



А. Розанов

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

**Алексея
Муравлёва**

(истоки, стиль, традиции)

*2-е исправленное
и дополненное издание*

Издательство «ДЕКА-ВС»
Москва 2012

УДК 78
ББК 85.315.3
Р 64

Розанов, А.
**Фортепианное творчество Алексея Муравлёва (истoki,
стиль, традиции).** М. : ООО «Дека-ВС», 2012. – 112 с., с илл.

Редакторы – *В. Кравцова, М. Михайлова*
Технический редактор – *Н. Ковылова*
Дизайн и верстка – *Г. Козырева*

Книга А.С.Розанова о фортепианном творчестве известного российского композитора А.А.Муравлёва адресована широкому кругу читателей: от профессиональных музыкантов до любителей классической музыки.

Она затрагивает важнейшую на сегодняшний день тему преемственности традиций музыкальной культуры.

ISBN 978-5-901951-49-1

© А. Розанов, 2012
© А. Муравлёв, 2012
© Издательство «Дека-ВС», 2012

Анатолий Сергеевич Розанов (р. 1926) – пианист, педагог, музыковед, кандидат искусствоведения, профессор Московской консерватории.

В 1953 году окончил Московскую консерваторию по классу фортепиано у профессора Льва Николаевича Оборина.

Педагогическую деятельность активно сочетает с разными формами пропаганды музыкальной культуры. Так, в научно-исследовательской области им опубликованы статьи по вопросам фортепианного искусства в периодической печати России и Грузии. А. Розанову принадлежат главы в монографии «Андрей Баланчивадзе» (Тбилиси, 1979), а также очерки-портреты о ряде композиторов России (в их числе Э. Денисов, А. Леман, А. Пирумов, Н. Сидельников). Значительна работа музыканта и над серией музыковедческих эссе, в которых анализируется творчество молодых композиторов – студентов и аспирантов Московской консерватории.

Основной круг научно-методических и научно-исследовательских интересов А. Розанова – вопросы истории и теории фортепианного искусства, методики фортепианного обучения, музыкально-просветительская работа.

В течение 1988–1990 гг. А. Розанов осуществил два монографических цикла из 40 радиопередач, посвященных истории развития русской и советской фортепианной сонаты; на Всесоюзном радио прозвучало свыше 100 сонат отечественных авторов, открыв широкую панораму становления жанра фортепианной сонаты. Эти циклы, автором и ведущим которых был А. Розанов, транслировались и на страны Европы. «Мне посчастливилось творчески общаться с Анатолием Сергеевичем именно в этот период, – рассказы-

вает заведующий межфакультетской кафедрой фортепиано профессор Анатолий Васильевич Самонов. — Он сделал удивительную передачу об одной из моих сонат. Его взгляд был настолько проницательным, что кое-где он заставил задуматься даже меня, затронув те нюансы, о которых я и не размышлял. Лишний раз я убедился в том, насколько он вдумчивый, тонкий и глубокий музыкант». («Российский музыкант», 2011, № 2). А. Розановым подготовлены также радиопередачи, посвященные творчеству З. Палиашвили, А. Баланчивадзе и многих других крупнейших композиторов XX века.

Просветительская направленность передач привлекла внимание как слушателей, так и прессы (журнал «Музыкальная жизнь», 1989, № 23).

А. Розанов не однократно проводил Мастер-классы в Душанбе, Минске, Нижнем Новгороде, Оренбурге, Перми, Обнинске (кстати в Обнинске был и председателем жюри Первого Международного конкурса молодых пианистов «Путь к совершенству»).

За годы преподавательской работы им подготовлен целый ряд музыкантов, многие из которых работают в высших учебных заведениях (в том числе в Московской консерватории), а также в других областях музыкального искусства в России и за ее пределами.

Предлагаемая вниманию читателей книга А. Розанова имеет, на наш взгляд, широкий адресат: ее с интересом прочтут и профессионалы, и любители музыки. Словом, те, кого волнует судьба отечественной музыки прошлого и настоящего.

*Профессор Московской консерватории,
доктор искусствоведения,
заслуженный деятель
искусств России Е. Долинская*

В плеяде отечественных музыкантов современности творчеству Алексея Алексеевича Муравлёва – лауреата Государственной премии, заслуженного деятеля искусств России, профессора – принадлежит видное место.

Вместе с тем, Мастер не попал в обойму «модных» композиторов, о которых музыковеды пишут много и охотно. Подобную ситуацию вряд ли можно считать справедливой. Скорее она свидетельствует об известной инертности нашего музыкального сознания и о прочно установившейся в нем системы избирательности.

В предлагаемом очерке мы попытаемся как бы устранить эту несправедливость. Знакомясь с фортепианной музыкой Алексея Муравлёва – привычной областью самовыражения художника – с сочинениями, которые стали этапными в его искусстве, читатель узнает также о творческом пути Мастера, о его многолетней работе в кино.

Издание адресовано как музыкантам-профессионалам, так и широкому кругу читателей, интересующихся проблемами отечественной музыки нашего столетия.

Истинно русский интеллигент, композитор, прошедший через многие десятилетия советского времени, точно и полновесно сохранил свой голос, отрицающий всякий компромисс с реальностью. В его искусстве, тесно связанном с родным фольклором, органично соединились мелодико-гармонический строй,

идуший от классических традиций, своеобразная поэтика «серебряного века» отечественной культуры и буйные ритмы нашей эпохи.

В мире звуков Алексея Муравлёва можно услышать многое. Здесь, с одной стороны, юношеская открытость, искрящийся юмор, гротеск, с другой – лирико-философское начало, направленность к внутреннему миру человека. Есть и еще одна образная сфера творчества художника. Это – драматические коллизии, трагедийный пафос.

Но что же прежде всего привлекает в композиторе, что составляет основу его индивидуальности?

Вслушиваясь в музыкальные картины А. Муравлёва, в созданные им рельефные, осязаемые образы, начинаешь ощущать, постигать своеобразие его творческого духа, которое заключено в особом, романтическом видении мира, оно угадывается в психологически-эмоциональном настрое, сочетающем внутреннюю одухотворенность с внешней сдержанностью высказывания. Разумеется, эта черта его музыки, видоизменяясь на разных этапах творческого пути, свидетельствует в то же время о едином начале личности композитора, о цельности его художественной натуры.

Итак, Алексей Алексеевич Муравлёв родился в Тифлисе 2 мая 1924 года в высококультурной семье, исполненной особой преданности искусству. С первых же шагов сознательного бытия судьба поставила будущего художника в исключительно благоприятные условия для развития его своеобразного дарования. И действительно, самыми первыми музыкальными впечатлениями он обязан своим бабушке и матери,

которые, обратив внимание на рано проявившиеся способности мальчика, стали учить его игре на фортепиано.

Надо сказать, что бабушка будущего композитора с материнской стороны Евгения Владимировна Родзевич (урожденная Замбржицкая), была очень одаренной личностью, училась по вокалу и фортепиано в Петербургской консерватории¹. Незаурядными способностями отличалась и мать Алика, как его называли дома, Евгения Вячеславовна. В Тифлисе она занималась в консерватории у Генриха Нейгауза. Кроме того, обладая хорошим голосом (колоратурное сопрано), выступала как певица. Здесь она имела многих педагогов, но одним из ее наставников по вокалу был Николай Печковский («гениальный Герман», как тогда говорили). Особую привязанность к музыке испытывал и отец Алика – Алексей Алексеевич Муравлёв. Инженер-электрик по профессии, он был музыкален и как любитель неплохо играл на рояле.

