вустин, С. Губайдулина, Э. Денисов, А. Кнайфель, В. Мартынов, А. Раскатов), формируя уникальный, эксклюзивный и в то же время довольно обширный репертуар. В симфонической музыке сохраняется ведущая роль ударных как оркестровой группы, создающей метроритмический каркас произведения, а также как важного средства воплощения внутренней динамики формы (в частности, кульминационных зон), однако всё чаще композиторы стремятся наделить ударные более широкими полномочиями, экспериментируют с составом ударной группы оркестра. Например, у Р. Щедрина наблюдается включение в партитуры «гребешка (обыкновенной расчёски, зубьями которой проводят по деревянному бруску) и деревянной сторожевой колотушки. <...> Б. Тищенко в Третьей симфонии использовал стальную полосу (наподобие пилы) – *Ferro flessibile*» (Дмитриев, 1991, с. 6).

В течение 1970-х гг. в советской музыке было написано значительное количество симфонических произведений, среди которых не только традиционные симфонии, но и хоровые («Праздничная симфония», посвящённая столетию Ленина, М. Вайнберга; Симфония № 2 А. Тертеряна), камерные (Камерная симфония «Торжественное песнопение» Ю. Буцко; Камерная симфония «Исповедь» Н. Корндорфа), а также многочисленные жанровые миксты на основе симфонии (Симфония-балет № 4 А. Эшпая; Симфония-сюита «Древнерусская живопись» и Симфония-концерт «Дифирамб» Ю. Буцко). Юрий Буцко затронул самые разные композиционные варианты жанра симфонии, написав в 1970-е годы не только вышеупомянутые программные опусы, но и более типичную по своей структуре и жанровой трактовке «Симфонию в четырёх фрагментах». Отметим, что с точки зрения стиля творческий путь композитора можно отнести к так называемой «центристской» позиции – «это согласие играть по принятым идеологическим правилам, при случае не уклоняясь от выполнения социальных

заказов, но стараясь делать это по возможности творчески, не впадая в рутину, не изменяя своей обычной манере, <...> сохраняя репутацию интересного мастера, способного на серьёзные художественные открытия» (Акопян, 2023, с. 159). 1970-е гг. для Ю. Буцко стали относительно новым этапом: он несколько отступил от магистральной «неофольклорной» линии своего творчества и начал своеобразно переосмысливать древние традиции, обращаясь к сюжетам из русской истории, литургической тематике, знаменному роспеву.

«Симфония в четырёх фрагментах» (1972) полностью вписывается в обозначенную тенденцию: она создана на основе сюжета и музыкального материала нереализованного балета Ю. Буцко «Прозрение», посвящённого событиям 1905 года. Исследователи склонны считать это косвенной программностью: например, А. Куреляк (2006) отождествляет концепцию симфонии с осмыслением религиозно настроенным художником трагедии гибели «русского духа». В симфонии четыре части, связанные между собой композиционно (приёмом *attacca*) и интонационно (родством тематизма). Весомая роль ударных инструментов декларируется с первых же тактов – в своеобразной вступительной каденции перед первой частью симфонии, где «солирует» ударная группа оркестра. Данный раздел воспринимается как предвосхищение будущей трагедии: на грозный грохот литавры и тревожный бой большого барабана, представленный в виде ритмической прогрессии укорачивающихся длительностей, накладывается неотвратимый пульс боя – удары военного барабана, на котором, согласно авторскому указанию, следует играть резиновыми палочками от ксилофона (Буцко, 1985, Cadenza, такт 2). Дополняет это грандиозное звучание колористическая роль «звнящих» ударных – колокольчиков, треугольника, там-тама, гонга, тарелок.

