

П. А. Белик

МУЗЫКАЛЬНЫЙ ПОРТРЕТ В РУССКОМ ОРКЕСТРЕ

Работа представлена кафедрой музыкального воспитания и обучения.

Обращение к оркестру русских народных инструментов композитора, ведущей областью деятельности которого являются произведения для симфонического оркестра, мотивируется соответствием тембродинамических особенностей данного инструментального состава авторскому замыслу, идеалу общехудожественной и общечеловеческой тем, созданием национальных образов, а также стремлением к демократичности, общедоступности сочинения. Стремление к использованию неординарных инструментальных составов отражает процесс сближения симфонического и камерного письма, активизации использования отдельных тембров и их сочетаний. В музыке XX в. тембр понимается и как средство раскрашивания интонаций, и как выразительная речь, и как активное средство музыкальной драматургии.

Выразительные возможности оркестрового письма в Осенней симфонии А. Муро́ва органично включены в общий художественный замысел произведения, которое именно в данном оркестровом воплощении обретает смысловую завершенность. Совместимость выразительного потенциала оркестрового письма с традициями отечественных композиторов в сочетании с плодотворностью идей, открывающих новые перспективы, несомненно, будет способствовать «репертуарности» Осенней симфонии А. Ф. Муро́ва.

Ключевые слова: *музыкальная драматургия, оркестровое письмо, оркестр русских народных инструментов, драматургическая выразительность.*

P. Belik

MUSIC PORTRAIT IN THE RUSSIAN ORCHESTRA

When a composer, whose chief sphere of creation is works for a symphony orchestra, begins to compose for an orchestra of Russian folk instruments, he/she may be moti-

vated by a correlation of the timbre and dynamic features of this instrumental ensemble to the author's plan, to the ideal of general artistic and human themes, by creation of national images and by an ambition to make the work accessible.

The expressiveness of the orchestra writing in the "Autumn Symphony" by A. Murov is harmoniously included in the general artistic intention of the work, which acquires the conceptual completion in this very orchestral embodiment. The compatibility of the expressive potential of the orchestra writing with the traditions of the domestic composers will undoubtedly contribute to the "repertoire nature" of A. Murov's "Autumn Symphony" combined with the fruitfulness of ideas revealing new prospects.

Key words: music dramaturgy, orchestra writing, orchestra of Russian folk instruments, dramaturgic expression.

Обращение к оркестру русских народных инструментов композитора, ведущей областью деятельности которого являются произведения для симфонического оркестра*, мотивируется соответствием темброво-динамических особенностей данного инструментального состава авторскому замыслу, идеалу общехудожественной и общечеловеческой тем, созданием национальных образов, а также стремлением к демократичности, общедоступности сочинения. Стремление к использованию неординарных инструментальных составов отражает процесс сближения симфонического и камерного письма, активизации использования отдельных тембров и их сочетаний. В музыке XX в. тембр понимается и как средство раскрашивания интонаций, и как выразительная речь, и как активное средство музыкальной драматургии**.

В Осенней симфонии А. Мурова*** отразились черты неоромантизма 1970–1980-х гг., связанные со стремлением к открытой выразительности, исповедальности, доминированию лирической образной сферы, отображению эмоциональной жизни человека, возвратом к новой простоте, идеализацией далекого прошлого, прояснению языковой палитры.

Содержание симфонии проясняют закономерности музыкального языка: создание образных ассоциаций, использование тем-знаков, тем с закрепленной семантикой, тембровая персонификация, речевые интонации, комментарии автора, лаконизм мышления, предполагающий краткость, емкость, яркость и конкретность образов.

В четырехчастной Осенней симфонии воплощен музыкальный портрет лирического

героя-шестидесятника. В каждой части отражены отдельные характерные черты, конкретизирующие основной образ симфонии.

