

МУЗЫКАЛЬНАЯ КУЛЬТУРА НАРОДОВ РОССИИ



Симфония как индивидуальный путь
познания нравственного абсолюта

К. М. КУРЛЕНЯ

*Новосибирская государственная консерватория
(академия) им. М. И. Глинки*

УДК 785.11.082.1.036
(47+57)

ШЕСТАЯ СИМФОНΙΑ А. Ф. МУРОВА «МУЗЫКАЛЬНЫЕ ПРИНОШЕНИЯ СВЯТЫМ, В ЗЕМЛЕ РОССИЙСКОЙ ПРОСИЯВШИМ»

Аскольд Федорович Муров (1928—1996) — один из крупных отечественных композиторов, заслуженный деятель искусств России (1983), лауреат Государственной премии России (1990), профессор Новосибирской консерватории. С 1965 по 1970 и с 1984 по 1996 гг. — глава Сибирской организации Союза композиторов.

Из века в век в человеческом обществе не переводится загадочный и суровый, протестующий и доходящий до самоотречения дух героического. Лишенный наносной патетики — этого особого пропагандистского грима, обильно покрывающего лакированные образы профессиональных политических лицедеев — он остается скромным, иногда даже кротким, и случается, проходит почти незамеченным современниками. Несомненно, этот дух живет в музыке Аскольда Мурова, питая вдохновение и мысль всякого, кто ищет ответов на сокровенные вопросы бытия. Есть однако еще несколько штрихов, не менее поразительных, чем художественная убедительность его произведений. Это — обаяние личности композитора, неподражаемый образ мыслей, не отличавшийся какой-то особой упорядоченностью, доказательностью, доходящей до категоричности, но всегда заставлявший собеседника думать, совершенствуя собственную точку зрения на любой предмет, оказавшийся в центре обсуждения. Основная же тема творческих

размышлений А. Мурова — не экстаз безумной души, а таинственный и властно распоряжающийся поступками человека феномен совести, тот самый нравственный закон, который Муров чувствовал в своем сердце, возможно, острее многих своих современников. Не он ли диктовал ему представления об общественной роли художника, прочертив линию перевоплощений от художника-просветителя и трибуна до неразгаданного критиками и общественностью мудреца, явившего отечественному искусству впечатляющий музыкальный образ нравственного абсолюта жизни, как его должно понимать в русской культуре, возвращенной на Православных традициях, так до конца и не сломленных десятилетиями воинствующего атеизма?

Не вызывает сомнений, что Муров до конца исчерпал всю гамму бунтарских страстей, раздумий, публичных полемик и нравственных откровений, приходящих лишь на склоне лет, когда человек остается почти в полном одиночестве. Однажды присягнув многотрудной общественной миссии художника, он исполнил ее до конца, оставшись в душе истинным романтиком, впитавшим нравственные идеалы, выработанные русской культурой еще в XIX веке. Его путь в искусстве — беззаветное и пронзительно честное служение музыкой, в какие бы формы его не облекало вдохновение. Всего этого он желал сердцем, которое на протяжении всей жизни



Д. Д. Шостакович, А. Ф. Муров
на пленуме Союза композиторов Сибири, 1961 г.

подсказывало единственно возможный гражданский и творческий выбор.

Оставаясь человеком века двадцатого, волею судеб жившего в стране, социальный и революционный опыт которой характеризуется сложнейшими нравственными коллизиями, не раз ставившими под сомнение справедливость мироустройства как такового, Муров стремился выработать свое отношение к нему. Внутренняя потребность жить и творить как подсказывает совесть и чувство справедливости отнюдь не остановило его на довольно наивных идеях шестидесятилетнего «очеловеченного», косметически преображенного социализма или доктринах реставрации буржуазной справедливости и прагматического благоразумия в духе советского диссидентства, стремительно и исчерпывающе доказавших свою несостоятельность в первые же годы после распада СССР. Композитора волновали значительно более масштабные проблемы общекультурных представлений о циркуляции в мире добра и зла. Его занимала мысль о возможности синтеза универсального учения о добре, зле, красоте и истине. В этом Муров равновелик масштабам нравственных проблем, оказавшихся в центре внимания художественной культуры XX столетия.