Сама же трагедия «гибели русского духа» почти зримо предстаёт в третьем фрагменте, где цинично и жёстко разрушаются выстроенные в предыдущих частях образы медитативной статики, скрытой благородной мощи, духовной соборности. Эти идеализированные образы воплощаются посредством архаичного, интонационно смягчённого колорита quasi-знаменной распевности (Буцко, 1985, часть 2, цифра 7; часть 3, цифра 16) и типичной русской колокольности: Ю. Буцко имитирует перезвон традиционными средствами ударной группы оркестра и дополняет её двумя натуральными колоколами, расположенными за сценой (Буцко, 1985, часть 3, цифра 17). В третьей части они уступают место бездушно-механистичному фугато, к которому постепенно присоединяется всё разнообразие ударных инструментов, вплоть до ксилофона, вуд-блоков и трещоток. Партии ударных почти не дублируют друг друга, принимая непосредственное участие в образовании сложнейшей полифонии пластов и обретая самостоятельную тематическую функцию – как, например, семантически важный тритоновый лейтмотив у литавр (Буцко, 1985, часть 3, цифры 29-31). Особую звукоизобразительную роль ударные играют в кульминационном эпизоде «расстрела», где, по замыслу композитора, исполнители должны стучать по металлическим предметам, корпусам музыкальных инструментов, использовать любые выразительные средства ударной группы, чтобы «найти характер звука, подобный выстрелам» (Буцко, 1985, часть 3, цифра 69). В такой передаче «права выбора» подходящего инструментария исполнителям и в его использовании в традициях инструментального театра можно усмотреть проявления театрально-игровой функции ударных инструментов. Следовательно, в целом в «Симфонии в четырёх фрагментах» реализован максимальный спектр функций ударных: от наиболее традиционных ритмических, динамических, синтаксических, тематических функций – до новаторских сонорно-колористических и театрально-игровых. Сам же Юрий Буцко предстаёт как автор, убедительно демонстрирующий широчайший взгляд на трактовку ударных инструментов и их возможностей в рамках симфонического жанра.

Характерные для советской музыки традиции оркестровки и трактовки тембров восходят к Дмитрию Шостаковичу. Он был композитором «с высокоразвитой оркестровой манерой мышления, и инструментовка была одной из самых неотъемлемых характеристик его творческого почерка. <...> Музыкальные идеи рождались у него уже в тембровом виде» (Денисов, 1982, с. 46). Такое повышенное внимание к тембровой выразительности, отразившееся в том числе и в специфике трактовки ударных инструментов, прослеживается у многих учеников и последователей Шостаковича. В качестве примера приведём симфоническое творчество Бориса Чайковского и его «Севастопольскую симфонию» (окончена в 1980 г.). Это редкий пример, когда грандиозность музыкального замысла, сложность его обобщённой программы и масштабность самого симфонического полотна сочетаются с идеально сбалансированными, экономными выразительными средствами – ведь Б. Чайковский, по его собственному признанию, всегда стремился «обходиться возможно меньшим – во всём» (Корганов, 2001, с. 74). Тем не менее кульминационные зоны «Севастопольской симфонии» потребовали использования всех ресурсов четверного состава оркестра с дополнительными видовыми инструментами (в их числе – альтовая флейта, которой поручено пронзительное лирическое соло-размышление после батального эпизода (Чайковский, 1985, цифры 69-70), и труба-пикколо, имитирующая крики чаек и звуки «морзянки»), ведь героико-драматический характер повествования и монументальные батальные эпизоды – это квинтэссенция всей концепции произведения. Несмотря на программность, в симфонии «нет хронологии, там не обязательно выяснять, какого времени Севастополь представлен в первой теме или к концу Симфонии – 1942-го года, нынешнего или времён Крымской войны XIX века, – он и тот, и этот...» (Корганов, 2001, с. 66), и даже Севастополь дня сегодняшнего, продолжающий своё героическое противостояние. Неслучайно одно из самых современных исполнений «Севастопольской симфонии» состоялось именно в этом городе-герое в честь десятилетия Крымской весны (2024).

Симфония Б. Чайковского имеет одночастную структуру, в которой прослеживается влияние сонатного и концентрического принципов. Ударные инструменты здесь представлены многогранно: ясно считаются традиционные ритмическая, синтаксическая и динамическая функции, преимущественно у барабанов, тарелок, треугольника; выделяется в партитуре тематическая роль у литавр и сонористическая – у различных

тембровых микстов ударных со струнными и деревянными духовыми. Множество звукоизобразительных приёмов связано именно с ударной группой, особенно это касается батальных сцен: так, в разделе, который играет композиционную роль эпизода вместо разработки, слышатся грозные удары, «взрывы», «лязгающие» звуки битвы (Чайковский, 1985, цифры 22-54); после первой кульминации разработки – победные залпы орудий (Чайковский, 1985, цифра 74); во второй кульминации – почти зримо ощущаются потенциальные угрозы будущих сражений (Чайковский, 1985, цифры 94-100).

