

## ЖАНР СИМФОНИИ В ТВОРЧЕСТВЕ КОМПОЗИТОРА ВИКТОРА СИМОНОВА

GENUL DE SIMFONIE ÎN CREAȚIA COMPOZITORULUI VICTOR SIMONOV

THE SYMPHONY GENRE IN THE CREATION OF COMPOSER VIKTOR SIMONOV

**ГАЛИНА КОЧАРОВА,**

доктор искусствоведения, профессор,

Академия музыки, театра и изобразительных искусств

**CZU 785.11(470)**

*В статье предлагается краткий обзор симфонического творчества Виктора Симонова, выполненный в преддверии 80-летнего юбилея композитора, на протяжении 1975–1991 года работавшего в Молдавии и поныне, несмотря на переезд в Москву, сохранившего членство в Союзе композиторов и музыковедов Республики Молдова. К настоящему времени крупные оркестровые сочинения в его портфеле представлены десятью инструментальными концертами и семью симфониями. Часть из этих произведений прозвучала в Кишиневе, Тирасполе и Москве, где в последние годы его музыка входит в программу Международных фестивалей «Московская осень».*

**Ключевые слова:** композитор Виктор Симонов, симфонический «сверхцикл», симфония, инструментальный концерт, 80-летний юбилей

*Articolul oferă o scurtă trecere în revistă a creațiilor simfonice semnate de Victor Simonov, realizată în ajunul jubileului său de 80 de ani. Compozitorul a activat în Moldova între anii 1975–1991, păstrând, însă, și astăzi, în pofida faptului că este stabilit la Moscova, calitatea sa de membru al Uniunii Compozitorilor și Muzicologilor din Republica Moldova. Până în prezent, portofoliul său conține mai multe lucrări orchestrale de proporții mari, printre care se numără cele zece concerte instrumentale și șapte simfonii. Unele dintre aceste lucrări au fost interpretate la Chișinău, Tiraspol și Moscova, unde muzica lui în ultimii ani a fost inclusă în programele Festivalului Internațional „Toamna la Moscova”.*

**Cuvinte-cheie:** compozitorul Victor Simonov, "super ciclu" simfonic, simfonie, concert instrumental, jubileul de 80 de ani

*The article contains a brief overview of the symphony creation of Viktor Simonov realized on the eve of the composer's 80th anniversary, who worked in Moldova in the period between 1975 and 1991 and after moving to Moscow he kept up his membership of the Union of Composers and Musicologists of the Republic of Moldova. By now, large orchestral works in his portfolio are represented by ten instrumental concertos and seven symphonies. Some of these creations were performed in Chisinau, Tiraspol and Moscow, where, in the recent years, his music has been included in the programs of the International Festival "Moscow Autumn".*

**Keywords:** *composer Viktor Simonov, symphonic "super cycle", symphony, instrumental concerto, the 80th anniversary*

Музыкознание Молдовы в качестве одной из ведущих сфер исследования всегда выдвигало инструментальную музыку. Первостепенное значение ей придавал и В.В. Аксенов, в ряду научных трудов которого особое место занимают работы, посвященные проблемам симфонии и симфонических жанров. Так, в списке его публикаций насчитывается 38 наименований статей и монографий по этой теме, а в вышедшем в 2012 году в Клузе сборнике *Studii muzicologice* [1] в шести из восьми материалов второго раздела, озаглавленного *File din istoria modernă a artei muzicale naționale (Republica Moldova)*, автор дает критический анализ конкретных симфонических произведений и предлагает оценку новых тенденций в данной области творчества.

Столь пристальное внимание к жанру симфонии со стороны такого выдающегося музыковеда-исследователя, каким являлся В.В. Аксенов, не случайно — ведь симфония издавна считается одним из наиболее сложных в концептуальном отношении сочинений, разносторонне отражающим формы человеческого бытия, к тому же она эффективно характеризует и уровень профессионализма композиторов, обращающихся к данному жанру. Примером верности ему может служить и Виктор Симонов (род. в 1938 г.) — композитор, посвятивший Молдове 16 лет творческой жизни, с 1975 по 1991 год, и в настоящее время приближающийся к 80-летнему юбилею. Он не просто отдал дань этому жанру — на сегодняшний день в его творческом портфеле 7 симфоний из восьми, созданных в разные годы в Москве и в Кишиневе. Семь из восьми — потому, что партитура Третьей симфонии, написанной в Кишиневе в 1982–84 гг. и исполненной в 1984 году в Омске оркестром под управлением И.М. Альтермана, была утрачена. Лишь значительно позже — в 2010 году, уже в Москве, композитор решил заполнить эту лауну и обратился к замыслу новой симфонии, которую обозначил номером 3.