В теме главной партии сонатного *allegro* первой части представлен эмоциональный, самоутверждающийся человек, духовно возвышающийся над повседневностью романтик (пример 1). Последовательно, неторопливо сменяющиеся положительные эмоции удовольствия, удовлетворенностью жизнью, беспечности на фоне общения с единомышленниками (пример 2) сопоставляются с бурнопротекающими душевными порывами – выхревыми взлетами и «лозунгами», аффективной реакцией на колокольный звон (пример 3) в побочной партии. Общественные связи приводят к возбуждению, взволнованности и радости.

В сложной двухчастной форме второй части раскрывается духовно-этическая сущность личности в системе мироздания. В воплощении этой темы участвует слово, обращенное к Богу (знаменный распев – пример 4, «колокольный звон», речитативные каденции лейттембра – флейты – пример 6).

В действительности сонатного *allegro* третьей части представлено философское осмысление движения как способа бытия, как формы жизни. Эмоции, внешне проявляемые выразительными движениями, являются одним из средств общения, имеющих сигнальный и социальный характер. Они неразрывно связаны со стержневыми особенностями личности, ее нравственным потенциалом: направленностью мотивационной сферы, мировоззрением, ценностными ориентациями. Динамичное развитие темы движущего

ся героя (пример 5) в сопоставлении с темой энергичного «хорового пения» на фоне символа вечности – «колокольного звона» (пример 7) приводит к яркой кульминации, ликованию.

Итоговость финала Осенней симфонии представлена в сложной двухчастной форме. Здесь звучат реминисценции *колокольного звона*, холодного, свистящего лейттембра флейты, «хорового пения», *знаменного распева*, а также две новые, задумчивые, взаимодополняющие темы, интонационно близкие основной теме героя. Многоплановость неторопливого изложения каждого раздела двухчастной формы ассоциируется с *воспоминаниями* (пример 8) и *размышлениями* (пример 9).

Вспоминаются строки из песни А. Пахмутовой на стихи Н. Добронравова:

Оглянись, незнакомый прохожий,
Мне твой взгляд неподкупный знаком ...
Может, я это, только моложе, –
Не всегда мы себя узнаем...

Тематизм в Осенней симфонии отражает важные духовные и гражданские проблемы современного бытия и авторские комментарии в конце каждой части (вдох-сомнение в первой части, заинтересованное одобрение во второй, восторженная поддержка в третьей, согласие в четвертой) отражают личное отношение к происходящему. Символически и тональный план симфонии: I часть – *a*, II часть – *f*, III – *e (m)*, IV – *a = A* (скольдь) **Ф**(едорович) **М**(уров). Настойчивое повторение анаграмм Д. Шостаковича *c – h – c* во вступлении и коде I части, а также *d – c – h*, *c – d – h* в комплиментарном сопоставлении с «*колокольным звоном*» в кульминации первого раздела и во вступлении ко второму в IV части ассоциируется с размышлениями о судьбе героя-современника.

Название симфонии, система музыкальных тем стимулируют слушательское восприятие к осмыслению сверхидеи симфонии: **поиски смысла бытия**. Темы, воплощенные в четырех частях симфонии, не противоречат друг другу и представлены фактически единым интонационным комплексом, реализо-

ванным в различных вариантах. Тембр флейты во всех частях симфонии служит обозначением и характеристикой героя.

Темы, представленные в симфонии, притягивают внимание к основному, собирательному образу. Они отмечают существенные, показательные черты лирического героя-современника. Многоплановость в их раскрытии возникает при пересечении нескольких смысловых и драматургических пластов: 1) последовательность музыкальных событий; 2) эмоциональная реакция героя на происходящее; 3) комментарии автора, оценивающего явление с точки зрения вечных общечеловеческих критериев и собственного жизненного опыта.

Многочисленные и многоаспектные представления героя складываются воедино, образуя объемный портрет, запечатлевающий личность в ее целостности. При соотношении субъективного чувствования героя и окружающего мира передается динамика изменений человека. Сравнивая звучание первой и четвертой частей, мы имеем возможность сравнивать черты юношеского и более позднего возраста. Во второй и третьей частях слушатель следит за изменениями характера и образа мыслей героя. Так формируется осмысление концепции в симфонии – целостного понимания замысла в сознательной направленности всех ее частей.