Колористическая трактовка Б. Чайковским таких инструментов, как колокольчики, колокола, треугольник, ксилофон, восходит к симфоническим традициям его учителя – Д. Шостаковича, также как и использование барабана с целью выявить его ритмические функции и двигательно-моторный, механистический характер образности. Интересно отметить, что в наиболее напряжённых драматургических зонах и в некоторых кульминациях «Севастопольской симфонии» композитор хотя и опирается на традиционные принципы «громкой» оркестровки, но зачастую не дублирует мощное и жёсткое звучание меди ударными инструментами. Его особая находка – это поочерёдное проведение отдельных мотивов у медной группы (иногда с подключением струнных или деревянных духовых) и ударной группы, своеобразное тембровое «противопоставление» ударных инструментов плотному, густому *tutti* без них (например, в финальном разделе симфонии (Чайковский, 1985, цифра 104), где подобное чередование групп в совокупности с сонорикой у струнных и арфы помогает создать образ неотвратимой катастрофы). Даже звукоизобразительные фразы, напоминающие радиограмму азбукой Морзе, Б. Чайковский поручает трубе-пикколо, а не ударным, более ожидаемым в оркестровке подобных ритмически заострённых тем. Литавры и тарелки лишь оттеняют и заполняют паузы между тревожными триолями «морзянки», усиливая общую напряжённую атмосферу (Чайковский, 1985, цифры 19-20). В целом, Б. Чайковский оперирует достаточно широкой выразительной палитрой ударных инструментов, выявляя преимущественно их ритмическую, динамическую и тематическую функции, а также включая ударную группу в сонорные эпизоды в сочетании с другими группами инструментов. При этом композитор стремится сохранить тембровую уникальность ударных инструментов и найти новые, оригинальные решения для их использования в оркестровке симфонии.

Безусловно, симфонические традиции Д. Шостаковича в разной степени нашли продолжение практически у всех советских композиторов: его искусство «пропитано своими соками не только музыку представителей его школы, <...> но и продукцию представителей альтернативного направления, возникшего в СССР на склоне лет Шостаковича и не демонстративно, но решительно противопоставившего себя советскому официозу» (Акопян, 2023, с. 105), – композиторов-нонконформистов, представителей «советского авангарда», среди которых важное место занимает Георгий Дмитриев. Известный советский симфонист и мастер ораториального жанра, сам он характеризовал свой стиль как «авангардный консерватизм», а его партитуры изобилуют современными достижениями в области музыкального языка, новаторскими тембровыми находками, элементами инструментального театра и визуально-графической партитуры. Кроме того, Г. Дмитриев блестяще разбирался в тонкостях инструментовки и сохранил свой опыт на страницах собственных музыковедческих исследований: «Ударные инструменты: трактовка и современное состояние», «О драматургической выразительности оркестрового письма», так что вполне закономерно, что в его симфоническом творчестве мы находим оригинальные и новаторские примеры трактовки ударных инструментов.

К 1970-м годам относится одно из симфонических полотен Г. Дмитриева – Симфония № 2 «На поле Куликовом» (1979), которая рассчитана на тройной состав оркестра с расширенной группой ударных инструментов. Композитор не только вводит колоссальное количество ударных (включая такие редкие инструменты, как маримбафон, флексатон, ковбелл, вудблок, темпблок), но и распределяет их на семь отдельных групп, подробно указывая в начале партитуры состав каждой группы и их расположение на сцене (Дмитриев, 1987, с. 2). «Такой принцип группировки позволяет ударным выступать наравне с другими группами оркестра в качестве носителя оркестровой фактуры и выразителя музыкального содержания произведения» (Саржант, 2020, с. 263), а кроме того, в определённом смысле сближает творческий подход Г. Дмитриева с принципами инструментального театра.

Симфония № 2 имеет программный заголовок «На поле Куликовом»: её создание было инспирировано значимыми для русской истории и культуры юбилейными датами – 600-летием Куликовской битвы и 100-летием со дня рождения А. Блока, по мотивам одноимённого цикла стихотворений которого и была выстроена обобщённая программа симфонии. Сюжетность здесь отсутствует, однако ощущается особая лирическая интонация, характерная для блоковской поэзии, и каждый из эпизодов симфонии имеет программное название, перекликающееся со строками стихотворений А. Блока. Композитор сочетает одночастность общей структуры симфонии с типичными драматургическими функциями четырёх эпизодов, характерными для традиционного сонатно-симфонического цикла. В первом эпизоде – «Вечный бой» – ударные инструменты несут колоссальную смысловую нагрузку, воссоздавая батальную звуковую картину. Ударные здесь полифункциональны: остро-ритмичный «нервный» пульс жестокой битвы сочетается с сонорными и изобразительными элементами – это своеобразная «звукопись» войны, грохот ударов, лязг оружия, шумовые эффекты (Дмитриев, 1987, цифры 3-5). Литавры, подвешенные тарелки и там-там усиливают выразительные динамические волны и подчёркивают кульминационные зоны первого раздела симфонии. Тематическая функция ударных реализована через использование кратких лейт-ритмов, которые передаются от инструмента к инструменту, выявляя всё тембровое богатство ударной группы (Дмитриев, 1987, цифры 1-2).