Раздумья над проблемами нравственности истории и трагические размышления о сути событий, современником которых он был, приводят Мурова к неутешительному выводу: все повторяется в мире человеческих деяний и страстей, где почти не остается места благоговейному причащению подлинному Духу человека конечного, привязанного к своему времени. Вознесения и крах государств, войны, страдания народов, корысть одних индивидов, самопожертвования других и обреченность на грядущую гибель и забвение всех участников исторической драмы — самый первый круг ада, по которому каждый живущий проходит уже в своей земной жизни. Мысль о бунте «внутри» истории с целью ее улучшения, преображения средствами искусства уступает место идее бунта *против* самой истории.

Обретение в течение жизни так называемого «исторического и политического опыта» оборачивается иллюзией: все в мире указывает, что этот опыт никого и ничему не научил (иначе как объяснить навязчивую повторяемость одних и тех же исторических ошибок?), да к тому же и не нуждается в специальном «привитии» живущим. Он, этот противоречивый, лукавый, обманчивый опыт, суть — само движение жизни из прошлого к будущему, ее тончайший эфемерный срез, на наших глазах становящийся реальностью во всем многообразии и неупорядоченности конкретных намерений, поступков и событий, «набегающих» из таинственных далей еще не осуществленного во времени. Линейность истории предстает во всей незамысловатости случайностей, вызванных игрой неведомых сил судьбы, слегка замаскированных видимостью людской инициативности, обдуманности решений и поступков. Мысль композитора ищет выхода из этого замкнутого исторического пространства, неслучайно образ кружения вынесен в заглавие публицистических очерков композитора «Заколдованный круг» [3]. Но выходу из круга может помочь лишь одно — прекращение своего собственного кружения в нем, воспарение к неиссякаемым истокам Истины и Благодати, углубление в созерцание вечности. Только на этом пути еще остается надежда остановить бег времени, выскользнуть из его обволакивающих объятий. И если публицистика Мурова, не найдя выхода из круга, в значительной степени выполнила задачу личной критики советской действительности 70-х — 80-х годов, к которой у композитора накопился груз неразрешимых вопросов, то законченная в 1991 году Шестая сим-

фония «Музыкальные приношения Святым, в земле Российской просиявшим» воспринимается как торжество над кругом историцизма, как художественное воплощение ликов Вечности, открывающихся тем, кто достоин их созерцания.

Вместе с тем было бы слишком наивным интерпретировать замысел и драматургию Шестой симфонии как нарочитое противопоставление Вечности течению времени, облеченному в цепь исторических событий. Композитор отнюдь не предлагает Вечность взамен времени. Весь ход эволюции его симфонического мышления подводит к мысли о том, что сама идея Вечности однажды приходит к человеку как сугубо индивидуальное ощущение особой реальности и получает необходимое обоснование только после того, как попытки интерпретации времени в контексте идей и смыслов, порожденных опытом пребывания человека в этом самом времени, исчерпывают себя. Вечность, таким образом, превращается во внезапно открывшийся сознанию Абсолют мироздания, а идея времени — в некий несовершенный и быстро меняющийся образ исторической ленты, текущей последовательности мгновений, до определенного момента заменяющий нам способность разом охватить в сознании неисчерпаемость глубин прошлого и бесконечность перспектив будущего. Вечность — это полнота времени, а не его отрицание. Но эта полнота приходит с Откровением, она дается лишь с обретением полноты Духа, знаменующим закономерный финал рационального осмысления истории и собственной жизни. Это — свидетельство просветления художника, знак открывшегося внутреннего духовного зрения, уразумение смысла бытия, сокрытого поверх логически интерпретированной цепи событий; смысла, обнаруживающего свою независимость от рационально выводимых законов причинности и хронологической упорядоченности исторического существования.