Когда Алику исполнилось четыре года, родители решили показать его А.К. Глазунову, бывшему тогда директором Ленинградской консерватории². Встреча состоялась, и здесь юный музыкант продемонстрировал признанному мэтру поразительную одаренность. Сыграв на детской гармошке несколько русских песен, он подошел к роялю и исполнил до-мажорную Прелюдию И.С. Баха из первого тома «Хорошо темперированного клавира». Причем не толь-

¹ Кстати, экзамен по гармонии принимал у нее Н.А. Римский-Корсаков и поставил оценку пять с плюсом.

² Семья Муравлёвых переехала в Ленинград спустя несколько месяцев после рождения будущего композитора.

ко исполнил, но и транспонировал в любую тональность! И А.К.Глазунов, предсказав мальчику большое будущее, согласился в дальнейшем заниматься его музыкальным образованием¹. Но этому не суждено было осуществиться, ввиду отъезда Мастера в Париж.

В 1932 году А. Муравлёв поступает в открывшуюся при Ленинградской консерватории Особую группу одаренных детей по классу фортепиано к доценту Паулине Линде² – одной из любимых учениц Феликса Михайловича Blumenфельда, а затем переходит в Музыкальную школу – десятилетку при Ленинградской консерватории.

Здесь он сходитcя с замечательным музыкантом и педагогом Арсением Гладковским³, который, заметив талант юноши, проникается к нему глубоким и искренним интересом. Именно у А. Гладковского начались серьезные и плодотворные занятия Алексея по композиции. Так под его руководством четырнадцатилетним автором был написан Романс для фортепианного трио памяти П.И. Чайковского (к столетию со дня рождения композитора). Следуя духу музыки творца «Пиковой дамы», молодой композитор создал произведение, где можно угадать те зерна, из которых в дальнейшем развился Мастер со своим собственным не-

¹ Детскую же гармошку А.К. Глазунов приказал «выбросить», чтобы она не портила слуха.

² Имя Паулины Линде, воспитанницы Петроградской консерватории, высечено на мраморной доске лучших выпускников.

³ Небезынтересная подробность: А. Гладковский – автор одной из первых советских опер на революционную тему «За красный Петроград» (совместно с Е. Пруссакoм; пост. 1925, Ленинград, Малый оперный театр).

повторимым стилем. В этом, несомненно, главный «секрет» долголетия Романса на концертной эстраде¹.

Одновременно юноша настойчиво овладевал искусством игры на фортепиано, продолжая учиться у П. Линде, и на выпускном экзамене, исполнив ряд произведений И.С. Баха, Бетховена, Шопена, первую часть Первого фортепианного концерта Рахманинова, несколько номеров из балетной сюиты Прокофьева «Ромео и Джульетта», получил оценку пять с плюсом².

Этот экзамен проходил накануне Великой Отечественной войны – 20 июня 1941 года. А два месяца спустя Муравлёвы уезжают в эвакуацию на Урал (так требовала работа отца). Там Алексей поступает в Свердловскую консерваторию сразу по двум специальностям – композиции и фортепиано. Юношу справедливо выделяли прежде всего его маститые учителя – профессор Надежда Иосифовна Голубовская, приобщавшая Алексея к миру фортепианной стилистики, профессор Маркиан Петрович Фролов, опыт-

¹ Романс уже много десятилетий звучит в различных концертах: в консерваториях, школах, на вечерах Общества любителей музыки П.И. Чайковского на Дальнем Востоке... Исполнялся он и в Большом зале Ленинградской филармонии в дни юбилейных торжеств, посвященных Чайковскому (1940). Романс неоднократно играли брат и сестра композитора – Евгения (скрипка) и Юрий (фортепиано), при этом виолончелисты были разные, в том числе такие крупные музыканты, как Святослав Кнушевицкий, Валентин Фейгин, Мстислав Ростропович и другие. Знаменательно также обращение к этому произведению в 1993 году известного Московского трио (А. Бондурянский – фортепиано, В. Иванов – скрипка, М. Уткин – виолончель).

² В то время в школе, где учился Алексей, не было выпускного экзамена по курсу композиции, так как этот курс не являлся обязательным.

ный наставник по классу композиции, и профессор Виктор Николаевич Трамбицкий, раскрывавший перед учениками «тайны» гармонии и инструментовки. Именно М. Фролов и В. Трамбицкий сыграли значительную роль и в общем музыкальном развитии молодого композитора. Благотворному воздействию их личностей он обязан также глубоким знакомством с миром народного искусства, в частности, – с уральским фольклором¹.

Примечательно, что любовь к народной музыке Урала в той или иной мере ощутима во многих произведениях А. Муравлёва, созданных в последующие годы, становится константной чертой его искусства. Следуя духу народного мелоса, композитор находит средства его обобщения, переосмысления, подлинной симфонизации.

Как ни парадоксально, но нам думается, что положительное влияние на Алексея оказала и по-особому напряженная, суровая атмосфера военных лет. Время обострило в нем художника. И действительно, Струнный квартет, написанный молодым автором в ту пору (1942), запоминается сочетанием юношеской дерзости со все более уверенным профессионализмом, с заметной тягой к освоению современного музыкально-

¹ Напомним, что М. Фролов – один из первых уральских композиторов, создатель многих сочинений, связанных с Уралом (оратория «Поэма об Урале», симфоническая картина «Седой Урал» и др.). В. Трамбицкий известен не только как композитор, но и как крупный ученый в области музыкального фольклора, положивший начало его собиранию и изданию. Таким образом, наряду с педагогикой, другие аспекты деятельности этих мастеров в области фольклористики, в сфере развития музыкального искусства Урала также не могли не воздействовать благотворно на молодое поколение музыкантов.

го языка. Для исполнения Струнного квартета были приглашены музыканты превосходного киевского Квартета имени Вильома, эвакуированные на Урал. Именно это произведение послужило решающим основанием для приема Алексея Муравлёва в Союз композиторов в том же 1942 году. Таким образом он становится самым младшим по возрасту среди уральских композиторов.

После премьеры этого сочинения в Москве Т. Цытович отмечала: *«Большой интерес вызвали произведения студентов Свердловской консерватории. В квартете студента А. Муравлёва (класс профессора Фролова) отчетливо проступает русский национальный колорит, наследующий бординско-корсаковскую линию развития русской музыки»*¹.

Осенью 1944 года Алексей был переведен в Московскую консерваторию. Здесь его учителями по классу композиции становятся Виссарион Яковлевич Шебалин и Юрий Александрович Шапорин. А по совету и рекомендации Н. Голубовской он зачисляется в фортепианный класс Генриха Густавовича Нейгауза, который, как известно, особенно ценил учеников, занимающихся композицией.

Занимаясь в нейгаузовском классе с его неповторимо творческой атмосферой, Алексей с необыкновенной силой испытал благотворное воздействие личности великого музыканта. Уже тогда его исполнительское дарование отличалось своеобразием. Не будь впоследствии травмы руки, помешавшей юноше полностью раскрыть свои пианистические возможности, в его лице мы могли бы иметь незаурядного

¹ Газета «Правда», 1943, 7 декабря.