Характер взаимодействия тем-образов стимулируется функциональными соотношениями частей симфонии: тезис (I часть), антитезис (II и III части) и синтез (IV часть). В конечном итоге утверждается основной образ и концепция автора.

В первой части симфонии приоритетность звучания основной темы *лирического героя* подчеркнута привлекательной, легко запоминающейся мелодией, ее многократным проведением, тональным разнообразием, проникновением интонаций в образы «*общения с единомышленниками*», «*вихрей*», «*лозунгов*», разнообразным ритмом, многопластовым изложением (мелодия, бас, гармоническая фигурация), пространственным перемещением, многокрасочным изложением, спокойным темпом смены музыкальных событий.

Основной образ присутствует постоянно на протяжении всей первой части. Его тема полностью проводится четыре раза: дважды в экспозиции (*a-moll, cis-moll*), в разработке (*g-moll*) и в репризе (в увеличении, *a-moll*).

В каждом новом полном проведении темы *героя* рельефность звучания мелодии на фоне сопровождающих голосов обеспечивается помещением ее в более высокий регистр, разнообразием «инструментальных и регистровых» тембров (термины А. Н. Сохора), многообразием в оркестровом голосоведении, пространственным перемещением. «Нейтральность» звучания фона (В. И. Цытович) достигается поручением баса, гармонической фигурации, подголоска и контрапункта только струнным инструментам без регистрового контраста. Четкость восприятия каждой линии в сопровождении достигается различным ритмом и приемами исполнения.

Будучи нейтральными в восприятии звучания оркестровой фактуры, сопровождающие голоса играют существенную роль в постоянном обновлении эмоционального портрета *героя*.

В первом, тихом представлении основной темы исполнение мелодии флейтой в мягком среднем регистре и баса с гармонической фигурацией в среднем регистре у балалаек ассоциируется со спокойно насвистывающим героем на фоне «гитарного» аккомпанемента.

Во втором проведении мелодия перекрашивается и объемно расширяется в октавной дублировке одноголосного исполнения у гармоник. Одновременное звучание этой темы с темой «общения с единомышленниками» («подпевание» у домр альтовых) уплотняет, а затем и ускоряет темп дальнейшего развития сюжета. В завершающем предложении звучание основной темы сужается (остается только одноголосная мелодия у гармоники I), а звучность образа «общения» на протяжении четырех тактов объемно расширяется в аккордовом изложении в группе домр, затем пространственно перемещается в двухоктавную дублировку у балалаек. Таким образом, звучание затихает, внимание переключается на последующие

изложения «*вихрей*», «*лозунгов*» и «*колокольного звона*».

Третье проведение основной темы поручено взволнованному и напряженному тембру – гобой в среднем, затем высоком регистрах на фоне прерывистого звучания баса, движения шестнадцатыми гармонической фигурации, «отталкивающегося» от сильной доли и «инкрустаций» подголоска у балалаек. Это звучание ассоциируется с волнующим, беспокойным движением, с героем, устремленным в будущее.

Внезапный взлет шестнадцатых у флейты (*forte* в высоком, пронзительно звучащем регистре), поддержанный тремолирующими в среднем регистре домрами пикколо, малыми и альтовыми буквально «выплескивает» кульминационное проведение основной темы *героя*. Здесь мелодия в увеличении на фоне моторного движения шестнадцатыми гармонической фигурации у балалаек секунд, альтов и «утверждающего» четвертными, настойчиво подчеркивающего сильную долю баса у балалаек басов, контрабасов с домрами басовыми создает впечатление ликующего героя.

Драматургически оправдано в кульминационном проведении отсутствие гобоя и гармоник. Эти тембры могли бы внести дисгармонию в понимание цельности личности героя: герой уверен в себе, он ни в чем не сомневается.