Первый же опыт в жанре симфонии В. Симонов приобрел в студенческие годы, создав свою дипломную работу в классе профессора Н.И. Пейко, представителя школы Н.Я. Мясковского (оба этих композитора, как известно, были приверженцами жанра симфонии). Представлена была Первая симфония В. Симонова, написанная в 1964–65 гг., весной 1965 года в Большом концертном зале Института им. Гнесиных, в исполнении симфонического оркестра Государственного Академического Большого театра СССР под управлением О.М. Агаркова. Тепло встреченная публикой, она получила высшую оценку и Государственной экзаменационной комиссии. Мне в тот год также довелось присутствовать на этой премьере, как и быть свидетелем самого процесса сочинения многих страниц Симфонии.

Симфония эта четырехчастна, в ней преобладает лирико-драматический характер. Первая часть (*c-moll*) по традиции, выдержана в сонатной форме со вступлением сигнального характера и воспроизводит все ее атрибуты. Вторая часть (*Andante, fis-moll*) — лирическая, в сложной трехчастной форме, третья (*Allegro, B-dur*) — жизнерадостное скерцо, также написано в сложной трехчастной форме со вступлением на теме-сигнале из первой части и кодой. Здесь сложная трехчастная форма более многотемна и развернута, обладает чертами и смешанной формы. Финал (*Allegro molto, c-moll*) опирается на схему сонатной формы, в нем преобладает драматизм, экспрессия, и лишь в конце, в коде *C-dur* наступает умиротворение. К сожалению, ноты и этой симфонии, оставленные в родительской квартире в Ярославле в годы работы в Хабаровске, куда В. Симонов был послан по распределению, пропали, так что более подробное ее описание, которое

предполагается выполнить по возможности в дальнейшем, будет базироваться на плохо сохранившейся магнитофонной записи и проведенном композитором по моей инициативе анализе.

Первая симфония во многом определила дальнейшие поиски В. Симонова в этом жанре. Правда, следующая его симфония появилась нескоро, только через 15 лет, уже в Кишиневе, где имелся симфонический оркестр и была возможность услышать свое новое сочинение. То был 1980 год, близилась дата сорокалетия со дня начала Великой Отечественной войны, и Вторая симфония, задуманная как одночастная симфония-поэма, родилась под названием *Великая Отечественная*, с посвящением памяти героя-молодогвардейца Бориса Главана, выходца из Молдовы. Тем самым Симфонии был придан мемориальный оттенок<sup>[11]</sup>, и, соответственно программе, в нее были введены некоторые музыкальные символы, ориентирующие слушателя на более конкретное восприятие общего замысла. Здесь автор пользуется цитатным методом, включив в музыкальное развитие тему песни Б. Александрова *Вставай, страна огромная* и старинную секвенцию *Dies irae*, а также ориентируется на более обобщенные методы создания молдавского колорита с помощью опоры на национальный фольклор. Таким способом ему удастся оттенить трагизм военных событий светлой лирикой воспоминаний о родном крае, а в конечном итоге — и завершить сочинение гимном-апофеозом, знаменующим победу в великой битве и воспевающим славу одному из героев войны.

Вторая симфония была исполнена в Кишиневе в 1981 году и записана на радио под управлением А.Г. Гершфельда, но, к сожалению, запись ее в фондах Молдтелерадио не сохранилась (в 90-е годы многие пленки были размагничены и использовались повторно).

О новой Третьей симфонии, созданной уже в период пребывания в Москве взамен прежней Третьей, утраченной, мы поведем речь позже — в том числе, в силу своеобразия ее замысла, а пока обратимся далее к Симфонии №4 *D-dur*. Созданная в 1987 году в Кишиневе, она была предназначена для симфонического оркестра и исполнена на одном из Пленумов Союза композиторов МССР оркестром Молдавской филармонии под управлением М.В. Сечкина. Автор считает ее большой своей удачей, полагая, что данное сочинение отличается глубиной замысла и повышенной степенью драматизма. С технологической точки зрения, по его воспоминаниям, ему удалось достичь оркестральности звучания, преодолев массу технических трудностей, а в плане стилистики, опираясь на традиции русской симфонической школы, воссоздать и приметы молдавского фольклора — прежде всего, танцевального.