В эпизоде «Ноктюрн» доминируют сонорно-колористические функции ударных, в соответствии с пейзажно-изобразительной программной идеей данного раздела, но здесь же слышатся и затаённо-зловещие тремоло и глиссандо у литавр (Дмитриев, 1987, цифра 11), и красочные «сполохи» звенящих ударных (колокола,

колокольчики, вибратон, челеста), дополняющие грандиозную графическую фигуру круга у *divisi* струнных (Дмитриев, 1987, цифра 14). Этот круг, наглядно выявленный в графике партитуры, по замыслу композитора, символизирует солнце как предзнаменование будущей победы в Куликовской битве, и если струнные инструменты здесь отвечают за визуальное воплощение «солнца», то ударные – именно за звуковой колорит его «сияния». В третьем эпизоде («Наплыв») том-том и барабаны разного типа берут на себя важную ритмическую функцию, а колористическую роль играют маримбафон и суховатые щелчки вудблотов и темпблотов; также здесь применяются нетрадиционные способы игры на ударных инструментах. В последнем эпизоде «Свет Родины» тематическая функция прослеживается у большинства ударных, часто объединяющихся в группы, образуя необычные микстовые тембры. Здесь же возникает лейтмотив хорального склада, на всём протяжении симфонии символизировавший молитву русских воинов о победе и чаще связанный с «поющими» струнными и медью, но приобретающий теперь совершенно неожиданную окраску – с добавлением тембров «звонящих» ударных инструментов (Дмитриев, 1987, цифра 26). Таким образом, Г. Дмитриев демонстрирует новаторский взгляд на трактовку ударных инструментов в симфонии: принципиально расширяет их состав, уделяет специальное внимание их расположению на сцене, сознательно наделяет их предельной смысловой нагрузкой и, блестяще зная возможности всей группы и каждого инструмента в отдельности, стремится максимально реализовать их выразительный потенциал в своей партитуре.

Наконец, рассматривая отечественную симфонию 1970-х годов, нельзя обойти вниманием творчество композиторов союзных республик, которые внесли значимый вклад в развитие жанра в данный период. Л. Акопян (2023) объединяет этих авторов в одну главу своей монографии, несмотря на разницу в индивидуальных стилистических ориентирах. При этом для тенденций в развитии оркестровых ударных инструментов особенно важно, что большинство примеров симфоний, созданных в союзных республиках, привнесли своё национальное начало как в образный строй и интонационное содержание, так и в собственно инструментальный. Интересным примером является симфоническое творчество Гии Канчели, которое почти полностью приходится на 1970-е годы. Его семь симфоний принято объединять в грандиозный макроцикл, создававшийся на протяжении так называемого «симфонического двадцатилетия» (1961-1981), когда, «сосредоточившись на симфонизме без объявленной программы, <...> автор обеспечил себе свободу самовыражения» (Зейфас, 2019, с. 37). Первая и Седьмая симфонии в рамках этого макроцикла выступают своеобразными прологом и эпилогом; центральные же произведения (именно они и были созданы в 1970-е гг.) представляют собой различные грани осмысления «вечных» тем самобытным художником-философом современности.

Для симфонического стиля Г. Канчели показательно особое чувство тембра, мастерское владение тембральными богатствами оркестра, красочная инструментовка, причём колоссальную роль в данном случае играет именно ударная группа. Ударные инструменты у композитора часто выполняют традиционную ритмическую функцию, помогают цезурировать музыкальную ткань, динамически выстраивать кульминации. Колористическое великолепие его партитур обеспечивается большим разнообразием ударных – барабанов разного типа, литавр, треугольника, тарелок, там-тама, челесты, колоколов, колокольчиков и дополнительных церковных колоколов, помещённых за сценой. Наблюдается и обилие сонорных эффектов, и наделение ударных инструментов тематической ролью, а порой – и особой семантикой: например, тембр колокольчиков и челесты Г. Канчели трактуется как символ трансцендентного, надмирского, а тембр колоколов вообще становится ярким стилистическим «знаком» композитора. Так, его Симфония № 2 с программным заголовком «Песнопения» (1970) начинается с трёх ключевых интонаций: восходящих секундовых мотивов, подчёркнутых речитаций на одном звуке и выразительного поступенного хода  $c^1-h-a$ , причём этот мотив звучит именно в колокольном тембровом решении (Канчели, 1974, цифра 1). В этих простейших оборотах, напоминающих о национальных грузинских напевах, скрыт интонационный ступень всего тематизма этой лаконичной одночастной симфонии. Её темы не даются в «готовом» виде, а постепенно обретают свои очертания, словно «конструируются» из отдельных осколков-интонаций, возникая в том числе и в партиях ударных инструментов с определённой высотой звучания. Интонационная драматургия симфонии основана на противопоставлении тематизма инструментального типа, медленно кристаллизующегося в недрах оркестровой фактуры, и хоральности в её особом национально-своеобразном варианте, полностью оправдывающем программное название симфонии. Но даже первое проведение хора у струнных и духовых инструментов Г. Канчели (1974, цифра 11) дополняет колоритным тремоло тарелок. Важную ритмическую роль играют ударные в развивающихся разделах симфонии, где возникают яркие жанровые эпизоды – скерцозные, маршевые, танцевальные (Канчели, 1974, цифры 25, 35). Динамическая функция ударной группы максимально проявляется в кульминационной зоне (Канчели, 1974, цифры 39-40).

