

Вклад А. Н. Дмитриева в разработку теоретических проблем отечественной музыкальной науки

Мне посчастливилось в студенческие годы бывать на нескольких лекциях А. Н. Дмитриева по курсу оперной драматургии. Особенно поразил тогда, в 1960 году, блистательный музыковедческий анализ клавира «Воццека» А. Берга, с музыкой которого я впервые познакомился в фортепианном исполнении профессора. На заседаниях Научного студенческого общества (НСО), где мои коллеги-студенты показывали свои новинки, всегда с нетерпением ожидали интереснейших аналитических высказываний Анатолия Никодимовича. Я также был свидетелем необыкновенного умения А. Н. Дмитриева выразительно и безукоризненно читать с листа нотные тексты любой сложности (в том числе по партитуре), его поразительной способности на память, с ходу воспроизвести на фортепиано примеры любых произведений, о которых заходила речь в аудитории. Как будто навечно в памяти у меня темброво запечатлелся певучий баритон Анатолия Никодимовича, когда он с вальяжной уверенностью рассуждал о достоинствах и недостатках студенческих работ по композиции на заседаниях НСО, на которых профессор бывал чаще, чем некоторые студенты-композиторы. Мне еще тогда казалось, что любимым словечком Анатолия Никодимовича, звучащим на этих собраниях, было с раскатистым *p* — «драматургия». Теперь-то я чувствую, что правильно понимаю, почему он постоянно напирал на эту категорию в творчестве молодых композиторов. Таланту ведь не научишь! У композитора просто должна быть искра Божия, чтобы «спродить» в мелодико-тематическом материале яркий, запоминающийся, зримый образ, гибко откликающийся на жанровые метаморфозы. А вот, что делать с хорошим материалом, как из него выстроить форму, как драматургически активизировать его потенцию к развитию — этому можно, пожалуй, нужно учить. Слушать фантазии Анатолия Никодимовича становилось завораживающе интересно. С тех пор и я полюбил это словечко. Перечитывая ныне музыковедческие труды А. Н. Дмитриева, вновь замечаю, как часто слово *драматургия* служит для него определяющим началом в анализе идейно-художественного (тоже излюбленное словосочетание в рассуждениях Анатолия Никодимовича) содержания, выразительных средств, формы того или иного произведения.

К сожалению, в те далекие годы я не был готов к полноценному общению с таким выдающимся музыкантом. Ныне, знакомясь с его трудами, убеждаюсь, как многосторонне и оригинально мыслил этот ученый, какими актуальными и содержательными остаются и по сей день его теоретические наблюдения, как много у него творческих работ в области полифонии и оркестровки. И сегодня, у него есть чему поучиться

молодым музыкантам, есть, что перенять и умудренным моим коллегам-сверстникам.

Мне представляется, что решительное влияние на формирование своеобразного музыковедческого облика А. Н. Дмитриева оказало то, что его эстетические взгляды на задачи современного музыкального искусства шли не от кабинетного штудирования всей громады исторического и теоретического искусствоведения и музыкознания (хотя чувствуется, что и здесь он был силен), но, прежде всего, от практики музыканта, непосредственно делающего искусство со своими коллегами по театральному цеху, с коллегами по издательским делам, с коллегами — выдающимися композиторами, артистами и педагогами, с учениками, в аудитории слушателей филармонических концертов. Анатолий Никодимович в высшем смысле этого понятия являлся не только и не столько академическим профессором музыки, сколько талантливейшим музыкантом-просветителем, знатоком сложнейших правил и секретов музыкального искусства, умеющим просто, увлекательно и наглядно их объяснять.