Внутренние метаморфозы *героя* происходят при взаимодействии с окружающим миром. Наряду с образом «общения с единомышленниками», заметное влияние оказали «*вихри*», «*лозунги*» и *колокольный звон*. Последовательно, но взволнованно представленные на фоне шести ударов *колокола* у гармоник, довольно быстрой сменой музыкальных событий «*вихри*» и «*лозунги*» громко и уверенно заявляют о себе, противопоставляя в сопоставлении. Четкость восприятия сопоставляемых образов в исполнении однородными инструментами достигается вариантным изложением одноголосных «*вихрей*» и интервальным, затем аккордовым звучанием «*лозунгов*».

Звучность «*лозунгов*» расширяется и усиливается октавными дублировками у домр

пикколо, малых I, II, альтовых I и уплотняется одновременным звучанием аккордового изложения «единомышленников героя» у домр альтовых II и басовых I, II. Расширению общего звучания способствуют также ответвляющийся подголосок в образе «единомышленников героя» у домр басовых, балалаек басов и контрабасов и перекрашивание завершающих звуков «лозунгов» у духовых и гармоник. В своем третьем проведении «лозунги» звучат громко и настойчиво у объединенных домр, балалаек, духовых и гармоник. После громкого, решительного сопоставления «вихрей» у всех струнных и «лозунгов» в *tutti* восьмитактовый «ропот» *sub. piano* интонаций «лозунгов» шестнадцатыми, *pizzicato*, в одноярусном удвоении у домр малых и альтовых приводит к третьему, тихому и взволнованному проведению темы героя.

«Вихри» появляются и в конце кульминационного проведения темы героя, но почти сразу «растерянно» замолкают. После четвертной паузы автор тихо, но настойчиво напоминает анаграмму Д. Шостаковича *c – h – c*, дважды представляя гармоническую фигурацию и бас из вступления к I части. Реминисценция *соль-минорного* проведения темы героя воспринимается как вопрос автора о будущем героя: у домр, тремоло которых сгущено звучностью гармоник I и II, на протяжении трех тактов звучит в филировании уменьшенный вводный септаккорд с пониженной терцией. После повторного звучания анаграммы Д. Шостаковича и четвертной паузы возникает анаграмма А. Муроу *e – a*: ямбический мотив нисходящих четвертных доминантового и тонического звуков у балалаек басов, контрабасов очень тихо (*ppp*), с замедлением, как бы ставит завершающее многоточие.

Звучание второй части симфонии ассоциируется с *размышлениями героя у фрески*, мастерски расписанной средствами оркестрового письма. Динамика интонационного развития темы «знаменного распева», подчеркнутая различными многокрасочными приемами, сопоставляется с неизменяемым изложением темы размышлений у флейты в

двуплановом статичном звучании каденции на фоне символа вечности – «колокола». Так выразительными возможностями оркестра обеспечивается восприятие «знаменного распева» и героя как рельефа и фона. При этом внимание слушателей привлекает прежде всего знаменный распев.

В первом периоде глубина и объемность очень тихого звучания ведущего голоса достигается двухоктавной дублировкой у тремлирующих в низком регистре домр малых I с домрами басовыми II и балалайками басами. Пустотность двухоктавного звучания ведущего голоса заполняется октавной дублировкой второго голоса в низком регистре домр малых II и альтовых I, II. Четкость восприятия голосов достигается характерными особенностями «гармонических» (А. Н. Сохор) тембров и комплиментарной ритмикой.

Просветленное и более теплое, густое звучание представлено во втором периоде. Снятие балалаек басов и введение гармоник I, II уплотняет пространственность звучания.

В завершении второго периода в низком звуке основного голоса у гармоники III отслаивается дополнительный тон, вводящий в имитацию удара колокола у гармоник и тремлирующих балалаек, на фоне которого звучит каденция у флейты. Такое же отслоение в завершении второго раздела двухчастной формы (B) поддержано *pizzicato* у балалаек секунд, альтов, басов и контрабасов.