исполнителя¹. Исполнителя из той композиторской плеяды, которая всегда особенно обогащала школы интерпретации, в том числе и отечественную.

Много надежд связывали с талантливым учеником также В. Шебалин и Ю. Шапорин, и ученик отвечал им достойными творческими работами. И не только студенческими. Здесь примечательным, в частности, может служить тот факт, что позднее, после окончания Московской консерватории, продолжая совершенствоваться в аспирантуре под руководством Ю. Шапорина Алексей по предложению маэстро оркеструет четвертую картину его оперы «Декабристы» («У Рылеева»)... Как уже отмечалось, творческая связь А. Муравлёва с Уралом не была преходящей. Более того, она оказалась на редкость прочной и плодотворной, когда он переехал в Москву. Именно так свидетельствует целый ряд сочинений молодого композитора, в которых очевиден возросший интерес к различным проявлениям фольклора, национальным корням и истокам поэзии, музыки. При этом он с особым благоговением обращается к образам мудрого летописца и сказочника, а ныне уже признанного классика – Павла Петровича Бажова. Приобщение к роднику бажовской сказочной поэзии привело Алексея к ряду творческих удач. Среди них – фортепианный цикл «Сказы» (пять характерных пьес, соч. 5, 1946), музыка которого навеяна уральскими сказами П. Бажова. В следующем году за это сочинение, высоко оцененное Н. Мясковским, молодой композитор был удостоен первой премии на Международном фестивале

¹ Об этом прежде всего свидетельствует тот факт, что Н. Голубовская и Г. Нейгауз прочили А. Муравлёву большое пианистическое будущее.

демократической молодежи в Праге. Причем исполнил его сам автор.

В 1949 году А. Муравлёв блестяще заканчивает Московскую консерваторию по классу композиции, и его имя заносится на мраморную доску отличия.

Примечательно, что, храня особую преданность поэзии уральского сказочника, молодой автор в число выпускных работ ставит симфоническую поэму «Азов-гора» – произведение, созданное по мотивам сказа П. Бажова «Дорогое имячко»¹. И здесь нельзя не отметить, что как истинно талантливое явление это детище А.Муравлёва впечатляет уже многие десятилетия. О его ярком пути можно судить, например, по перечню дирижеров, в разное время обращавшихся к этой партитуре, – Н. Аносов, Е. Светланов (под его управлением осуществлена и фондовая запись на Всесоюзном радио), В. Федосеев, К. Симеонов, В. Небольсин, А. Стасевич, М. Паверман... Не прошла мимо этого сочинения и музыкально-теоретическая мысль (в лице, например, таких выдающихся музыковедов как Л. Мазель и Ю. Тюлин)². Симфоничес-

¹ А уже в следующем, 1950 году, это сочинение было отмечено Государственной премией. Кстати заметим, что обращение А. Муравлёва к образам П. Бажова – не единичное явление в отечественной музыке. Здесь можно вспомнить интерес к творчеству автора «Малахитовой шкатулки» таких композиторов, как С. Прокофьев (балет «Сказ о каменном цветке»), К. Молчанов (опера «Каменный цветок»), Л. Фридлендер (балет «Хозяйка медной горы»). Именно с их именами связано воплощение образов П. Бажова на музыкальной сцене.

² Так, Ю. Тюлин неоднократно ссыался на поэму А. Муравлёва в своих лекциях по гармонии в Ленинградской консерватории, а Л. Мазель приводит ее в качестве примера в своем труде «Строение музыкальных произведений»

кая поэма А. Муравлёва была с интересом встречена и за рубежом, прежде всего Леопольдом Стоковским. В январе 1959 года он обратился к композитору с письмом, в котором, в частности, писал: «... 30 и 31 марта (1959 г. – А.Р.) я продирижирую двумя концертами, где будет исполнена Ваша симфоническая поэма «Азов-гора». Я уверен, что это прекрасное и сильное произведение будет хорошо воспринято аудиторией. Я с удовольствием жду этих концертов»¹. Ожидания Л. Стоковского оправдались. Вскоре он снова пишет композитору: «Дорогой мистер Муравлёв! Недавно мы исполняли Вашу «Азов-гору» в двух концертах в Хьюстоне... Прием публикой и оркестром отличался исключительным энтузиазмом. Я предполагаю исполнить эту музыку опять на музыкальном фестивале, который я провожу возле Нью-Йорка каждый год. С благодарностью за доставляемое мне большое музыкальное удовольствие при исполнении Вашей музыки. Л. Стоковский»². Судя по следующим письмам, интерес Л. Стоковского к этой музыке не был случайным: «...Когда мы дважды исполняли Вашу поэму в Техасе и затем снова на музыкальном фестивале, мы играли длинное окончание, оно гораздо поэтичнее и создает впечатление и ощущение горного пейзажа. Благодарю Вас за большое музыкальное удовольствие при исполнении этой музыки»³.

¹ Из писем Л. Стоковского, направленных в Союз советских обществ дружбы и культурной связи с зарубежными странами, 1959 г.

² Там же.

³ Там же. Речь идет о том, что в первом издании сочинение имело два варианта окончания. Письма Л. Стоковского, адресованные А. Муравлёву, почти не известны широкому читателю – они публиковались лишь однажды, в дни столетия П. Бажова в газете «Вечерний Свердловск», 8 января 1979 года (№ 6).

Знаменательным событием в счастливой судьбе «Азов-горы» явилась также ее премьера в Чехословакии под управлением С. Великова.

«Азов-гора» стала не только самым известным, но и этапным сочинением А. Муравлёва, важной вехой в его искусстве. Именно эта симфоническая поэма венчает первый период творческой деятельности композитора – период напряженной учебы, неустанного совершенствования и обретения Мастерства. Уже на этом, раннем этапе А. Муравлёв создает сочинения, отмеченные значительными художественными достижениями. Здесь наряду с «Азов-горой» следует в первую очередь вспомнить и такие, выдержавшие экзамен на время, произведения композитора, как Романс для трио памяти П.И. Чайковского, который открывал первый период его творчества, а также фортепианные опусы Сказы и Русское скерцо.

Среди других работ этих лет – симфоническая поэма «Лес», фортепианная Сюита¹, военные песни, романс для голоса с симфоническим оркестром «Письмо из Руана» на стихи Г. Рублева, а также театральная музыка. С ней А. Муравлёв впервые соприкоснулся в 1943 году. Еще будучи студентом Свердловской консерватории он получил предложение написать музыку к спектаклю Ленинградского театра имени Ленинского комсомола «Ночь ошибок» (пьеса английского драматурга Голдсмита). Работа была выполнена за три дня и признана удачной постановщиком спектакля Георгием

¹ Написанная в 1942 году в Свердловске, четырехчастная фортепианная Сюита – первый опыт Алексея Муравлёва в этом жанре. Отдельные ее части были сыграны братом композитора пианистом Юрием Муравлёвым на Всесоюзном конкурсе музыкантов-исполнителей в Москве (1945). Неоднократно звучала Сюита и в исполнении автора.