Может быть потому, что в юности А. Н. Дмитриев в Саратовской консерватории учился композиции, на всю жизнь сохранилось в его душе, как мне кажется, композиторское отношение к музыке. Не случайно, основой его музыковедческих пристрастий стали полифония и инструментовка (оркестровка), ибо, как правило, слух композитора наиболее чуток именно к этим факторам музыкальной драматургии. Даже гармония и форма нередко являются для него производными от гибкого, мелодически самостоятельного голосоведения и от тембро-акустически значимых, образно осмысленных элементов фактуры. В этом качестве своего музыковедческого таланта Дмитриев сходен с Б. В. Асафьевым, чьим учеником и последователем он считал за честь оставаться всю жизнь.

Через четыре года исполнится полвека изданию наиболее капитального научного труда А. Н. Дмитриева — теоретическому исследованию на материале русской и советской музыки «Полифония как фактор формообразования»¹. Свою работу автор рассматривал как дополнение к существующим учебникам по полифонии для теоретико-композиторских факультетов музыкальных вузов. Краткую и панегирическую характеристику книги о полифонии своего учителя дал композитор С. М. Слонимский в статье «Анатолий Никодимович Дмитриев — музыкант, педагог, человек»², Весьма подробный и придирчивый анализ исследования А. Н. Дмитриева содержится в критическом очерке О. П. Коловского «Книга о русской музыке»³.

После издания главной книги А. Н. Дмитриева, в полифонических жанрах русской музыки появилось

¹ Дмитриев А. Полифония как фактор формообразования. — Л., 1962.

² Слонимский С. М. Анатолий Никодимович Дмитриев — музыкант, педагог, человек // Дмитриев А. Н. Исследования. Статьи. Наблюдения: Сборник статей. — Л., 1989. — С. 12–25.

³ Коловский О. П. Книга о русской музыке // Критика и музыкознание: сборник статей. — Л., 1980. — С. 216–231.

множество новых шедевров, которые ждут своего такого же пристрастного исследователя, призванного обобщить опыт последних десятилетий. Здесь и гениальные опусы Д. Шостаковича и Г. Свиридова, талантливейшие циклы «24 прелюдии и фуги», созданные Р. Щедриным и С. Слонимским, их напоенные полифонией симфонии, оперные и балетные спектакли, инструментальные и хоровые произведения. Нельзя ни в коей мере пройти мимо выдающихся достижений В. Гаврилина и Б. Тищенко, создавших оригинальные контрапунктические формы в балетной музыке, в крупных симфонических и вокальных жанрах. На них отчетливо лежит печать русскости, она же многолико запечатлелась и в своеобразном полимелодизме произведений других наших композиторов-современников.

За прошедшие полвека многогранно разработаны в русском музыковедении теоретические проблемы как классической, так и современной полифонии. Но должно отметить, что едва ли не первым проблему технологических и стилевых аспектов национального своеобразия полифонии в отечественной музыке поставил и многосторонне анализировал А. Н. Дмитриев (слегка затронул ее С. С. Скребков), продолжили В. В. Протопопов и В. В. Задерацкий. Подголосочность, как фундаментальный принцип русского мелодического многоголосия, обозначил вслед за Дмитриевым в своей незащищенной (из-за нездоровья) докторской диссертации О. П. Коловский...

В 2004 году усилиями композитора, профессора Московской консерватории, заслуженного деятеля искусств России Г. И. Сальникова была издана брошюра с текстом фрагмента исследования А. Н. Дмитриева «Музыкальная драматургия оркестра М. И. Глинки». Целиком эта работа появилась свыше 50-ти лет назад. Оркестр Глинки и в наши дни остается эталоном гениальной красоты и ясности инструментовки, драматургического совершенства в воплощении художественного замысла. Не уверен, что подобным анализом оркестровой драматургии (не только в отношении к оркестру Глинки) занимался кто-то до Дмитриева. Чтобы так понять не только логику оркестрового мышления великого Глинки, но понять также исключительно мудрое и талантливое толкование тембро-динамической драматургии перемен в оркестровом звучании оперы, как она открывается ленинградскому ученому, я без колебания включил бы эту брошюру в качестве обязательной литературы к государственному экзамену выпускников теоретико-композиторских факультетов.