В громком туттийном двухголосии объединенных струнных, гармоник и гобоя использован эффект четкого произнесения каждого звука ведущего голоса, обеспечиваемый *pizzicato* у балалаек секунд, альтов, басов и контрабасов. «Пиццикатный» компонент обеспечивает четкое произнесение каждого звука, *tremolo* у домр малых, альтовых, басовых, балалаек прим, *legato* у гобоя и гармоник связывают звуки в одну линию. Такое сочетание инструментальных тембров тонко изображает «капающие» звуки. Здесь тембр трактуется не только как оркестровая краска, но и как важный образно-выразительный элемент в интонационной драматургии образа «знаменного распева».

Завершает вторую часть комментарий автора. Вслед за последним звуком каденции

возникает светлый фа-мажорный аккорд в мелодическом положении терции у объединенных домр, гармоник и балалаек. Тесное расположение аккорда в среднем и низком регистрах струнных инструментов, тремоло которых сгущено звучностью гармоник, *pianissimo* с последующим *diminuendo* создает теплый, душевный, доверительный колорит.

Образ *движущегося героя* (тема главной партии) присутствует на протяжении всей третьей части симфонии, во всех разделах *сонатного allegro*. Наряду с проведением в экспозиции (*e-moll, g-moll*) и в репризе (*e-moll*), он занимает всю разработку, звучит в кульминации (в зеркальной репризе). Его интонации звучат и в связующей части, в побочной партии. Значимость этого образа подчеркнута многозначительным молчанием — генеральными паузами после его звучания в экспозиции, разработке и репризе. Интонационные, тональные, ритмические, фактурные и динамические изменения, происходящие в экспозиционном изложении, а также в процессе взаимодействия с другими образами, подчеркиваются оркестровыми средствами.

Очень тихое унисонное «кружение» восьмыми вокруг звука «*h*», затем «*a*» в первой фразе, в низком регистре у домр малых I, II и балалаек прим после четвертной, половинной и восьмой пауз сменяется стремительным, коротким динамическим взлетом в арпеджио к высокому регистру до *forte* и быстрым поступенным возвращением в *piano*, низкий регистр. После короткого молчания — снова «кружение» в *pianissimo*, сменяемое взлетом, усиленном плотной звучностью унисонной дублировки у флейты, гобоя и гармоник I, II. Завершается первое предложение «рассыпанными» в пространстве всего оркестра, акцентированными четвертными «звукоточками», *forte*. Эти звуки довольно быстро, после трех тактов затихают в течение одного такта в «наполненных воздухом» октавных дублировках низкого регистра у балалаек басов, контрабасов, домр басовых I, II и гармоник III.

Во втором предложении, в полутоновых «прихрамываниях» «кружений и взлетов» пространственность звучания расширяется

введением подголоска в прозрачных, светлых среднем и высоком регистрах балалаек контрабасов, басов, домр басовых I, II, а также в более продолжительной, теперь уже октавной дублировке у домр пикколо, альтовых, флейты, гобоя, гармоник I, II. Наряду со смещением на малую терцию выше, октавные дублировки у домр пикколо, альтовых I, II, флейты, гобоя и гармоники II усиливают впечатление подъема в более высокое, наполненное воздухом, пространство. Быстрое затихание активизируется «сужением» пространства в *sub. piano* «россыпях жемчужин» у балалаек басов, контрабасов и прим.

После генеральной паузы, на протяжении двенадцати тактов в *tutti, fortissimo* звучание акцентированного стаккато многоярусного удвоения диссонирующих аккордов, движущихся вокруг интонационных устоев, опор ассоциируется с энергичными «притопываниями» и «прихлопываниями» героя.