Сказанное отчасти объясняет непростые особенности замысла симфонии и выбранные композитором пути его художественной реализации. Пятичастная композиция, в которой каждой части предпосланы посвящения Святым, в земле Российской просиявшим, завораживает загадочностью. Как будто бы достаточно оснований считать, что Шестая симфония программна. Однако тип программности и мера ее конкретности требуют специального анализа. Почему выбраны именно эти фигуры? С одной стороны, композитор не дает разъяснений. Но с другой, было бы опрометчиво поддаться первому впечатле-

нию, будто имена Святых подобраны наугад. Трудности интерпретации замысла сочинения многочисленны и усугубляются тем, что ни эпиграфы, предпосланные двум частям из пяти¹, ни сами заглавия частей по ходу исполнения не называются. Все это необходимо знать заранее, до знакомства с музыкой.

Парадокс, но при кажущейся предельной обобщенности самой программы (только лишь общее заглавие, посвящения частей Святым и упомянутые эпиграфы), Шестая симфония, пожалуй, остается наиболее конкретным в программном отношении симфоническим сочинением Мурова, где каждая деталь — предзнаменование, где композитор предьявляет к духовному опыту и культурной эрудиции слушателя весьма высокие требования, совершенно непривычные и по преимуществу невозможные для сознания человека, получившего образование и воспитание в советском обществе. Замысел автора — восхождение к образу Вечности — и необычен, и дерзок. Известно, что субъективное ощущение времени относительно легко преодолеть, хотя бы погрузившись в медитативное состояние. Иное дело — понятие времени и вызванное им представление о его линейности и необратимости. Его не только преодолеть, даже поставить под сомнение куда труднее. Возможно, Муров пытается сделать это, создать ощущение временной всенаходимости сознания, устранив в последовательности своих музыкальных приношений хронологический порядок появления в истории России избранных для формирования программы образов Святых (от чего намеренно или произвольно нарушается линейность исторического процесса). Преподобный Сергей Радонежский, Святой Праведный Иоанн Кронштадский, Блаженная Ксения Петербургская, причисленная к лику Святых на Поместном Соборе Русской Православной Церкви в июне 1988 года², Преподобный Серафим Саровский, Чудотворец и Благоверный князь Александр Невский привычно ассоциируются с различными этапами российской истории, в которой большинство из них сыграло заметную роль. Однако посвящения этим Святым, расположенные композитором в таком порядке, дают очевидные указания на то, что программа симфонии как раз не предполагает иллюстративного аспекта, некой истории Российского государства в образах Святых.

Кроме того, биографии упомянутых людей, их образ жизни, характеры чрезвычайно контрастны. Историческая значимость их деяний подчас не-

сопоставима. Сергей Радонежский, снискавший своими подвигами во имя веры всеобщее почитание, благословивший Дмитрия Донского на Куликовскую битву и выступивший духовным вдохновителем русского православного воинства. Иоанн Кронштадский — ревнитель чистоты Православного канона и защитник веры, пророчествовавший о грядущих кровавых временах, надвигающихся на Россию, и целитель, заработавший в советской истории репутацию воинствующего ортодокса, одного из самых яростных критиков учения Льва Толстого и махрового реакционера. Серафим Саровский — отшельник, праведник и чудотворец-исцелитель. Князь Александр Невский, при жизни стяжавший победоносными военными подвигами во имя веры и народа, а также мудростью и незаурядным дипломатическим талантом славу защитника земли Русской. Ксения Петербургская, добровольно возложившая на себя обет самоотречения и около 45 лет подвизавшаяся в подвиге юродства, народная предсказательница и утешительница, пользовавшаяся всеобщей любовью жителей Петербурга. Эти люди объединены лишь безграничной верой и всепоглощающим служением Богу в своей земной жизни.