Мистериальная по характеру Симфония № 3 (1973) пронизана сходными интонациями грузинских песнопений, но в данном случае Г. Канчели отсылает слушателя к традициям сванского погребального пения. Медитативно-распевная природа тематизма здесь выступает в необычном синтезе с чёткими ритмическими элементами, «чистым ритмом», как называет его Н. Зейфас (1991), а также с красочными сонорными эффектами, обеспеченными большим разнообразием ударных. Ведущее значение приобретают колокола и литавры: последние выполняют как традиционную ритмическую и динамическую функции, так и нетипичную тематическую (Канчели, 1977а, цифра 6). Колокольный звон окончательно закрепляет за собой статус стилистического «знака» Г. Канчели (1977а, цифра 15): в Симфонии № 3 колокола не только подчёркивают ключевые драматургические моменты, но и исполняют целые соло. «Композитор заставляет воспринимать колокол не только как приметку конкретной эпохи и звуковой среды, но, прежде всего, как музыкальный феномен.

Звук без определённой высоты, зато с богатейшим спектром гармонических призывов – естественных, а не искусственно расщеплённых. Звук, долгое угасание которого в вечернем воздухе создает ощущение тайны. Раскачивание колокола – идеальная мера времени...» (Зейфас, 1991, с. 95). Интересно, что в такой же трактовке предстаёт колокольность и в одночастной Симфонии № 4 (1975), посвящённой Микеланджело. Возвышенный, идеальный эстетический мир, связанный с образом-посвящением, характеризуется особыми тембровыми «символами» – колокольностью, хоральностью, аллюзийностью к старинной музыке. С перезвона церковных колоколов за сценой начинается эта симфония (Канчели, 1977b, цифра 1), им же она и завершается (Канчели, 1977b, цифры 38-40); также колокольный перезвон приводит к одной из важнейших кульминаций, где композитор вводит драматургический эффект «стоп-кадра», заставляя дирижёра и оркестрантов «как бы застывать» на целых пять тактов (Канчели, 1977b, цифра 24; сноска с авторским комментарием на с. 48). Противостоит идиллическим образам симфонии злой рок, представленный жанровыми знаками траурного шага, гротескного вальса, лапидарного «хромающего» ритма сарабанды. Подобные жанровые основы требуют именно ритмического воплощения в звуковом пространстве симфонии, поэтому здесь существенно возрастает роль партий большого барабана, там-тама, литавр.

Логично продолжили эту линию трактовки ударных инструментов в симфоническом творчестве Г. Канчели его следующие опусы, относящиеся к 1970-м годам. Так, Симфония № 5 (1975), посвящённая памяти родителей, также имеет одночастную структуру и основана на сложном образно-тематическом противостоянии двух сфер – идиллически-нежной, хрупкой темы клавесина, которую Н. Зейфас называет «темой детства» (Зейфас, 2019, с. 38), и сумбурно-экспрессивного, почти агрессивного потока пассажей у струнных и деревянных духовых. В момент их столкновения возникают плотные по фактуре, насыщенные туттийные эпизоды, где важную динамическую и синтаксическую роль играют ударные инструменты – литавры, там-там, большой барабан, тарелки, колокола. Тематической ролью наделены литавры (Канчели, 1984, цифра 7, с. 20) и колокола (Канчели, 1984, цифра 15, с. 41; цифра 19, с. 47). Причём в кульминациях они соединяются со всей мощью ударной группы, порой исполняя даже четырёхзвучные аккорды: по замыслу композитора, два исполнителя должны играть на колоколах четырьмя палками (Канчели, 1984, цифра 24, с. 58).