В этой симфонии композитор вновь возвращается к схеме четырехчастного цикла. Первая ее часть (*D-dur*) выдержана в сонатной форме со вступлением, основанным на интонациях знаменного распева, с элегичной темой главной партии и с двумя танцевальными темами в молдавском фольклорном стиле, на 5/8. В разработке преобладают напряженно-тревожные настроения, с появлением «роковых», зловещих аккордов, широко используются приемы полифонической работы и преобразования тематизма. След драматических событий сохраняется и в репризе, завершаемой в конце концов каноническим изложением темы главной партии у солирующих скрипки и виолончели. Вторая часть (*Lento, g-moll*) создает временный покой. По словам композитора, он использовал в ней русскую народную песню *Нам не для чего в чужие люди торопиться* в записи Н.А. Римского-Корсакова, полученной от родственников великого композитора в его музее в Ленинграде. В основе ее развития лежит вариационно-вариантный процесс, причем все контрапункты к ней в Симфонии выполнены в характерном распевном русском стиле, несмотря на придаваемый ей автором несколько ориентальный оттенок.

Третья часть (*Allegro, A-dur*) выполняет в цикле роль скерцо, воплощающего моторику и энергию движения. Построена она по принципу сложной трехчастной формы, обрамленной вступлением и кодой. Здесь в начале первого, тоже трехчастного раздела использована идея «глинкинских» вариаций на выдержанную тему, затем в *g-moll* появляется песенная мелодия комического характера, а в репризе основная тема возвращается в увеличении. Вся первая часть этой формы представляет молдавскую фольклорную стилистику, в центральном же разделе по контрасту автор затрагивает иную, свойственную русской песенности интонационную среду. Реприза сопряжена с возвращением молдавского колорита.

Финал Симфонии №4 (*Allegro, h-moll*) — наиболее масштабная и сложная по содержанию часть цикла. В ее отношении автор, по его словам, предполагает возможность создания новой редакции. С точки зрения концепции финала, основная идея композитора заключается в показе становления и концентрации агрессивной силы, которой противопоставлены образы языческого прошлого людей, с их ритуальными обрядами и представлениями о неизбежности законов природы. Еще одна функция финала — подытоживание образов, представленных в предыдущих частях. Соответственно этому в его композиции обозначен ряд эпизодов. Вступление, открывающее его, основано на диалоге труб и тромбонов на прямом и обращенном мотиве с тритоновым ходом и энергичным пунктирным ритмом. Последующий большой раздел связан с остигатной темой, в которую вкраплены зловещие аккорды из вступления к первой части Симфонии. По мере развития и обновления тематизма агрессивные силы начинают вызывать сопротивление, в движение вплетаются голоса, воскрешающие интонации темы главной партии первой части. Эпизод *Andante* с его несколько фантастическим колоритом также останавливает на время зловещее шествие. Весь этот фрагмент призван воссоздать обстановку обрядовых действий из далекого прошлого. После этого раздел *Più mosso* возвращает к реальности, где продолжается борьба с силами зла, утверждающими свою власть в саркастическом танце, а затем в победных суровых фанфарах. «Очеловеченный» тематизм представлен здесь мелодией скрипок и попевкой гобоя, их дополняет каноническое изложение темы главной партии из первой части.

Завершение этой симфонии свидетельствует о продолжении борьбы между силами добра и зла, не нашедшей выхода — возможно, поэтому возвращение светлой тональности первой части здесь не происходит — Симфония заканчивается в *h-moll*.

Вершиной кишиневского периода симфонического творчества В. Симонова можно считать появление его Пятой симфонии. Написанная в 1989 году, она получила название *Ярослав-город*, поскольку посвящена была родному городу композитора и предназначалась для исполнения в юбилей тысячелетия Ярославля<sup>[2]</sup>. Поначалу автор обратился в ней к форме четырехчастного цикла, однако позже, в 2010 году, уже в Москве, им была выполнена вторая редакция Симфонии, расширенная за счет добавления пятой части — *Гимн Ярославлю-городу* и Вступления ко всей симфонии, с использованием колоколов. В этой версии Симфония прозвучала 19 февраля 2012 года в Тирасполе, в исполнении Государственного симфонического оркестра Приднестровья под управлением Г.Я. Мосейко, Приднестровского государственного хора под руководством Т.В. Твердохлеб, с участием солиста-баритона (А. Семенов) и чтеца (художественное слово — О. Барышникова). Принята она была очень тепло как публикой и коллективом исполнителей, так и присутствовавшими в зале представителями Российского центра науки и культуры города Кишинева.