Товстоноговым. В течение ряда лет этот спектакль не сходил со сцены в Свердловске, а затем в Ленинграде. Этот небольшой, но весьма полезный опыт имел немалое значение для творческой судьбы композитора. Именно здесь наметились некоторые черты, проявившиеся в дальнейшей работе А. Муравлёва в области театральной и киномузыки. Но о них – ниже.

Знакомясь с искусством раннего творческого периода композитора, нельзя не отметить преобладание оптимизма, жизнеутверждающего начала, впечатлений, идущих от внешнего мира, а также фольклорной стихии, в частности русского эпоса («Азов-гора», Сказы, Русское скерцо, отчасти Сюита). Отсюда развернутость формы, красочность фактуры¹. Музыкальный язык сочинений, их драматургический ракурс обнаруживают взаимодействие со стилем Лядова, Мясковского, Прокофьева. При этом неизменная близость к фольклору проявляется не в виде цитирования, а в плане интонационного ряда, уходящего корнями в русское народное творчество.

Следующий этап художественных поисков А. Муравлёва знаменателен активнейшим обращением к музыке для кино. Действительно, весь второй творческий период, а именно с 1950 по 1970 год, работа в кино определяет магистральную линию творчества композитора. Вместе с тем, в эти годы он продолжает писать музыку для театра и создает несколько произведений в других жанрах. Так, композитор оформил четыре спектакля. Это – «Ученик дьявола» (по Б. Шоу) и «Юность вождя» (по С. Лунгину) для Московского драматического театра имени Станиславского, «Неравный бой» и «Перед ужином» (по пьесам В. Розо-

¹ В этот период автор весьма щедро использует выразительно-образительные средства (естественный жест молодости).

ва) для академического Малого театра. Из музыки не прикладной – оратория «Слава советской земле» (для чтеца, солистов, хора и русского народного оркестра, 1957), «Баллада об Андрее Чумаке» (для солиста, хора и симфонического оркестра, 1964), а также ряд песен.

Однако вернемся к музыке для кино. Среди причин, побудивших А. Муравлёва обратиться к этой области творчества, не последнюю роль сыграл интерес к новому жанру. *«Сама по себе эта работа, – рассказывает композитор, – интересна и увлекательна: богатство и разнообразие тем (что полезно и в познавательном смысле), специфические задачи, связанные с синтетической природой кино, простор для поисков и экспериментов при относительной свободе творчества и, что особенно важно для композитора, возможность сразу же слышать свою музыку в оркестре. Это огромное подспорье в овладении техникой оркестрового письма»*¹. Импульсом такого поворота явилась и та атмосфера, в которой пребывало наше музыкальное искусство после печальной памяти Постановления 48-го года. Ведь, как известно, в то «смутное время» произведения «от души» не принимались, нужны были сочинения сугубо идеологической направленности. *«Некоторые серьезные замыслы так и остались тогда нереализованными», – говорит композитор, вспоминая об «ужасных творческих условиях, в которых была наша страна после 48-го года»*². Вместе с тем, были, на наш взгляд, и более глубокие причины обращения А. Муравлёва к киномузыке, проистекавшие из определившегося уже в первом творческом периоде самого склада художественного мышления композито-

¹ А. Муравлёв. Записки о разном, «Музыкальная академия», 1993, № 1, с. 13.

² Там же.

ра. Это прежде всего – выпуклость, рельефность тематического материала, театральность образов.

Для А. Муравлёва сочинение киномузыки никогда не становилось делом побочным, второстепенным. Он неоднократно подчеркивал этот факт, говоря, что не делал разницы в отношении к работе над музыкой «чистой» и музыкой для кино. Отсюда сам творческий процесс в области последней, учитывая ее специфику, не отличался в принципе от работы на ниве музыки вне синтеза. И в этом смысле А. Муравлёв следовал прекрасным традициям С. Прокофьева, Д. Шостаковича, Г. Свиридова и А. Баланчивадзе – композиторов, многие страницы киномузыки которых, как известно, нисколько не уступают лучшим образцам их симфонических и оперных партитур.

Мастер написал музыку более чем к 170 фильмам¹. Большинство из них – ленты документальные и научно-популярные. Художественных фильмов – около 40.

Примечательно, что, обратившись к музыке для кино в начале 50-х годов, композитор хранит ей верность в продолжение всего дальнейшего творчества. Поэтому здесь мы коснемся работ в этой области, относящихся не только ко второму периоду, но и созданных художником во все последующие годы, на дальнейших этапах его творческой деятельности².

¹ По данным веб-сайта «Композитор Алексей Муравлёв» (<http://muravlev.kulichkin.ru>)

² Само собой разумеется, что в области киномузыки установление периодизации вряд ли представляется целесообразным, так как здесь круг образов и настроений определяется заданной тематикой, хотя определенные элементы эволюции, несомненно должны присутствовать. Однако этот вопрос не входит в задачу настоящей работы. Здесь, к слову, заметим, что обширное творчество А. Муравлёва в сфере музыки для кино может служить предметом отдельного исследования.

Итак, первой работой А. Муравлёва в кино был полнометражный документальный фильм «Маяковский» (1950). Вскоре после этого завязывается знакомство с режиссером киностудии «Центрнаучфильм» Яковом Львовичем Миримовым, которое перерастает в многолетнее плодотворное сотворчество¹. *«Первым режиссером, с которым у меня сложилось творческое сотрудничество, — вспоминает композитор, — был Яков Львович Миримов. Он специализировался на фильмах об искусстве, главным образом изобразительном. Миримов глубоко понимал живопись, скульптуру, архитектуру. Будучи семейными узами связанным с миром художников (зять Аристарха Лентулова²) и постоянно вращаясь в нем, он впитал в себя богатые знания в области изобразительного искусства и охотно, с увлечением делился ими.*

Первый наш фильм с Миримовым — «Художник Поленов». Помню, мы ездили в Поленово (недалеко от Тарусы) и много незабываемых часов провели в его Доме-музее и на погосте у церкви на берегу Оки. Это было в 52-м году...

Поленов, Врубель, Серов, Нестеров, Петров-Водкин, Лентулов, Коненков, Корин, С. Герасимов, Пименов, Ян ван Эйк, Рембрандт, Ван Гог и другие художники вошли в мою жизнь благодаря работе в кино. Несколько фильмов были связаны с Дрезденской галереей, которая в 55-м «посетила» Москву...

¹ Большой знаток и ценитель изобразительного искусства, Я. Миримов был и одним из основоположников научно-популярного кино, в частности, такого жанра, как фильмы об искусстве.

² А. Лентулов был одним из деятелей творческого объединения русских художников под названием «Бубновый валет» (1910-1926). — А.Р.

Запомнился фильм о Николае Рерихе (о первой его выставке в нашей стране), открывший мне новый мир духа человеческого и новые измерения в искусстве»¹.

Параллельно продолжалась работа в области документальных фильмов на ЦСДФ. Там было очень много фильмов с музыкой А. Муравлёва. Среди них – «Когда цветет сакура», «В Лондоне» (о пребывании Сергея Образцова в столице Англии – его же сценарий и режиссура), «Сокровища Московского Кремля», «Волшебный луч», «Уголок Дурова», два фильма из киноэпопеи «Великая Отечественная»² и целый ряд других. Во второй половине 60-х годов в результате сотрудничества композитора с известным режиссером Борисом Долиным (его излюбленная тема – животный мир) возникли художественные фильмы «Удивительная история, похожая на сказку» (по сказке Х.К. Андерсена «Гадкий утенок») и «Король гор и другие» (три новеллы – о медведе, аисте и олене), а также научно-популярный «Дом Брема» (о берлинском зоопарке).