В Симфонии № 6 (1978), с её глубокими философскими обобщениями, образами вечности, эпической мощи, грузинской природы и истории, Г. Канчели не отступает от полюбившейся ему одночастной структуры и драматургического противопоставления двух образных сфер: идеального духовного мира и разрушительно-агрессивного начала. Первая сфера представлена тематическим материалом у двух альтов *sul ponticello*, звучание которых напоминает пение сказителя-ашуга или монотонно-медитативный голос гудавири (грузинского «дальнего родственника» волынки). Этот материал выступает в роли некоего рефрена, перемежающегося с темами совершенно другого плана, о которых поэтично написал А. Шнитке: «...вот трепетное, прерывистое дыхание жизни, вот сосредоточенное размышление, вот неожиданная судорога, вот трагическое похоронное шествие, вот удары неведомой злой силы, вот лирическое откровение, вот испуг, вот ступённое насилие, вот гордый стоицизм смирения – всё это проходит перед нами последовательно (а иногда и одновременно в многомерном контрапункте), и мы не знаем, когда и где случились эти события, между которыми века и которые даны нам не в исчерпывающей полноте, а в пунктирной незавершённости...» (Беседы с Альфредом Шнитке, 1994, с. 94). Ударные инструменты, как и ранее у Г. Канчели, принимают участие в создании динамических волн и кульминационных зон, помогают охарактеризовать негативные образы симфонии: грозные удары судьбы слышны у мощного ансамбля там-тама, литавр, всех типов барабанов, том-тома и тарелок, в том числе подвешенных (Канчели, 1984, цифра 14, с. 88-89). Максимально задействована ударная группа в маршевом эпизоде *Marcatissimo furioso* (Канчели, 1984, цифра 26, с. 106-108) и в финальной кульминации симфонии (Канчели, 1984, цифры 34-36, с. 121-124). Тематическая функция ударных прослеживается в кратких, но очень выразительных соло колоколов (Канчели, 1984, цифра 19, с. 98-99; цифра 38, с. 126). Нашлось место и нетипичным композиторским решениям: в разделе *Calmo* там-там используется для репрезентации идиллической образной сферы, где он звучит в предельно тихой динамике (*pppp*), словно отбивая меру времени (Канчели, 1984, цифра 11, с. 84); неожиданный дуэт оркестровых и церковных колоколов сопровождает тему траурной сарабанды (Канчели, 1984, цифра 17, с. 93; цифра 24, с. 104).

В целом в 1970-е годы у Г. Канчели прослеживается явное тяготение к национально-философскому, медитативно окрашенному симфонизму, преломлённому сквозь призму субъективного художественного восприятия, и ударные инструменты помогают автору убедительно воплощать этот тип музыкального высказывания. Широкое использование композитором динамических, колористических и темброво-семантических возможностей ударных инструментов характеризует Г. Канчели как настоящего мастера современного симфонизма, способного к ярким новаторским решениям.

## Заключение

Таким образом, можно констатировать, что рассмотренные выше симфонии, несмотря на разницу в стилистических установках их авторов, демонстрируют общую тенденцию к заметному возрастанию роли ударных инструментов и усложнению их функций. На основе полученных результатов анализа мы приходим к следующим выводам: во-первых, 1970-е годы – это период, когда в отечественной симфонической музыке происходит осознание колоссальных выразительных возможностей ударных, осваиваются достижения зарубежной композиторской практики, актуальные стилистические течения, достигается высокий уровень свободы и экспериментальности

в работе с ударной группой, но вместе с тем не прерывается и преемственная линия, идущая от традиций русского симфонизма и, прежде всего, Д. Шостаковича.

Во-вторых, функции ударных инструментов в советской симфонии данного периода представлены во всём их многообразии, но всё же с преобладанием более типичных, традиционных – ритмической, динамической и синтаксической. Очевидно, эти аспекты художественных возможностей ударных всегда будут оставаться доминирующими в силу органики самого инструментария. В реализации данных функций композиторы идут сходными путями: выдвигают ударную группу на первый план в кульминационных зонах симфоний, в маршевых и танцевальных эпизодах, в батальных разделах (например, в «Симфонии в четырёх фрагментах» Ю. Буцко, «Севастопольской симфонии» Б. Чайковского, Симфонии «На поле Куликовом» Г. Дмитриева, Симфониях № 4 и № 6 Г. Канчели). Ярko представлена сонорно-колористическая функция ударных в советской симфонии 1970-х гг.: это и новые, необычные краски (одновременное звучание разных типов колоколов у Г. Канчели; нетрадиционные приёмы игры на ударных у Г. Дмитриева), и тембровые миксты (Г. Дмитриев, Б. Чайковский), и наделение тембров ударных семантической ролью (Г. Канчели). Однозначно констатируем, что у всех авторов заметно возрастает тематическая функция ударных: теперь важный тематический материал поручается не только оркестровым колоколам или ксилофонам, но даже инструментам без фиксированной высоты звучания (Ю. Буцко, Г. Дмитриев).