Сочинение это своеобразно по жанру и приближается к симфонии-оратории, предназначенной для симфонического оркестра, смешанного хора, чтеца и солиста-

баритона, что совершенно очевидно, отражает тенденцию к жанровому синтезу в плане широкого использования литературной основы. Композитор очень тщательно отобрал для нее духовные и народно-песенные тексты, обратившись к песнопениям церковного обихода, к Библии (Ветхий Завет), к Псалтири (Псалмы Давида), к преданию об иконе Толгской Богоматери, к Стихире *Воскресение твое, Христе Спасе*, а также к сборнику К. Бромлей и Н. Темериной *Русские народные песни* [3] и к двухтомному изданию *Собрания народных песен П.В. Киреевского* [4]. Особую роль играют здесь и стихи ярославской поэтессы Галины Доколиной из ее сборника *Зачарованные просеки* [5].

Симфония №5 особенно масштабна и производит впечатление музыкального монумента. Исследование ее может стать предметом отдельной, развернутой работы, но пока о ней упоминала лишь О. Сиганова в своей диссертации и созданной на ее основе монографии [2, с. 62–63], причем она базировалась на первой, четырехчастной редакции сочинения. В настоящее же время, как уже упоминалось, Симфония состоит из пяти частей со вступлением, служащим заставкой ко всему произведению. Каждая из частей имеет подзаголовок. Первую часть — *Ярослав-город (G-dur)* — открывает чтец, с текстом, заимствованным из ярославской народной песни *Ярослав-город на горе стоит* [3, с. 150]. Она же лежит в основе музыкальной темы игрового характера (оригинал ее записан в *e-moll*, на 7/8). В дальнейшем использованы народные тексты *Уж ты батюшка, Ярослав-город* и *Как туман с моря поднимается* в записи П.В. Киреевского [4, т.2, с. 119]. Вся часть отличается жизнерадостным настроением. Вторая часть (*C-dur*) — *Икона Толгской Богоматери* — переносит в атмосферу Толгского монастыря, расположенного вблизи Ярославля. С ним связана одна из сокровенных легенд о явлении иконы Богоматери старцу Прохору. Здесь в качестве поэтической заставки введены стихи Г. Доколиной [5, с. 55] в исполнении чтеца, после чего следует суровое оркестровое вступление, по контрасту с которым далее хор *a cappella* поет стихире пасхальной утрени *Воскресение твое, Христе Спасе*. Строго диатоничная узкообъемная ее попевка служит основным песнопением во славу воскресшему Спасителю. В центре второй части стоит рассказ о явлении иконы Матери Божьей в 1314 году ростовскому святителю — епископу Прохору. В этом музыкальном повествовании участвуют, кроме чтеца, солирующий баритон и хор. Важное драматургическое значение имеет и стреттное изложение текста в мелодекламации хора, и совместное проведение двух тем: у бас-кларнета в нижнем регистре звучит мотив стихире *Воскресение твое*, а у хора в октаву — песнопение первого гласа Осмогласия *Господи возвах к тебе, услышь мя, Господи*<sup>[3]</sup> [6, с. 1]. В кульминации всего эпизода стихира звучит у оркестра в светлом *A-dur*, а в конце эта же тема утверждается в ослепительном *C-dur* под звон колоколов.