Муров размышляет не столько о путях истории, сколько о путях, на которых ищут Откровение, преображающее человека и открывающее его внутреннее духовное зрение, дающее силы для пророчества, подвижничества, духовного подвига в многоликих делах земных. Обретение единства с Богом, полноты Духа на труднейшем жизненном пути подвижника как будто вырывает его из исторической круговерти, дарует очистительное слияние с Вечностью, отмечая печатью святости. Так образ Вечности окрашивается драматическими чертами, не различимыми при иных интерпретациях программы Шестой симфонии.

Драматизм Шестой симфонии значительно отличается от утвердившихся семантических стереотипов симфонии-драмы. Конфликт — основа симфонической динамики — и его последовательное развертывание остаются за пределами музыкального текста произведения. «Музыкальное действие» в данном случае не формирует основополагающей парадигмы, которая призвана разворачивать в сознании слушателя соответствующие смысло-образы и их динамический потенциал, отвечать за способ постижения смысла музыки, олицетворять наиболее существенные стороны коммуникативной стратегии, «вписанной» композитором в свое произведение. Муров толкует драму как единый эмоциональный процесс

слияния с Вечностью, окрашенной в его представлениях чертами христианской мифологии. Таким образом, драматизм «Шестой» — в особом пафосе, в напряженном ощущении единства времен, характеров и путей к спасению в Боге, вере, молитве и подвиге. А само сочинение — итоговое воплощение глубинной сути нравственной концепции и художественных исканий композитора, закономерный итог протестной линии в эволюции его личного мировоззрения.

Безусловно, представляя это сочинение, Муров как никогда прежде рисковал остаться непонятым даже в профессиональной среде, и примеры тому имели место. Рассуждали среди прочего и о «проблемах с формой»³. Подобные возражения вызваны, очевидно, тем, что симфония почти во всем не отвечает ожиданиям, обыкновенно связываемым с нормативными представлениями о произведении этого жанра. Особенности формы «Шестой» более всего соответствуют циклической композиции несонатного типа, оркестровой сюите. Музыка призвана воплотить целостность души каждого Святого в ее стремлении к благодати — единственный и неизменный «тезис» каждой из пяти частей. При этом текст сочинения почти не касается «житийного» уровня, требование к знанию которого остается по преимуществу в сфере программного замысла симфонии. Что касается музыки самой по себе, то она лишь тончайшими намеками указывает время от времени на исторически или биографически значимые ориентиры, но большей частью опирается на интонационные и жанровые архетипы, имеющие отношение к музыкальной культуре XIX века, обеспечивающие стилевое единство. Исключение составляет, пожалуй, лишь «заимствованный» у М. В. Бразжникова знаменный распев, как указал в партитуре сам композитор, во второй части симфонии. Да и тот в конечном итоге дан в нерасторжимом стилевом единстве с тонально-гармонической звуковысотной системой, будучи гармонизованным и включенным в мощную многоголосную ткань. К тому же знаменный распев и музыкальная стилистика русской православной службы во времена Иоанна Кронштадского, которому посвящена часть, не образуют исторического, временного совпадения.

В целом же подчеркнутая интонационная простота языка этих музыкальных притч (а именно притчу мы считаем центральным элементом совокупного жанрового облика симфонии) формируют целостную многослойную драматургическую картину сочинения. Этому способству-

ют опора на тонально-гармоническую систему, прозрачность, незамутненность звучания, обилие общеизвестных узнаваемых жанровых ориентиров, задающих привычные направления интерпретирующему сознанию, верные с точки зрения конвенциональности (если принять во внимание особенности восприятия современного, даже не слишком искушенного слушателя).

Переходя к краткой характеристике Шестой симфонии, отметим жанровые и семантические архетипы, образующие неизменную составляющую в музыкальном языке Муро́ва. К ним, прежде всего, относятся колокольные звучания, открывающие Шестую симфонию, подобно тому, как это было в «Тобольской»⁴, и далее перерастающие в мощный набат в кульминации, в коде первой части. Здесь колокольность логично было бы связать в контексте программы — часть посвящена Сергию Радонежскому — с победой в Куликовской битве и торжеством русского национального духа.