Серию художественных фильмов открывает «Белый пудель» (по Куприну), снятый в 1955 году. Значительную роль в кинематографической судьбе А. Муравлёва сыграла многолетняя совместная работа с режиссером Яковом Львовичем Базеляном, отмеченная

¹ Там же. Плодами содружества А. Муравлёва и Я. Миримова явились также фильмы о В. Ватагине, Д. Шмаринове, о деятелях театра, в частности, о К. Станиславском. Здесь можно назвать и такие ленты, как «Болдинская осень» (о пребывании А.Пушкина в Болдине), «Рожденные из пепла» (о восстановлении одного их храмов под Псковом, разрушенного фашистами), «У Сиверского озера» (о Кирилло-Белозерском монастыре).

² «Партизаны, Война в тылу врага» и «Освобождение Польши».

фильмами «Дом с мезонином» (по рассказу Чехова), «Алешкина охота», «Тренер», «Сядь рядом, Мишка» и другими. А творческие контакты с одним из ведущих киноМастеров Белоруссии Виталием Четвериковым ознаменовались рождением таких лент, как «Руины стреляют» (шестисерийный фильм о минском подполье в годы Отечественной войны), «Затишье» (по повести Тургенева), «Пламя», «Черная береза», «Половодье»¹.

Последний фильм (1992) называется «Сказка о купеческой дочери и таинственном цветке» (по мотивам «Аленького цветочка» Аксакова; режиссер В. Граматиков).

Музыка Муравлёва, органично вплетаясь в ткань кинопроизведения, стала важнейшим средством художественной выразительности, поистине душой всех этих фильмов². Здесь уместно отметить, что уже много лет, с 1961 года, А. Муравлёв является членом Союза кинематографистов России.

Работа в кино принесла композитору несомненную пользу. В частности, ввиду колоссального разнообразия тем, касавшихся различных эпох, регионов, самых

¹ Из фильмов с другими режиссерами назовем «Крах» (о Борисе Савинкове), «Непридуманную историю», «Муму», «Василия и Василису» (по Распутину), «Волшебную лампу Аладдина», «Тучи над Борском», «Пакет», «Первое свидание», «Семёна Дежнёва».

² И поэтому не случайно многие усилия мастера в этой области имели общественный резонанс. На ряде фестивалей именно его композиторская работа была признана лучшей. Так, в 1966 году на Всесоюзном кинофестивале в Киеве А. Муравлёв получил специальный приз за музыку к фильму «Поэзия обыкновенного» (режиссер Я. Миримов), в 1970 – приз на фестивале в Индии (фильм «Незабываемое» по военным рассказам А. Довженко; режиссер Ю. Солнцева), а в 1978 диплом в Минске («Черная береза»).

разных областей культуры, образовались новые стилистические пласты, как правило, полярно контрастные¹. Все это расширяло музыкальный кругозор, «набивало руку», оттачивало Мастерство. Искусство кино, как известно, — прекрасный союзник в творческих экспериментах. *«Именно здесь, — как заметил Алексей Алексеевич, автору этих строк, — открывается столь важная для композитора возможность экспериментировать на оркестре в самых различных планах, например, — от старинной полифонической до баховской музыки до серийной техники, именно здесь приобретается опыт оркестрового письма»*. При этом весьма существенен тот факт, что естественное в этой практике обогащение арсенала средств соседствует с сохранением некоторых константных черт стиля художника: яркий выразительный мелодизм, конкретная образность, характеристичность, благородное чувство меры и демократичность музыкального языка, определенность и ясность структурных принципов в формообразовании (разумеется, имея в виду роль музыки в данном конкретном фильме).

Вместе с тем в работе в кино имеются и некоторые негативные стороны. В частности, сам метод познания, расширения общего интеллектуального кругозора в какой-то степени ущербен — он неизбежно сопровождается рассмотрением того или иного явле-

¹ Контрасты поистине впечатляют: например, фильм о русской старине — «Раскопки в Новгороде» и о космосе — «Здравствуй, Венера», фильмы о чукчах и об Аргентине, «Дом с мезонином» и Руины стреляют». «В краю вулканов и гейзеров» и фильмы о животных, «Нидерландская живопись XIV-XV веков» (Ян ван Эйк) и современный джаз, «Волшебная лампа Аладдина» и научный фильм «От Коперника до «Коперника»...

ния не столько вглубь, сколько вширь. Именно экстенсивность познания приводит к определенной поверхностности, мешает углубленности, сосредоточенности. А для А. Муравлёва-композитора – эта негативная сторона особенно безразлична – она противоречит натуре автора, для которого характерно стремление к доскональному и подробному изучению предмета, стремление писать медленно и тщательно.

Если же мы, хотя бы кратко, поразмышляем о том, что нового внесено композитором в жанр, который, увы, не обласкан ни вниманием, ни должным уважением, то здесь прежде всего обращает внимание такой важнейший момент, как широкое использование в оркестровой ткани русских народных инструментов. В особенности – гуслей (как клавишных, так и щипковых), в частности, использование их дуэта¹. При этом народные инструменты вводятся, как правило, не в качестве прямой иллюстрации кадра, а как равноправный компонент музыкальной драматургии. Значительным, можно сказать, доминирующим фактором поисков А. Муравлёва в сфере киномузыки явилось и стремление к органичному соотношению иллюстративной музыки и музыки более обобщенного плана, создающей общий образно-смысловой тонус картины. Здесь особую роль играет музыкальный контрапункт к действию данного эпизода или кадра. И, наконец, следует подчеркнуть пристальное внимание Мастера к тембровой окраске кадра, то есть к «инструментовке кадра», усиливающей конкретное эмоциональное восприятие зрительного ряда.

¹ Как рассказывает композитор, он «*впервые использовал гусли*» в фильме «У Сиверского озера» и с тех пор «*много раз применял гусли в киномузыке*». (Там же).

Естественно, такая особенность муравлёвского музыкального мышления как кинематографичность, нашла известное воплощение в стилистике произведений других жанров. Так, в области фортепианной музыки это обнаруживается прежде всего в усилении рельефности образов. Действительно, в фортепианных произведениях, созданных во все последующее после кинематографического пика время, рельефность образов обретает еще более ощутимые, порой зримые черты. При этом сами становятся более емкими, лаконичными и ярко очерченными. Практика А. Муравлёва-кинокомпозитора скорректировала и некоторые принципы формообразования в данной области. И в первую очередь речь здесь должна идти о тяготении к лаконизму формы как следствию экономии музыкального времени – специфической особенности временного аспекта в кинематографе вообще¹. На фортепианном стиле А. Муравлёва отразилось и такое требование кинематографа, как коммуникативность музыкального языка. Действительно, язык более поздних фортепианных произведений композитора обнаруживает его стремление к большему контакту со слушателем, к демократизации.

Со своей стороны, фортепианное творчество Мастера оказало заметное влияние на музыку для кино. В частности, в последней очень широко используется фортепиано: в качестве солирующего инструмента, в ансамбле и с оркестром. В этом плане показательна, например, Элегия как законченный по форме фраг-

¹ Разумеется, лаконизм формы связан не только с кинематографичностью музыкального мышления – он, как известно, обретается и в процессе достижения подлинного мастерства, зрелости.