В соответствии с эмоциональным напряжением, достигнутым в экспозиционном изложении основного образа, звучанию «*хорового пения*» (побочная партия) характерно быстрое продвижение и плотность музыкальных событий. После стреттного введения «действующих лиц» и их двенадцатитактового «сосуществования» звучность перекрашивается и, таким образом, происходит развитие одновременно звучащих образов. Образ «*хорового пения*» изложен в двухоктавном удвоении основного голоса и подголоска сначала у гармоник I, II, III, затем перекрашивается в звучании домр малых I, II, альтовых I, II и басовых I, II. В результате «общения» с образом *героя* и «*колокольным звоном*» изменяется интонация подголоска «*хорового пения*». Энергичный, акцентированный, синкопированный повторяющийся основной тон «*g*», звучащий в первом предложении, сменяется широким, раздольным звучанием квартовых интонаций. Усиление звучания сопровождается пространственным приближением и расширением звучности основного голоса и сужением звучания подголоска. Усиливается и значимость *колокольного звона*. Четыре появления символа вечности разделены паузами. После трех

«ударов» у домр альтовых и басовых его звучание перекрашивается и изменяется ритмически и динамически. Завершается представление образа «*хорового пения*» отрывистыми «ударами» четвертных в трехърусном удвоении у группы домр, в течение двух тактов затихнув и «уступив место» образу *движущегося героя*.

В разработке «расслоенное» внимание слушателя вновь сосредоточено большей частью на *движущемся герое*. Здесь на фоне темброво неизменяющегося подголоска каждая фраза основного голоса мелодии перекрашивается и пространственно перемещается, а постепенно затихающие интонации завершающих четвертных объемно расширяются.

После генеральной паузы (словно «переведа дух») тихо напеминается звучание образа «*хорового пения*» (побочная тема): трехтактовое изложение мелодии у гармоник на фоне квартовых и квинтовых «возгласов» у домр. В завершающих восьми тактах восходящие секвенции объединенных домр и гармоник усиливают звучание и приводят к кульминационному проведению образа *движущегося героя* (главная тема). Пронзительность звучания подчеркивается постепенным усилением динамики. Четкость, акцентированность произнесения каждого звука подголоска у тихо тремолирующих *legato* домр альтовых, басовых и балалаек басов и контрабасов обеспечивается неточными дублировками у балалаек секунд.

Только здесь, в завершении третьей части симфонии, авторский комментарий «поддерживает» *героя* четырьмя аккордами утвердительно, громко, восторженно, в *tutti*, с замедлением.

С первых же тактов четвертой части симфонии неторопливым, тихим введением «действующих лиц», постепенным увеличением плотности продвижения музыкальных событий, пространственным расширением звучания создается впечатление *размышлений героя о прожитом*.

Арпеджированные аккорды у впервые появившихся в партитуре симфонии гуслей щипковых напоминают о «*колокольном звоне*». Каждому «удару колокола» словно отве-

чает флейта, излагающая интонации образа героя из первой части симфонии. Теперь ее звучание обогащено звенящим колоритом унисонных дублировок у гуслей. После трех тактов в звучании *колоколов* смещается акцент с сильной доли такта на окончание коротких мотивов.

Ускорение смены музыкальных событий в течение одного такта приводит к интонациям «*знаменного распева*» в тихом звучании тремолирующих домр басовых.

На фоне устоявшегося восприятия звучания «звенящего колорита» образов *героя* и «*знаменного распева*» появляется протяжная, с *вопросительными интонациями* мелодия у тихо тремолирующих домр.

После отзвучавшей мелодии «*вопросающего*» образа на протяжении трех тактов звучит расширяющийся в группе балалаек от прим до контрабасов образ «*колокольного звона*». На его фоне, прерываемом паузами, пространственно перемещающемся и перекрашивающемся у гармоник I, II, ксило-римбы и гуслей звучит постепенно усиливающаяся от *piano* до *forte* и быстро затихшая очень выразительная, широкая, раздольная мелодия с *утверждающими интонациями*. Октавные дублировки мелодии у гармоник I, II, перекрашиваемые в звучании домр малых и альтовых, создают впечатление приближающегося и усиливающегося «*хорового пения*» на неизменно тихом фоне «*колокольного звона*».