Вместе с тем анализ симфоний, представленный в настоящей статье, репрезентирует четыре различных композиторских взгляда на трактовку ударных инструментов. Юрий Буцко прочно опирается на отечественные традиции симфонизма, но не ограничивает себя ими, свободно применяя любые новаторские средства ударной группы, какие ему требуются для воплощения замысла. При этом новаторство не является для него самоцелью: необычные тембровые миксты, элементы инструментального театра, тематические проведения у ударных инструментов не эксплуатируются тотально, а остаются лишь отдельными вариантами в колоссальной палитре выразительных возможностей ударной группы. Даже театрально-игровая функция – одна из наиболее новаторских для симфонизма 1970-х годов – предстаёт только в эпизоде расстрела, продиктованном сюжетной канвой произведения (третья часть «Симфонии в четырёх фрагментах»). Можно сказать, что композиторский взгляд Ю. Буцко – наиболее широкий и всегда обоснованный художественным замыслом. Тогда как взгляд Г. Дмитриева – предельно новаторский, сфокусированный на выявлении максимально ярких, оригинальных возможностей ударных. Особая расстановка семи групп ударников на сцене, специально прописанная в партитуре Симфонии «На поле Куликовом», свидетельствует об особом внимании автора к ударным инструментам и о выдвигании их театрально-игровой функции на первый план. Ударные у Г. Дмитриева всегда полифункциональны: они помогают воплощать ритм движения и грохот битвы, убедительно прорисовывать грандиозные батальные кульминации и красочные сонорно-колористические ночные пейзажи. По сравнению с декларативно новаторским подходом Г. Дмитриева творческий взгляд Б. Чайковского кажется более традиционным, рационально-логическим, обусловленным сознательным принципом экономии выразительных средств. Композитор следует традициям своего учителя Д. Шостаковича, опираясь на доминирующие функции ударных – динамическую, ритмическую, синтаксическую, а также включая ударные инструменты в сонорные эпизоды и сложные тембровые миксты. При этом нами были обнаружены и нетипичные решения – в частности, противопоставление группы ударных инструментов оркестровому *tutti* без них в «Севастопольской симфонии». Наконец, взгляд Г. Канчели – это взгляд наиболее индивидуализированный и самобытный. Композитор творит в своей уникальной национально-интонационной «парадигме», в русле медитативного симфонизма, и ударные инструменты у него не только активно проявляют свои новаторские функции (тематические, сонорно-колористические), но и обретают особую семантику: колокольчики и челеста как символ трансцендентного, колокола – символ вечности и времени.

В-третьих: эволюция трактовки ударных инструментов в советской симфонии в период 1970-х годов доказывает, что параллельно с расширением их возможностей существенно раздвигаются и образные «рамки» творчества отечественных композиторов-симфонистов. Прав был Г. Дмитриев, утверждая, что «выразительными свойствами ударных инструментов в определённой мере предопределены пути развития оркестра и музыки в целом» (Дмитриев, 1991, с. 18). Об этом свидетельствует неограниченный образный потенциал рассмотренных нами произведений: от героических и драматических симфоний – до медитативных и духовно-философских, от примеров «чистого» симфонизма – до программных сочинений; и в воплощении всей палитры этих образов немаловажную роль играют ударные инструменты.

Перспективы дальнейшего исследования заявленной проблематики нам видятся в увеличении перечня авторов и их произведений, на основе анализа которых можно более объективно и детально судить о конкретных функциях ударных инструментов в современной симфонии. Целесообразно также дальнейшее расширение аналитического материала за счёт привлечения симфонических произведений других жанров, например, поэм, фантазий, хоровых и камерных симфоний. В конечном итоге можно выйти на уровень стилизованных обобщений и проследить магистральный путь эволюции ударных в отечественной симфонической музыке, а также рассмотреть, по аналогии с симфониями 1970-х гг., основные тенденции и специфику этого процесса в другие периоды XX века.