мент сольной фортепианной музыки из кинофильма «Дом с мезонином»¹.

В 1967 году, продолжая интенсивно работать в кино, музыкант обращается к педагогической деятельности – сначала в Московском институте культуры на кафедре теории и истории музыки, а с 1972 года Алексей Муравлёв – доцент кафедры композиции и инструментовки в Российской академии музыки имени Гнесиных (с 1984 года – профессор). К настоящему времени курс композиции у него окончили более 30 человек. Среди них такие непохожие друг на друга и работающие в разных жанрах художники как Г. Ауэрбах, В. Пожидаев, О. Сивова, В. Грунер, Л. Горбунов, Ю. Поволоцкий, П. Куличкин, Н. Сайкович... Многие из бывших воспитанников мэтра являются членами Союза композиторов России, Белоруссии, Израиля...

В следующий, третий композиторский период (1970-1990 годы)² Алексей Муравлёв, продолжая работу в кино, значительную часть своей творческой энергии переключает на сочинение инструментальной, в основном фортепианной, и отчасти вокальной музыки.

В третьем периоде творчество композитора протескает главным образом в сфере лирики, с романтической окраской и не лишенной драматических кол-

¹ В связи с этим подчеркнем, что во втором периоде обращение к фортепиано не прекращается – этот инструмент становится важным компонентом музыки для кино.

² Необходимо подчеркнуть, что деление творчества А. Муравлёва на периоды весьма условно, так как здесь далеко не последнюю роль играет неизменность основных стилистических черт, пронизывающих все искусство мастера. То есть речь идет о том, что в его музыке нет кардинальных стилистических «взрывов» и поворотов, как, скажем, у Игоря Стравинского.

лизий. При этом Мастер становится более сдержанным в выражении чувств, уделяет заметное внимание экономии средств, лаконизму формы. Для сочинений тех лет (Три пьесы, Первая соната для фортепиано, Две поэмы, Эпитафия Георгию Чугаеву и Мазурка-каприз для скрипки и фортепиано, Идиллия для органа) характерны обращенность к внутреннему миру человека, самоуглубленность, тонкий психологизм. Здесь тема судьбы с оттенком мистики и философская лирика, созерцательность и взволнованный романтический порыв.

И что примечательно: при сохранении и, естественно, развитии основных стилистических черт искусства Мастера в какой-то мере меняется его художественное мироощущение – иногда музыка обретает мрачные краски, появляются скепсис, пессимистические нотки.

Исключение здесь составляет Концерт для дуэта гуслей с оркестром русских народных инструментов (1972), как бы возвращающий к настроениям первого периода творчества, концерт света и жизнеутверждения. Музыка этого сочинения связана с образами русского эпоса, с народно-песенной и танцевальной стихией. Так, первая часть четырехчастного цикла получила название Былина, а в качестве главной темы финала используется русская народная танцевальная песня¹.

Активным возвращением к русской теме, столь широко представленной в первом творческом перио-

¹ Кстати, третья часть Концерта основана на одной из главных тем кинофильма «Руины стреляют» – еще один показательный пример взаимовлияния жанров в искусстве А. Муравлёва

де композитора, отмечен четвертый период (90-е годы – начало 2000-х годов). Это отражено, в частности в названиях фортепианных пьес: Былина, Фантазия на тему южнорусской частушки, два сказа «Воспоминания о П. Бажове», а также в вокально-симфоническом произведении «Песня Бояна».

Вместе с тем, умудренный предыдущим опытом и остро чувствующий время, художник находит и раскрывает новые возможности, новые грани этой темы, усиливает глубину обобщений, а также расширяет ее, обращаясь к образам детства (детские пьесы для фортепиано, детские песни, в которых не последнее место отводится сказочным образам).

Музыка А. Муравлёва этих лет впечатляет широким спектром настроений – от рафинированности, утонченности звучаний, легких акварельных мазков до трагедийных взрывов, таинственной фантастики, тревоги, экспрессивной взвинченности. При этом композитор продолжает следовать принципу: «ничего лишнего в пользовании средствами».

Из фортепианных произведений этого периода назовем еще такие сочинения, как картина-этюд «Ручей у стен старого замка», «Посвящение В.Я. Шебаину», Вторая соната, «Лесная быль» и джазовая пьеса «Хорошее настроение»¹. В это же время композитор работает над Третьей фортепианной сонатой, а его обращение к камерно-инструментальному ансамблю ознаменовалось появлением фортепианного трио «Музыкальное приношение», «Лунного диптиха» для виолончели и фортепиано и других сочинений.

¹ Именно в последнее время в области пианизма особенно проявились склонность Мастера к «подробностям», внимание к деталям, тщательная работа над фактурой.

Вместе с тем набирает силу и вокальное творчество. Помимо песен для детей здесь можно отметить ряд романсов, а также хор а *sappella* «Вечная память» на духовный текст. Постепенный же отход от кино-музыки, начавшийся уже в третьем периоде, в четвертом становится более решительным. Действительно в 90-е годы А. Муравлёв значительно реже обращается к этому жанру и ограничивает себя пока лишь тремя фильмами: «Секреты природы», «Любимчик» и «Сказка о купеческой дочери и таинственном цветке».



Фортепианная музыка заняла значительное место в искусстве А. Муравлёва. И то, что он испытывает особую потребность самовыражения именно в фортепианном жанре, вполне закономерно: превосходно знающий возможности рояля Алексей Муравлёв — композитор является также своеобразным и творчески одаренным пианистом.

К сожалению, мы не располагаем записями его сольного исполнения. Однако есть записи А. Муравлёва-ансамблиста. Даже исполнение фортепианной партии в дуэтах со скрипачками Ириной Медведевой и Леонорой Дмитерко дает представление об уровне его пианизма¹. Прежде всего, привлекает непрерывное ощущение живой музыкальной речи, того напряженного интонирования, которое присуще подлинным интерпретаторам. У А. Муравлёва-пианиста му-

¹ Речь идет об исполнении Двух поэм, Эпитафии Георгию Чугаеву и Мазурки-каприза для скрипки и фортепиано А. Муравлёва.

зыка всегда живет. Тонкого Мастера выдает и богатство красочной палитры, само прикосновение к клавиатуре. Ясно, насколько художник ценит и любит красоту звука фортепиано, владеет его тайнами... Роялю А. Муравлёв доверяет наиболее сокровенные мысли и чувства и, вместе с тем, придает фортепианной музыке подлинно симфонический размах (сонаты, Сказы, Былина). Именно разнообразие настроений, а также жанров и форм (от крупных масштабных полотен до миниатюр, от сложных философско-психологических концепций до выражения незатейливых и наивно-простых образов детского мира) присуще как фортепианной музыке А. Муравлёва, так и его искусству в целом.

В столь широком диапазоне творчества отчетливо просматривается тяготение художника к русскому фольклору, к миру народных сказаний, фантастики, народного быта. Обращаясь же к страницам отечественной истории, А. Муравлёв выступает не как бесстрастный летописец, повествующий о «делах давно минувших дней, преданьях старины глубокой»: прошлое, воскрешаясь в тайниках его творческого процесса, обретает современное звучание.