В завершении симфонии на долгий, в течение трех тактов затихающий в группе домр основной тон «*a*» тихо наслаивается диссонирующий аккорд у тремолирующих балалаек секунд и альтов, затем к ним присоединяется флейта с интонациями, звучащими в начале четвертой части. Таким образом создается впечатление звучания, унесшегося вдаль.

После трех четвертей молчания звучит авторский комментарий: очень тихий, долгий (шесть четвертей), спокойный *ля-минорный* аккорд в мелодическом положении терции. Густое, сочное звучание достигается тесным расположением аккорда в двухърусном удвоении у домр, гармоник и балалаек.

Концептуально существенны способы оформления кульминаций в различных частях симфонии.

Первая из них, в начале репризы *сонатного allegro* I части, готовится на протяжении сорока семи тактов (побочная партия, заключительная часть, разработка) неторопливо, постепенно накапливая энергию быстрой сменой музыкальных событий и плотностью их продвижения в представлении образов «вихрей», «лозунгов», «колокольного звона», «общения героя с единомышленниками» и лирического героя. Иерархичность в одновременном звучании нескольких образов достигается «активными» и «нейтральными» тембрами (термины В. И. Цытовича).

В кульминации, длящейся 24 такта, рельефность звучания образа *героя* достигается широким, громким, раздольным звучанием мелодии в увеличении, изложенной октавными дублировками у домр пикколо, малых I, II, альтовых I, II и флейты. Домра пикколо и флейта обеспечивают яркость и звонкость звучности высокого регистра. «Фоновость» *движения* достигается размеренным, спокойным ритмом октавных дублировок баса у балалаек контрабасов, басов с домрами басовыми I, II и интервальным изложением мелодизированного движения шестнадцатых гармонической фигурации у балалаек секунд и альтов в среднем и низком регистрах.

Довольно быстрый, на протяжении трех тактов, уход из кульминации в двухоктавных дублировках гармоник и балалаек басов с домрами басовыми уверенным, громким появлением и тут же растерянно затихшем образом «вихрей» предопределяет необходимость дальнейшего, более углубленного изучения героя.

Бескульминационно организован процесс в медитативной второй части.

Кульминационную роль в четырехчастной Осенней симфонии берет на себя третья часть. Первой и второй частям отводится роль подготовки, четвертой – разрядки. Приоритетное положение третьей части обеспечивается структурным превосходством, значительной ролью в раскрытии концепции, а также уверенным, громким, тут-

тийным комментарием автора на интонациях образа героя.

Процесс подготовки кульминации и кульминирования, лишенный спада, очень активный. Он убедителен при оформлении неотвратимого движения силы, достигающей цели-апогея.

Подготовка кульминации отделена от предшествующего материала многозначительным молчанием – генеральной паузой. После десяти тактов тихого одновременного звучания образов «хорового пения» и «лозунгов» в октавной дублировке у домр малых, альтовых и басовых следует стремительное восьмитактовое *crescendo*, которое в купе с настойчивым секвенцированием, словно пружина, выталкивает заключительное, кульминационное проведение образа «движущегося героя».

Развитие в четвертой части симфонии соответствует классической волне, оптимально передающей логику процесса, начинающегося с какой-то точки, неторопливо разворачивающегося, достигающего своего апогея и спокойно завершающегося. Готовящаяся на протяжении шести тактов кульминация производит впечатление естественной и закономерной. Трехтактовое кульминирование при неизменяющейся оркестровке позволяет осуществиться целенаправленному и достигающему своей цели процессу. Четыре такта плавного ухода у тремолирующих домр малых и альтовых на постоянно тихом фоне комплиментарной ритмики «колокольного звона» у гармоник I, II, III, гуслей щипковых и ксилоримбы способствуют постепенному успокоению. Впечатление звучания, уносящегося вдаль, создается последовательными наслоениями на затихающий последний звук мелодии интонаций «колокольного звона», затем «знаменного распева» (у балалаек секунд, альтов) и образа *героя* (у флейты).