Третья часть — *У стен Ярославского Кремля (fis-moll)* — отличается ярко выраженным жанровым характером. Чтец повествует о том, какое важное место занимал Ярославль в дореволюционной жизни, как гласят фольклорные предания о богатстве города, о празднествах и ярмарках, проходивших на его площадях. Музыка этой части воплощает силу, веселье, юмор, а порой и гротескные ситуации, когда к группе девушек «на муравке» подключается подвыпивший мужичок с репликой *Варабей пива варил* [4, т.2, с. 113]. Композитор в этом разделе отводит ведущую роль оркестру, и особенно — ударным инструментам. Развитие тематизма управляется законами трехчастной формы с чертами рондальности, красочные эпизоды сменяют друг друга по принципу смены впечатлений. В среднем разделе настроение кардинально меняется: в духе протяжной песни у хора *a cappella* звучит признание в любви к великой реке Волге, ставшей символом России и ее народа. Особая роль хора здесь не случайна: автор в музыкальном училище занимался, помимо композиции, еще и хоровым дирижированием, много создал музыки для хора, а не так давно в его портфеле появился и Хоровой концерт. Реприза всей

части возвращает в настроение скерцозного первого раздела, утверждая атмосферу всеобщего праздника.

Четвертая часть — *Фреска «Жатва» в Ильинской церкви (G-dur)* — посвящена фреске, которая занимает центральное место в настенных росписях одной из главных церквей Ярославля. Она погружает в процесс созерцания и философского размышления о роли церкви в жизни человечества — церкви, подарившей миру первых мыслителей, ученых, художников и, одновременно, поддерживающей простых людей — пахарей, ратников, женщин и мужчин. Чтение стихов Галины Доколиной [5, с. 58], которая называет храмы книгами, положено в основу этой части, которая открывается произнесением чтением *Псалмов Давида* (1, 2, 7, 8, 9), после чего в оркестре звучит средневековый хорал. На него наслаивается по-человечески одухотворенная мелодия, сопровождаемая, однако, грозными ударами литавр. В конце концов, музыкальное развитие подводит к своего рода гимну человеку и его бессмертным творениям. Завершают всю часть *Псалмы Давида* в исполнении хора *a cappella*.

Пятая часть — *Гимн Ярославу-городу (C-dur)* — после оркестровой заставки воспроизводит начальную тему песни *Ярослав-город* в гимническом облике. Под торжественный звон колоколов завершается вся Пятая симфония.

В том же 2010 году, в Москве, как уже отмечалось, композитор написал и новую Симфонию №3, не пытаясь воссоздать утраченную ранее партитуру, а обратившись к жанру симфонии для духового оркестра. В этом ему помог длительный опыт, накопленный в Кишиневе, начиная с 1975 года, при сочинении музыки для духовых, что отвечало профилю его работы на кафедре духового дирижирования Института искусств, где он преподавал инструментовку для духового оркестра. Оказавшись в 90-е годы в Москве, В. Симонов продолжил работу в этом направлении, наладив контакты с дирижерами духовых коллективов. В итоге его новая Симфония №3 в 2014 году прозвучала в Москве на выпускном экзамене в Институте военных дирижеров в исполнении духового оркестра под управлением одного из выпускников (его фамилию автор не запомнил). Эта новая симфония состоит из 4 частей, снабженных заголовками: *Вступление*, *Скерцо*, *Колыбельная* и *Финал*. Первая часть (*F-dur*), выполняющая роль вступления во всем цикле, основана на теме причета, стилистика которой продиктована русской фольклорной традицией. Здесь она поручена корнетам и подвергается постоянному обогащению, привносящему в нее новые мелодико-гармонические контуры. Вторая часть — *Скерцо (As-dur)* — написана в сложной трехчастной форме со вступлением. В крайних разделах в ней царит жизнеутверждающее настроение, тема центральной части отличается более песенным характером. Автор широко использует в Скерцо полифонические приемы развития, вводя новые контрапунктические линии, прибегая к дуэтному изложению. Реприза подвергается изменениям, в нее введен новый материал у флейты-пикколо в духе уличных «свистящих» мотивов. Вся часть завершается мощным проведением основной темы.

Третья часть — *Колыбельная (f-moll)* — по замыслу автора, отвечает принципам рондальной формы. Основная тема звучит у корнетов, ее открывает узкообъемная натурально-диатоническая попевка, вращающаяся вокруг тонического звука, но затем раскрывающаяся в более широком диапазоне. Отвечающий теме ее вариант поручен саксофонам и вводит интонацию увеличенной секунды. Спокойное, мерное движение сменяется затем музыкой несколько фантастического оттенка, отсылая слушателя к атмосфере бабушкиных сказок. Тема развивается вариантно-мелодически, при этом постепенно драматизируясь. Вся часть завершается мажорным звучанием темы колыбельной. В четвертой части — *Финале (F-dur)* — преобладает оптимистический