Через 2 года после публикации исследования об оркестровом мышлении М. И. Глинки, появилась статья А. Н. Дмитриева о том, как у Н. А. Римского-Корсакова вызревал и оформлялся замысел учебника по оркестровке. Она появилась благодаря особому вниманию автора к Римскому-Корсакову — выдающемуся творцу русской музыки, одному из гениальных мастеров оркестрового письма романтического направления в отечественном искусстве. Опыт работы Анатолия Никодимовича над успешно им защищенной в 1948 году кандидатской диссертацией, в которой исследователь на основе анализа рукописей А. П. Бородина объяснил его творческий метод, сказался теперь и на

документальном и методологически последовательном изложении фактов рождения оригинальной концепции новой и более фундаментальной (после глинкинских «Заметок об инструментовке») русской книги об оркестре.

Чуть ли не от 17 августа 1865 года (композитору — всего 21 год) — сообщает Анатолий Никодимович — обнаруживаются записи с набросками плана будущей книги. Ученый прослеживает метаморфозы становления замысла и его текстового воплощения вплоть до того, как Римский-Корсаков успел придать окончательный вид лишь первой главе своего руководства по оркестровке, пометив автограф «7 июня 1908 года» (8 июня — день его смерти). Эти сведения интригующе интересны.

Но еще более интересны и содержательны дмитриевские анализы концепции оркестрового мышления, какой она предстает в материалах композитора, излагаемых им по мере сочинения основного текста. Снова мне хотелось бы избежать пересказа мыслей Анатолия Никодимовича, в свою очередь, содержательно комментирующего актуальные и сегодня мысли Римского-Корсакова о принципах сочинения оркестровой музыки и о современном для него оркестре. Читайте эту глубокую исследовательскую статью в подлиннике! С огромным уважением и высокой оценкой представляет А. Н. Дмитриев творческие усилия М. О. Штейнберга, ближайшего ученика классика, по подготовке посмертного издания практического учебника оркестроведения. В статье А. Н. Дмитриева, напечатанной в сборнике «Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование»⁴, ее автор доводит до сведения читателей информацию о том, что в этом же году выходит третье (дополнительное) издание «Основ оркестровки», подготовленное им для академического собрания сочинений Н. А. Римского-Корсакова. Это издание на 15 печатных листов больше предыдущих, ибо сделаны существенные добавления текста и нотных образцов; в приложении приводятся высказывания композитора по вопросам музыкальной эстетики; в нем есть и дополнительный раздел, составленный из отсутствовавших ранее образцов оркестровки в полифоническом складе. Но, почему-то Анатолий Никодимович умолчал, что для третьего (дополнительного) издания именно он ввел специальный раздел «Применение приемов оркестрового письма в полифонической музыке»⁵!

В свое время, Анатолий Никодимович Дмитриев беззаветно отдавал свою жизнь делу воспитания в человеке благородных качеств, таких, как любовь к добру и справедливости, презрения к злодейству, внимательности к тончайшим сменам душевных настроений, зоркости к высоким духовным побуждениям, культуре глубоких гуманистических эмоций. Своими помощниками считал он музыкальные шедевры выдающихся композиторов, преимущественно русских и советских. Анализируя и пропагандируя их творчество, он подчеркивал красоту идейно-художественных помыслов отечественных музыкантов, величие их идеалов, силу духа, безупречное мастерство и совершенство в драматургически творческом воплощении ярких музыкальных концепций.

Ох, как не хватает сегодня Анатолия Никодимовича!

⁴ Дмитриев А. Н. Н. А. Римский-Корсаков и музыкальное образование: Сборник статей. — Л.: Музгиз, 1959.

⁵ Римский-Корсаков Н. А. Основы оркестровки / Ред. А. Н. Дмитриев. 3-е изд., доп. — Л., 1959. — С. 569–780. V, 5.