Итак, выразительные возможности оркестрового письма в Осенней симфонии А. Мурова органично включены в общий художественный замысел произведения, которое именно в данном оркестровом воплощении обретает смысловую завершенность. Совместимость

выразительного потенциала оркестрового письма с традициями отечественных композиторов в сочетании с плодотворностью идей,

открывающих новые перспективы, несомненно, будет способствовать «репертуарности» Осенней симфонии А. Ф. Муро́ва.

ПРИМЕЧАНИЯ

* Как отмечает С. С. Гончаренко, 11 симфоний «флагмана сибирской музыки 1960–1980 гг. А. Муро́ва образуют генеральную линию эволюции симфонических жанров Западной Сибири». См. *Гончаренко С. С. Симфоническое творчество сибирских композиторов // Музыкальное творчество на рубеже третьего тысячелетия: Тез. междунар. науч.-практ. конф. Астрахань, 2001. С. 71.*

** В анализе драматургической выразительности оркестрового письма в Осенней симфонии А. Муро́ва мы используем теоретические положения Л. Казанцевой (*Казанцева Л.П. Основы теории музыкального содержания. Астрахань, 2001*), А. Н. Сохора и В. И. Цытовича (*Цытович В. И. Специфика тембрового мышления Б. Бартока в квартетах и оркестровых сочинениях // Вопросы теории и эстетики музыки. М., 1972. Вып. 11*), а также подробно высказанные нами ранее (*Белик П. А. Оркестровые стили в музыке для оркестра русских народных инструментов. М., 1987*).

*** Партитура издана в 1988 году (М.: Советский композитор).

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

1.

Не спеша, очень просто ♩ = 72

Флейта *Solo* 1 *pp*

Балалайки секунды *pp*

Балалайки альты *pp*

Балалайки контрабасы *pp*

2.

(Не спеша, очень просто) ♩ = 72

Домры альты I, II *mf* 2

Гармоника I *mf*

Гармоника II *p*

Балалайки секунды *mf*

Балалайки альты *p*

Балалайки басы, контрабасы *mf*

3.

4 Домры малые I

Домры малые II

Домры альтовые I

Домры альтовые II

Домры басовые I, II

Гармоника II

Гармоника III

Балалайки басы, контрабасы

4.

II Домры малые I

Домры малые II

Домры альтовые I, II

Домры басовые II

Балалайки басы

5.

16

Домры малые I, II

Домры альтовые I, II

Домры басовые I, II

Флейта, гобой

Гармоника I, II

Гармоника III

Балалайки прима

Балалайки секунды

Балалайки альты

Балалайки басы, контрабасы

6.

Флейта большая solo $\text{♩} = 54$ *Cadenza* *quasi¹⁴*

Домры малые I
Домры малые II
Домры альтовые I
Домры альтовые II
Домры басовые I
Домры басовые II
Гармоника I
Гармоника II
Гармоника III
Балалайки примы
Балалайки секунды
Балалайки контрабасы

*) Звучит до конца каденции

rit.

7.

$\text{♩} = 112$

21 Домры альтовые I, II 22

Домры басовые I, II
Гармоника I
Гармоника II
Гармоника III
Балалайки секунды
Балалайки альты
Балалайки басы и контрабасы

8.

$\text{♩} = 52$ 31

Домры альтовые I, II
 Домры басовые I, II *pp*

Флейта
p

Гармоника III

Гусли шипковые
p

9.

$\text{♩} = 52$ 33

Гармоники I
sol. a2
p *molto espress.*

Гармоники II
sol. a2
p *molto espress.*

Балалайки примы I *sim.*

Балалайки примы II *sim.*

Балалайки секунды *sim.*

Балалайки альты *sim.*

Балалайки контрабасы
pp