настрой. По определению автора, здесь традиционно использована форма рондо, обрамленная вступлением и кодой. Основная тема представляет мир светлых эмоций, она отмечена песенно-танцевальными чертами, вторая, в параллельной тональности, выдержана в духе советских песен. В дальнейшем внимание привлекают два эпизода: первый, на главной теме, написан в виде фугато, второй, вводящий тритоновую интонацию с участием IV повышенной ступени *c-moll*, приносит взволнованный оттенок. В репризе эта тема приобретает молдавский колорит за счет ладового переинтонирования (она проходит в *d-moll* с IV-й и VI-й повышенными ступенями, что характерно для народных ладов балканского региона, но, возвращаясь далее в сферу основной тональности *Фа мажор*, выявляет свой гимнический характер). Стремительно разворачивающаяся кода, проводя в заключение *Финала* основную тему, окончательно утверждает победу светлого начала.

К московскому периоду жизни и творчества В. Симонова относятся также его Шестая и Седьмая симфонии. Шестая симфония *D-dur* появилась в 1992 году, в первые годы возвращения в Россию из Кишинева. Это был труднейший период, когда у ее автора еще не было московской прописки и российского гражданства, он долго не мог трудоустроиться, несмотря на помощь Союза композиторов. Тем более у него не было и надежды на исполнение своего нового сочинения, на которое все эти жизненные перипетии не могли не наложить свой отпечаток. К тому же сказывалась и атмосфера смутного времени — той полосы, когда развал огромной страны нарушил стабильность существования ее народа. Гнетущая окружающая обстановка во многом определила и содержание симфонии, полной боли и трагизма. По мнению автора, именно отсюда происходит «диссонантность и терпкость музыкального языка, обусловленная полифоническим наслоением разных пластов музыкальной ткани: мелодизм предыдущих симфоний в Симфонии №6 уступает место сдержанному и скупому музыкальному выражению»<sup>[4]</sup>.

Симфония эта написана для струнного оркестра и ударных инструментов, в ней четыре части, предваряемые вступлением (*Moderato*), имеющим самостоятельное драматургическое значение: опирающееся на алеаторический принцип в сочетании с использованием остинатных элементов, идущих одновременно в разных партиях оркестра, оно символизирует перманентное разрушение, катастрофу. Этот образ «рокового нашествия» и в дальнейшем, на протяжении всего цикла, будет производить эффект вторжения. Первая часть (*Allegretto, D-dur*) служит динамическим центром Симфонии. Автор обращается в ней к форме сонатного *Allegro*, с основной темой речитативного характера, с интонациями негодования и вопроса. Позже, в *Финале*, она появится вновь, как «воспоминание о чем-то выстраданном и безвозвратно ушедшем из жизни»<sup>[5]</sup>. Вторая тема, хорального склада, символизирует затишье и возможность углубления в размышления. В репризе она звучит в увеличении, очень мужественно, в коде приобретает характер марша, выступая как символ грозной силы.

Вторая часть — (*Andante, a-moll*) — по замыслу автора, расширяет круг размышлений, намеченный в первой части. В ней заметны контуры сложной трехчастной формы с небольшим вступлением. Характер тематизма здесь более фрагментарен, он зиждется на двух попевах — речитативной у альтов и пентатонной, представленной в имитационном изложении у I и II скрипок. В среднем, трехчастном разделе появляется кварттовая попевка, на фоне развития которой происходит вторжение агрессивного, «рокового» тематизма. Столкновение контрастных образов приводит к кульминации, после чего роль репризы (*Andante*) переосмысливается, она приобретает лирико-фантастический колорит, приводя в завершении части к «солнечному звучанию колокольчиков»<sup>[6]</sup>.

Третья часть (*Allegro moderato, As-dur*) — скерцо жанрового характера, ее форму автор определяет как сложную трехчастную с элементами сонатности. Основная тема звучит на *pizzicato*, воздушно, с элементами фантастики, второй, танцевальной теме присущи черты ориентальности. Им противоречат пробивающийся в оркестре алеаторический калейдоскоп наслонений отдельных тематических фрагментов и удары литавр, звучащие, как роковое наваждение. Во второй волне в этом хаосе проступают цитатные фрагменты — мотив русской народной песни *Во пирю я была* и оборот темы марша из оперы Ж. Бизе *Кармен*, им отвечают «роковые удары» литавр. В репризе первого раздела применен прием зеркального отражения порядка тем. Средний раздел (*Andante, a-moll*) вносит контраст: на фоне хоральных аккордов проходит жалобная, речитативного характера тема, в середине ей отвечает солирующая скрипка в *Des-dur*. В репризе речитатив-жалоба переходит к солирующей виолончели. В завершение всей части наступает прояснение эмоционального настроения, напоминающее оживление весенней природы.