Смысловой и образный ряд *первой части* представлен двумя темами, каждая из которых кладет начало соответствующим разделам двойной двухчастной формы с кодой на материале вступления. Одна из них восходит к жанровым архетипам запева лирической протяжной песни, другая — в силу своего положения, оттеняющего контраста и стиливого единства, выполняет функции ответа, своеобразного «припева». Проникновенный лиризм, широта дыхания, кантиленность и вместе с тем утонченные оттенки эпики — простота (однако без налета популярности), благородство и едва уловимая просветленная грусть образуют замечательную палитру образно-эмоциональных оттенков этой музыки.

Тематизм *второй части*, помимо уже упомянутого заглавного знаменного роспева, содержит сольные мелодекламации, положенные в основу срединных, контрастирующих разделов двойной двухчастной формы с кодой. Мягкие и проникновенные краски этих развернутых мелодических высказываний дополняют мощь хора на теме роспева (реприза раздела А ц. 18—20), как будто указывая на единение кроткости и силы духа. В коде на фоне отдаленных колоколов развертывается неторопливый мелодический диалог, знаменующий тематическое слияние знаменного роспева (фагот) и мелодекламации (скрипка). Естественный и закономерный в контексте данной части итог решен известным композиционным приемом в духе русской эпической симфонической драматургии, нередко прибегавшей к контра-

пунктическому единению изначально стремящихся к союзу образов и воплощающих их тем.

Третья часть, посвященная Блаженной Ксении Петербургской, выполняет в цикле функции скерцо. Первая тема наделена традиционными «скерцозными» качествами — быстротой темпа, «шелестящим», стаккатным штрихом струнных, «графической» отрисовкой мелодической линии, усиленной репетициями вторых скрипок и альтов. Она постепенно разрастается до *tutti* дважды повторенной декламации, горестной и, одновременно, сбивчиво-возбужденной, порученной хоралу деревянных духовых, далее продублированных струнной группой (ц. 24—26). Бодрый, порхающий и несколько «этюдный» характер темы указывает не только на типичные жанровые признаки скерцо, но и своеобразно отсылает к христианскому подвигу юродства Ксении, если не забывать о программном характере посвящения третьей части. Дело в том, что музыка, при всех жанрово-нормативных качествах звучания, вызывает ощущение какой-то чрезмерности, невятности, сумбурности. Однако ее как будто бесцельная стремительность и полетность скрывают нечто большее, а именно — намек на путь Ксении к Благодати, ее земной удел: «безумием мнимым безумие мира обличиши»⁵, воспринять Откровение, исполнившись даром пророчествования и вспоможения.

Четвертая и пятая части цикла, имеющие своеобразное программное «усиление» (см. ранее цитированные в сноске эпитафии в дополнение к посвящениям Преподобному Серафиму Саровскому, Чудотворцу — четвертая часть, Благоверному князю Александру Невскому — пятая часть), концентрируют восприятие на основополагающих христианских добродетелях, ведущих к спасению и святости: умиротворению и просветлению духа, практике познания истин веры и земных подвигов во имя ее защиты. Четвертая часть несет на себе черты сходства с первой. Вновь композитор прибегает к колокольным звучаниям во вступлении, многократно усиливая их весомость в репризе сложной трехчастной формы от ц. 42⁶, развивая до уровня драматической кульминации (ц. 43), после которой следует умиротворение.

Вступление и первая тема интонационно связаны своеобразным композиционным приемом. Часть открывается унисонным звучанием взятых последовательно мелодических интервалов квинты (*d - a; e - h*) в партиях колоколов, альтов и виолончелей. Далее в структуре первой темы,

вступающей у струнной группы (от ц. 35), эти же квинты возникают в обратной последовательности в качестве опорных интонаций мелодии. Жанровые и образные черты темы тесно соотносятся с типичными мужскими оперными кантиленами, наподобие широко известной арии Гремина из «Евгения Онегина» П. Чайковского (но, разумеется, без интонационно-тематических переключек). Середина первого раздела (от ц. 36 до ц. 38), где вступает сосредоточенный и проникновенный дуэт флейт, постепенно разрастающийся до звучания всего оркестра с колоколами, лишь усиливает эти жанровые аллюзии.