Особую чуткость А. Муравлёва к велениям времени выказывает, в частности, тот факт, что еще в юные годы композитор в одном из своих капитальных созданий – фортепианном цикле Сказы – обращается к духу творений П. Бажова. Только что завершилась Отечественная война. Победа досталась большой кровью, исключительным напряжением всех материальных и духовных сил народа. Требовалось осознание происшедшего, понимание всех – в том числе и национальных – истоков свершившегося. Мудрый

П. Бажов как бы открыл тропинку, по которой вышел на широкую дорогу творчества автор «Азов-горы» и Сказов, не раз освещая и в дальнейшем древние образы русского эпоса взглядом современного художника.

Вместе с тем, особая подача, рельефная лепка музыкальных образов, тяга к звуковой конкретности – эти важнейшие черты романтического стиля присущи всему искусству А. Муравлёва. Романтическое мироощущение проявилось также в характерной обостренности настроений, в особых образно-смысловых акцентах, повышенной экспрессии. Оно угадывается и в расширении (особенно в последние годы) спектра эмоциональной выразительности, в некоторых поистине драгоценных деталях, наконец, – в красочности письма. Именно заложенный в душевном складе художника романтизм является одним из исходных начал его творчества¹.

Знакомясь с искусством Алексея Муравлёва, нельзя не отметить то обстоятельство, что присущее самой природе его музыки русское начало проявилось в освоении многих сторон родного фольклора, в том числе более древних его пластов. При этом определенную архаическую окраску и особую самобытность музыке придают пласты, основанные, как правило, на пентатонике, трихордах, на типичных попевах древних календарных песен. Именно в освоении различных сторон русского фольклора А. Муравлёв успешно развивает традиции корифеев Отечественной

¹ О нестареющем факторе романтизма в искусстве писал, в частности, В. Белинский, отмечая, что романтизм «...*есть общее духу человеческому явление, во все времена и для всех народов присущее*». (В. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. VII. М., 1995, с. 154).

музыки XIX-XX веков – Мусоргского, Римского-Корсакова¹, Лядова, Стравинского, Прокофьева.

Нетрудно обнаружить также взаимодействие стиля А. Муравлёва, тяготеющего к музыкальному романтизму, с миром Шопена, Чайковского, Рахманинова, Метнера. Например, известная общность фортепианной музыки А. Муравлёва с Шопеном обнаруживается в особой мягкости, изысканности, изяществе письма, а также в стремлении выразить ту или иную музыкальную мысль специфически пианистическими средствами. В чем-то, быть может существенном, можно найти точки соприкосновения со стилем музыки Метнера (романтическая направленность при тяготении к классическим формам, ненавязчивая символика, скрытые душевные порывы и т.п.). ^

Наконец, некоторые принципы фактуры, тембровой и регистровой драматургии свидетельствуют о близости музыки А. Муравлёва к стилю письма импрессионистов.

Итак, круг связей А. Муравлёва с зарубежной и отечественной музыкальной культурой весьма обширен. Своеобразие же его музыкального языка заключается в активном творческом осмыслении этих связей, их индивидуальном преломлении, в синтезе с сугубо новыми явлениями современной композиторской техники.

Особое внимание Мастер уделяет выбору тематизма. Темы у А. Муравлёва – неизменно яркие тезисы сочинений. Мелодике свойственны линии широкого дыхания. Темы, как правило, пластичны, рельефны,

¹ Кстати, родство с творческой манерой Римского-Корсакова можно заметить и в интересе А. Муравлёва к ювелирной детализации образа, некоей декоративности фактуры

интонационно насыщены, нередко (как, например, главная тема «Азов-горы») характерны.

Воплощая самые различные образы, композитор обращается, как правило, к классическим схемам – соната, рондо, вариации, трехчастная форма и пр. Здесь прежде всего обращает внимание свободная и непринужденная лепка формы, ее полное подчинение задачам раскрытия содержания. А стремление дисциплинировать сферу эмоций порождает стройные отточенные контуры.

Гармоническому мышлению художника неизменно присущи четкая функциональность и естественная простота¹. В то же время простота и ясность опорных моментов, использование самых привычных созвучий подчас сочетаются с неожиданными, свежими аккордовыми комбинациями, с тональными сдвигами. Лишь в отдельных сочинениях встречаются атональные фрагменты (например, в фортепианной пьесе «Шествие»), а к элементам серийной техники, сонористики и алеаторики композитор обращался иногда в киномузыке.

Начиная с 70-х годов гармонический язык А. Муравлёва несколько эволюционирует, усложняется, наблюдается известное расширение звукового объема лада. Речь идет о большей обостренности, изысканности, терпкости музыкального языка, о его напряжен-

¹ Кстати, к эстетике музыкального языка, в том числе к художественным основам гармонии лучших созданий А. Муравлёва, очень точно подходят слова В. Белинского: «...Простота есть необходимое условие художественного произведения, по своей сущности отрицающее всякое внешнее украшение...Простота есть красота истины». (В. Белинский. Полное собрание сочинений. Т. IV. М., 1954, с. 37.

ности, связанных с усилением роли колорита, с одной стороны, и психологизма – с другой. Для воплощения патетических и трагедийных образов композитор прибегает к остродиссонантным и альтерированным созвучиям. Важную роль в гармоническом стиле А. Муравлёва обретают и элементы ладовой полифонии, обогащение (увеличение) вертикали. Особую значимость получают иногда собственно гармонические образы, то есть главным носителем содержания становится не мелодия, а именно гармонический строй. Все эти новые черты в той или иной мере проявились в таких, например, сочинениях, как сонаты и «Былина» для фортепиано, Две поэмы для скрипки и фортепиано, трио «Музыкальное приношение», «Лунный диптих» для виолончели и фортепиано.

Примечательно, что композитором никогда не ставилась задача поисков фактуры, связанной с проблемами пианизма, с решением тех или иных пианистических задач. Фактура естественно рождается из содержания произведений, является важным формообразующим и драматургическим фактором. Тем не менее, произведения Мастера для фортепиано предельно пианистичны, написаны с прекрасным ощущением самой природы инструмента.

При этом известное тяготение А. Муравлёва к стихии пианизма, инстинктивное желание именно средствами фортепиано выразить огромный спектр творческих переживаний обусловили чрезвычайно богатую и разнообразную фактуру (от аккордового многозвучия до причудливой арабески), в которой, к тому же, можно явственно ощутить индивидуальные особенности почерка художника, его голос, звучащий чисто и благородно.

Композитор любит также изящные, ажурные пассажи, кружева мелких нот, остинатность, репетиционность, смелые броски через все регистры инструмента и особую плавность линий, подчас образующих полифоническую вязь. Обращаясь же к полнозвучной фактуре, художник избегает излишних нагромождений. И здесь, как и в других аспектах своего творчества, А. Муравлёв проявляет отточенность, безупречность вкуса: уплотняя музыкальную ткань, он никогда не переступает грань, нигде пышная, сочная фактура не становится у него тяжеловесной, громоздкой.

И последнее. Многообразие пальцевых фигураций, красочность письма, многозвучная аккордика – все это указывает на связь фактуры произведений А. Муравлёва с романтическим пианизмом. Вместе с тем, известный интерес художника к некоторой детализации интонации, экономии средств, нередко графичности письма, к пальцевому *legato* и т.д. отражает определенный уклон и в сторону классической школы.