*Финал* Симфонии (*Allegro moderato, d-moll*) — драматического характера, он возвращает в сферу трагических образов. Исходным тематическим ядром здесь служит попевка былинного характера у низких струнных, словно несущая в себе заряд силы. Форма *Финала* основана на принципе сонатного *Allegro*, но с пропуском побочной партии в репризе. Тема главной партии вырастает из темы вступления, она повышено экспрессивна, излагается в широком диапазоне, с активной ритмической пульсацией. Тема побочной партии контрастирует с ней, обладая чертами танцевальности и широкими возможностями драматизации. В разработке автор прибегает к приемам полифонического развития и к видоизменению темы главной партии. В репризе, вступающей на гребне кульминации, тема главной партии главенствует у низких струнных, сопровождаясь выразительным контрапунктом скрипок. Итог развитию подводит появление унисонно проводимой попевки былинного характера, «сотканной» из материала главной партии. Заключительный раздел *Финала* выполняет одновременно роль коды всей Симфонии, включая в себя мотив главной партии первой части и тему из третьей. Как пишет об этом сам композитор, «трагедия и боль первых частей уступают место тишине и прозрению надежды. Скорбный хорал и выразительное соло скрипки, досказывающее все перипетии минувших событий, венчают симфонию в своем мажорном звучании». Так автор стремится доказать «необходимость жизненного возрождения, завещанного самой Природой»<sup>[7]</sup>.

Симфония №7 *ля минор* для оркестра русских народных инструментов с включением духовых и ударных была написана в 2015–16 гг. и носит подзаголовок *Былое и думы*. Исполнение ее состоялось на Международном фестивале *Московская осень-2016* Академическим оркестром русских народных инструментов имени Н.Н. Некрасова под управлением Андрея Шлячкова. Симфония представляет собой четырехчастный цикл. Её замысел частично автобиографичен и основан на личных воспоминаниях автора о поре его творческого формирования как композитора, а также о судьбах родных ему людей.

Основная тема первой части (*Moderato, a-moll*), лирико-драматического характера, впитавшая в себя интонации русской песни, олицетворяет типично славянский образ, вдохновленный ширью бескрайних полей, воздухом вековых лесов. С первых тактов в этой мелодии, однако, ощущается некая настороженность, беспокойство. Вторая тема — в *Фа мажоре* — речитативно-декламационного характера, со своей танцевальной ритмикой, временно устанавливает определенное равновесие, которое затем неожиданно нарушается вторжением диссонантно обостренных, импульсивных ударов оркестра, деформирующих тему танца.



Средний раздел трактован как эпизод нашествия, где искаженно звучат знакомые интонации основной темы. Подчеркнуто нервная ритмическая пульсация триолей сменяется безмятежно светлым хоралом у баянов и напоминанием о второй, танцевальной мелодии. Едва успев начаться, она прерывается хоральными аккордами у домр. На фоне хроматических септаккордовых последований у колокольчиков возникает исходная интонация основной темы, приводящая в конце части к умиротворению.

Во второй части (*Andante, a-moll*) использована только одна группа домр с прибавлением басовых инструментов из группы балалаек. Вся часть выдержана в духе русских протяжных песен.

Третья часть (*Allegro molto, G-dur*) — скерцо, где господствуют ритмы, живописующие красоту и энергию жизни. В среднем разделе, однако, вновь появляются знакомые беспокойные импульсы, подводящие к роковым ударам у баянов. В заключении возвращается знакомая скерцозная тема, сохраняющая свой песенно-танцевальный характер, но данная в обращении. По словам автора, «она словно символизирует новые проблески солнечного света, безмятежный шум листвы белоствольных берез».