Контрастная середина части — яркий величественный эпизод, объединяющий жанровые черты псалмодирования и хора — целиком решена в тембровых красках меди. В контексте программы части ей присущи множественные ассоциации — мощь и крепость веры, благородство и мудрость, открывшийся образ Царствия Небесного, великолепие Благодати, ниспосланной Святому... Данный раздел непосредственно перетекает в репризу формы (ц. 42): возвращается материал вступления, обещающая полное умиротворение, которое однако ускользает, отдалается, заслоняемое образами внезапно нахлынувшего душевного волнения и ропота, горечи мирских тревог и лишений (ц. 43)⁷. И лишь затем (ц. 44), с репризным проведением начальной темы, наступает окончательное успокоение и просветление души.

Пятая часть, финал, открывается тревожным призывом трубы, по жанровым ассоциациям — не столько военным сигналом, сколько трубным гласом Страшного суда. В дальнейшем этот материал — то, как тема, то лишь как тембровая краска, усиленная другими инструментами медной группы, не раз проявит себя в форме. Особенно рельефно — перед и во время проведения второй репризы заглавного раздела трехпятчастной формы. Тема начального раздела — тревожная и мужественная — обобщенно характеризует, возможно, и облик Александра, и эпоху, в которую он совершал свои бессмертные подвиги во имя веры и русского народа. Постоянство темы и тональности (*c moll*), в которой она трижды проходит на протяжении части, как будто указывает на неизменность устройства земной жизни, истории: вечная борьба, смысл которой сообщает лишь беззаветное служение высшим идеалам веры и правды.

Материал среднего раздела, поданный в жанровом облике вальса, гармонично дополняет образную палитру части. Важно подчеркнуть,

что драматургическая линия на постепенное усиление «медных» тембров затрагивает и лирические средние разделы. Если первый раз середина поручена струнной группе, выявляющей мягкие, задушевные наклонения темы раздела, то при своем возвращении в качестве «второй середины», она исполняется двумя солирующими валторнами, вносящими в ее звучание краски военного духового оркестра. Излюбленный прием — сквозную тембровую драматургию, опирающуюся на семантический спектр, присущий медной группе, Муров привлекает, как и в Пятой симфонии, для передачи нарастающего драматизма художественной концепции сочинения.

* * *

Поистине Шестая симфония являет редкий по убедительности и глубине пример музыкальной притчи. И целая композиция, и каждая ее часть образуют таинственный, пронизанный светом образный мир, закрытый для недостаточно чутких и глубоких художественных натур и едва ли в полной мере доступный отечественной публике начала 90-х годов двадцатого столетия в силу уже упомянутых социальных причин. Принимая во внимание политическую ситуацию тех лет, характеризовавшуюся стремительным падением авторитета марксистско-ленинской идеологии и одновременным усилением влияния в обществе Православия, отвергнутого и попранного Октябрьской революцией, не стоит удивляться, что «Шестая» оценивалась в современном ей культурном контексте в первую очередь как знак времени, как стремление заново осмыслить корни русской культуры, как личное музыкальное завещание композитора, а иногда и как своеобразная месть одряхлевшей власти и идеологии, что, конечно же, бесконечно далеко от истины. Для автора эта симфония оказалась вовсе не ответом на изменившуюся конъюнктуру, а чем-то несоизмеримо более глубоким, сокровенным и выстраданным — окончательной кристаллизацией своего понимания этики жизни, в каких бы исторических условиях она ни протекала, личного отношения к нетленным истинам веры, завещанным от века и запечатленным вдохновением мастера в прозрачной, легкой, чеканной художественной форме.