## Материалы исследования | Research materials

1. Буцко Ю. М. Симфония в четырех фрагментах: для большого симфонического оркестра: партитура. М.: Советский композитор, 1985.
2. Дмитриев Г. П. Симфония № 2 «На поле Куликовом». Симфоническая хроника «Киев»: для большого симфонического оркестра: партитура. М.: Советский композитор, 1987.



3. Канчели Г. А. Вторая симфония («Песнопения»): для большого симфонического оркестра: партитура. М.: Советский композитор, 1974.
4. Канчели Г. А. Третья симфония: для большого симфонического оркестра: посвящению Джансугу Кахидзе: партитура. М.: Советский композитор, 1977а.
5. Канчели Г. А. Симфония № 4 для большого симфонического оркестра: партитура. М.: Советский композитор, 1977б.
6. Канчели Г. А. Пятая и шестая симфонии: для большого симфонического оркестра: партитура. М.: Советский композитор, 1984.
7. Чайковский Б. А. Севастопольская симфония: для большого симфонического оркестра: партитура. М.: Советский композитор, 1985.

## Источники | References

1. Акопян Л. О. Очерки музыкальной культуры периода оттепели и застоя: монография. М.: Государственный институт искусствознания, 2023.
2. Арановский М. Г. Симфонические искания: Проблема жанра симфонии в советской музыке 1960-1975 гг.: исследовательские очерки. Л.: Советский композитор, 1979.
3. Болотин Д. Н., Домбраускене Г. Н. Мифологема космоса в музыкальном искусстве XX века // Манускрипт. 2024. Т. 17. Вып. 2. <https://doi.org/10.30853/mns20240010>
4. Виноградова-Черняева А. Л. Жанр современной симфонии в этимологическом ракурсе // Известия Самарского научного центра Российской академии наук. 2009. Т. 11. № 4-6.
5. Денисов Э. В. Ударные инструменты в современном оркестре. М.: Советский композитор, 1982.
6. Дмитриев Г. П. Ударные инструменты: трактовка и современное состояние. М.: Советский композитор, 1991.
7. Зейфас Н. М. Песнопения. О музыке Г. Канчели. М.: Советский композитор, 1991.
8. Зейфас Н. М. Ушел не прощаясь. Светлой памяти Гии Канчели // Музыкальная академия. 2019. № 4.
9. Корганов К. Т. Борис Чайковский: Личность и творчество. М.: Композитор, 2001.
10. Куреляк А. А. О религиозном символизме в музыке Ю. Буцко: исследовательский очерк. М.: Российская академия музыки имени Гнесиных, 2006.
11. Лукьянов Д. М. Исследование механизмов управления исполнительской моторикой музыкантов-ударников // KANT: Social science & Humanities. 2024. № 3 (19).
12. Понькина А. М., Соколов Г. В. Концерт для литавр и оркестра Нея Розауро: особенности стилизованных взаимодействий // Манускрипт. 2026. Т. 19. Вып. 1. <https://doi.org/10.30853/mns20260004>
13. Саржант А. В. Роль ударных инструментов в оркестровых произведениях Г. Дмитриева // Манускрипт. 2020. Т. 13. Вып. 12. <https://doi.org/10.30853/mns200570>
14. Филатов В. Л. О систематизации функций ударных инструментов в музыке второй половины XX века // Музыкальное искусство. 2017а. № 16.
15. Филатов В. Л. Ударные инструменты в жанровом контексте современной музыки // Музыкальное искусство. 2017б. № 17.
16. Беседы с Альфредом Шнитке / сост. А. В. Ивашкин. М.: Культура, 1994.

## Информация об авторах | Author information



Элькан Ольга Борисовна<sup>1</sup>, д. иск., доц.

Мартыненко Елена Петровна<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Санкт-Петербургская государственная художественно-промышленная академия имени А. Л. Штиглица

<sup>2</sup> г. Симферополь



Olga Borisovna Elkan<sup>1</sup>, Dr

Elena Petrovna Martynenko<sup>2</sup>

<sup>1</sup> Saint Petersburg Stieglitz State Academy of Art and Design

<sup>2</sup> Simferopol

<sup>1</sup> [olga.elkan@yandex.ru](mailto:olga.elkan@yandex.ru), <sup>2</sup> [olena\\_marta@mail.ru](mailto:olena_marta@mail.ru)

## Информация о статье | About this article

Дата поступления рукописи (received): 06.07.2026; опубликовано online (published online): 11.08.2026.

**Ключевые слова (keywords):** ударные инструменты в симфонической музыке; симфония в советской музыке; советская симфония 1970-х годов; функции ударных инструментов; percussion instruments in symphonic music; symphony in Soviet music; Soviet symphony of the 1970s; functions of percussion instruments.