Финал симфонии (*Allegro non tanto, A-dur*) подводит итог процессу развертывания событий во всем цикле. Его тематизм представляют энергичная, полная сил основная тема и певучая песенная мелодия, которые подвергаются дальнейшему полифоническому развитию. Появляются и роковые интонации у басов, а на гребне кульминации возвращается и речитативная интонация из темы русской песни, звучавшей во второй части. Подытоживающий характер носит и проведение основной темы первой части. Возникая на фоне рокота литавр в унисон, она звучит с мужественной силой, как результат прожитых тревог и дум. В завершение всей симфонии, на фоне речитации у домр, в последний раз напоминают о себе контуры главной темы финала.

Ограниченный объем нашей статьи не позволяет, к сожалению, подкрепить ее нотными примерами и более подробным комментарием музыкальных событий. Отметим в заключение лишь некоторые наиболее важные моменты. И первое, о чем следует сказать — это особая значимость жанра симфонии для В. Симонова, перу которого, кстати, принадлежат сочинения самых разных жанров — от балета, опер, оратории, музыки для театра, детской музыки до сольных инструментальных концертов, хоровых, камерно-вокальных и инструментальных циклов и отдельных миниатюр, сочинений и обработок для народных инструментов. На этом фоне написание симфоний составило для него магистральную линию творчества. Одновременно подчеркнем, что автор в каждом отдельном случае по-новому подходит к воплощению этого жанра — варьируя число частей в цикле, обращаясь как к открыто реализуемому программному замыслу, так и к «чистому» инструментализму, где программность может присутствовать в скрытой форме. Использует он при этом, наряду со средствами симфонического оркестра, и иные оркестровые составы — включая духовой и русский народный оркестры, полностью владея при этом искусством инструментовки для них. В плане трактовки традиционных форм в частях симфонического цикла композитор не стеснен канонами классических схем, он свободно видоизменяет, динамизирует репризы сложной трехчастной формы, вводит элементы форм второго плана, опирается на законы свободного, сквозного развития, исходя из принципов фольклорного формообразования, «нанизывает» эпизоды на единую нить согласно драматургическому плану, приближаясь к использованию «анфиладных» форм. Отдельный круг проблем касается методов претворения фольклора и использования интертекстуальных связей.

На наш взгляд, такое многообразие композиторского поиска, которое обнаруживается при знакомстве с симфоническим творчеством В. Симонова, объясняется, в первую очередь, его стремлением обогатить излюбленный им жанр симфонии, как можно более разносторонне представить круг характерных для него жизненных реалий в их совокупности. Это можно было бы сравнить с процессом создания своего рода симфонического «сверхцикла», или, условно говоря — «симфонии симфоний», постепенно рождающейся на протяжении жизненного и творческого пути одного автора, отразившего в ней летопись своей жизни в искусстве.

Все это в целом в преддверии 80-летнего юбилея В. Симонова позволяет наметить перспективу дальнейшего исследования творчества этого незаслуженно забытого в Молдове композитора, в свое время очень плодотворно работавшего именно на этой земле.

### Библиографические ссылки

1. AXIONOV, V. *Studii muzicologice*. Cluj-Napoca: Media Musica, 2012. ISBN 978-606-645-011-9.
2. СИГАНОВА, О. *Мемориальная тематика в инструментальном творчестве композиторов Республики Молдова*. Тирасполь: Изд-во Приднестр. ун-та, 2016. ISMN 979-0-3480-0268-2. ISBN 978-9976-3125-7-8.
3. БРОМЛЕЙ, К., ТЕМЕРИНА, Н. *Русские народные песни*. Москва: Музыка, 1972.
4. *Собрание народных песен П.В. Киреевского*: в 2-х т. Ленинград: Наука, 1983, 1986.
5. ДОКОЛИНА, Г. *Зачарованные просеки*. Ярославль: Верхне-Волжское изд-во, 1971.
6. *Песнопения церковного обихода*. Москва: Советско-Венгерское предприятие Подиум, 1991.

[1] О. Сиганова в своем обзоре кратко упоминает о ней в своей диссертации и монографии [2, с. 62].

[2] Симфония эта особенно дорога автору — тем более, что он очень серьезно и ответственно отнесся при ее сочинении к отбору текстов и музыкально-фольклорных источников (их описание, с подробными данными, может стать предметом отдельной статьи, как и специальный анализ тематизма).

[3] Тема гласа дана во всех восьми вариантах в *Песнопениях церковного Обихода* [6, с. 1, 7, 12, 18, 25, 31. 41, 47]

[4] Из личных записок композитора (ред. наша — Г.К.).

[5] Там же.

[6] Там же.

[7] Там же.