Композитор намеренно избегает традиционных для симфонии драматургических концепций, основанных на процессуальности и связанными с ней приемами рационалистической интерпретации духа и смысла музыки. Отказываясь от близких ему авангардных художественных

средств, Муров выбирает стилистику обезоруживающе простую и открытую для первичной эмоциональной ассоциативности. Он заботливо создает тематизм, безошибочно провоцирующий яркие и стойкие эмоциональные ответы, стремится закрепить вызванные музыкой переживания в памяти слушателя, не давая ему отвлекаться на осмысление динамических процессов, разворачивающихся в сонатных формах. Ясные и строгие художественные образы, возвышающиеся над мирской суетой, заставляют искать му-

дрости вдали от исторического и общественно-го самоутверждения на руинах некогда грозной общественной системы. Обретя, наконец, свою альтернативу историческому, процессуальному, фактологически-событийному пониманию жизни в постоянстве нравственных законов земного существования, Муров опытом святости великих русских подвижников и аргументами Священного писания возражает «мудрствованию мира сего», обличая безумие и мира, и мудрствования.

ПРИМЕЧАНИЯ

¹ Эпиграф к четвертой части «Преподобному Серафиму Саровскому» — высказывание этого святого: «Стяжи мир в своей душе, и вокруг тебя спасутся тысячи». Эпиграф к заключительной, пятой части «Благоверному князю Александру Невскому» — слова Александра Невского: «Не в силе Бог, а в правде».

² Эта деталь свидетельствует о том, что Муров серьезно интересовался событиями современной истории Русской Православной Церкви и глубоко изучал житийную литературу.

³ В ходе неофициального обсуждения Шестой симфонии одним из членов Сибирской организации СК РСФСР и учеником А. Мурова высказывалось такое суждение.

⁴ «Тобольская симфония» была написана в 1971 году и посвящена Д. Шостаковичу. Ее первое и единственное

исполнение состоялось в 1973 году в Большом зале Новосибирской государственной консерватории имени М. И. Глинки под управлением В. Мартынова.

⁵ Тропарь блаженной Ксении, глас 7.

⁶ Схема части: Вступление — [А — В — А] — С — [Вступление — В — А].

⁷ Аналогичный по смыслу и техническому решению эпизод был в репризе первой части от ц. 10. В контексте программы первой части он, возможно, ассоциируется с обобщенным образом войска хана Мамай, с которым предстояло сражение Дмитрию Донскому: еще одна особенность, сближающая первую и четвертую части симфонии.

ЛИТЕРАТУРА

1. Музыкальная культура Сибири. В 3 т. Т. 3. Музыкальная культура Сибири середины 50-х — конца 80-х годов XX века / Комитет по культуре Администрации Новосибирской области, Новосибирская гос. консерватория им. М. И. Глинки. — Новосибирск, 1997. — 496 с.

2. Муров А. В лабиринте...: очерки, письма. Кн. 2. — Новосибирск, 1990. — 91 с. — Архив А. Ф. Мурова.

3. Муров А. Заколдованный круг (Публицистические очерки). — Новосибирск: Новосибирское кн. изд-во, 1989. — 103 с.

4. Муров А. Письмо к В. Минину. — Новосибирск, 1995. — 7 с. — Архив А. Ф. Мурова.

5. Пильнева Л. Этические и эстетические

взгляды А. Мурова. — Новосибирск, 2000. — 21 с. — В печати.

6. Серебренникова С. К вопросу о программности в симфониях А. Мурова // Творчество композиторов Сибири: вопросы музыкального языка и стиля. — Новосибирск, 1983. — Вып. 1. — С. 99—106.

7. Файн Я. О времени и о себе. Исторический аспект современности в творчестве А. Мурова // Современная тема в творчестве композиторов Сибири: тез. науч.-практ. конф. 29—30 мая. — Новосибирск, 1982. — С. 12—13.

8. Якимович А. Культура и преступление. О чем стараются не говорить в конце XX века // Иностранная литература. — 1995. — № 1. — С. 245—250.

Курленя Константин Михайлович — кандидат искусствоведения, профессор, ректор Новосибирской государственной консерватории им. М. И. Глинки