Как мы уже отмечали, приобщение к роднику Бажовской неповторимой образной поэзии привело А. Муравлёва к ряду творческих удач. Среди них – фортепианный цикл Сказы, соч. 5, истоки которого автор подчеркнул самым заглавием¹.

Замысел Сказов возник еще в бытность композитора на Урале, в 1944 году. Завершает этот же цикл А. Муравлёв через два года, будучи уже студентом Московской консерватории по классу В. Шебалина. Навеванные образами уральского фольклора, пять Сказов как бы высвечивают из глубины времен характерные грани народной жизни. Здесь столь близкие ав-

¹ Цикл снабжен подзаголовком «Пять характерных пьес».

тору образы эпически-повествовательного склада и пейзажные зарисовки, сказочность, гротеск, фантастические видения и задушевная исповедь, скорбные раздумья. Венчает цикл картина опустошительного вражеского нашествия, которая сменяется возрождением, приливом жизненных сил. Привлекают в этом сочинении и персонажи веселых народных гуляний.

В «Сказах» мы не найдем фольклорных цитат, но сам музыкальный язык сочинения органично связан с русскими былинами, старинными уральскими напевами, претворяет характерные особенности их интонационного строя (например, опора на диатонику, натуральные лады, кадансы с разрешением в унисон¹). Однако обращение А. Муравлёва к древним пластам русского эпоса не имеет ничего общего с какой-то стилизацией. Действительно, музыкальная лексика произведения, сам склад гармонического мышления композитора, особая внутренняя напряженность высказывания указывают на связь «Сказов» с современностью, на их принадлежность искусству XX века.

Весьма различные по настроению «Сказы» композитор располагает исходя из принципа контраста, что, разумеется, способствует единству цикла. Един также его мелодико-гармонический и фактурно-ритмический строй. Черты тематического единства более всего проявляются в лексике первого и пятого «Сказов». При этом образ пятого «Сказа» (драматургическая вершина цикла) воспринимается как продолжение и развитие музыки первого «Сказа». То есть в этом цикле проступают черты симфоничности мышления автора.

¹ См., в частности, пример № 6.

Итак, первый сказ (C-dur). Его музыка вызывает в памяти былинные напевы. Негромко вступает тема, повествующая о чем-то важном, значительном:

1 Moderato assai $\text{♩} = 56$

The musical score is written for piano and voice. It begins with a tempo marking of 'Moderato assai' and a quarter note equal to 56 beats. The key signature is C major. The score is divided into four systems. The first system shows the piano part with a rhythmic accompaniment and the vocal part with a melodic line. The second system continues the melodic line with various ornaments and dynamics. The third system shows a change in tempo to 'poco rit.' and then 'a tempo'. The fourth system concludes the section with a final melodic phrase. The score includes dynamic markings like 'mp', 'mf', and 'mp', and tempo changes like 'poco rit.' and 'a tempo'. There are also performance instructions like 'Ped.' and 'Reo.' with asterisks.

В ней органично сочетаются спокойная мелодия с мерной поступью басов, которая своеобразно имитирует мелодию, как бы являясь ее отражением. При этом партии правой и левой рук образуют своего рода разложенный унисон. Примечательным моментом темы служат паузы в партии левой руки, придающие образу характерный пульс. В музыке сказа дается расширенная трактовка лада. Уже в самой теме в натуральный ряд вторгаются хроматические звуки.

В развитии пьесы (трехчастная форма с элементом сонатности) не последнюю роль играет принцип регистровой драматургии. Так, вторая тема несет в себе не тональный, а образно-регистровый и структурный контраст (выраженная расчлененность мелодии):

The image shows two staves of musical notation. The first staff is in bass clef and the second is in treble clef. The first staff has a 'p dolce' marking and a '3' above a triplet. The second staff has a '4' above a group of notes. Both staves have asterisks and 'Ped.' markings below them.



*

В дальнейшем движении она достигает напряженно-кульминационного звучания, после чего наступает сокращенная реприза. Здесь мелодия первой темы звучит в предельно низком регистре, а ее отражение переносится вверх. Элемент сонатности в трехчастную форму вносит появление второй темы в параллельном миноре (a-moll).

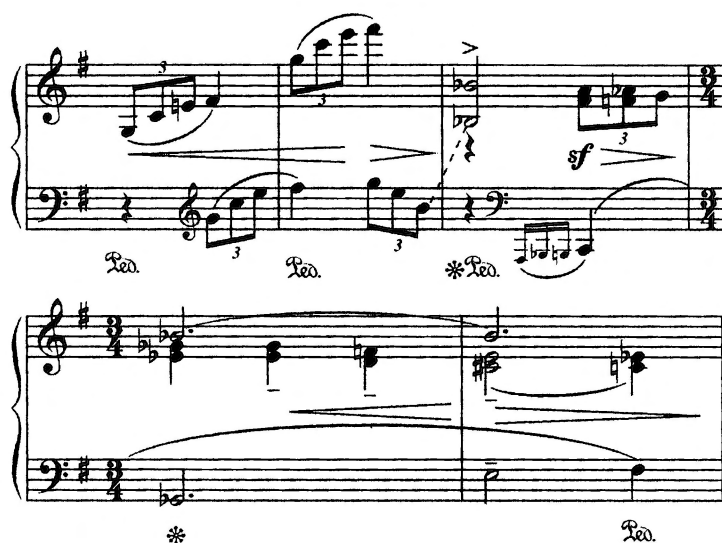
Думается, своеобразие следующего номера (e-moll) определяется, прежде всего, значительной ролью сказочно-фантастического элемента. Пьеса открывается выразительной мелодией светлого, созерцательного характера с оттенком легкой грусти, которая парит на фоне плавного движения восьмыми.

3 **Allegro moderato** $\text{♩} = 84$



В эту безмятежную музыку резким контрастом вторгается причудливо-фантастический образ среднего раздела сказа. Импульсивность и взрывчатость сочетаются с настороженностью:

4 Poco agitato



Господство в среднем разделе триольного движения продолжается в репризе, что способствует единству формы и выявляет реакцию репризы на средний эпизод, придавая ей взволнованный характер. При этом начальная тема пьесы обретает здесь несколько сумрачный колорит ввиду смещения ее звуков (во втором предложении) на полтона вниз в пределах той же тональности e-moll.

Лирическим центром цикла становится третий «Сказ» (b-moll). Образ философского, скорбного раздумья воплощает начальная тема, сопровождаемая суровыми репликами фона; элемент остинатности в сопровождении создает ощущение настойчивости, неотвратимости:





Средний раздел воспринимается как лирическое излияние песенно-декламационного склада. Он подкупает непосредственностью, раскрытостью, особой интонационной экспрессией:

6 *Cantabile a tempo*

p

3 3 3

3 1

3-4 1-2

3-2 5-4

Ped. * *Ped.* * *Ped.* * *Ped.*

Явственно ощутима связь темы с народно-песенным источником, особенно проявившаяся в ее окончании (переход терции в унисон). Дальнейшее развитие второй темы приводит к ее кульминационному звучанию, исполненному большой силы драматизма и патетики (*allargando*).

Напоминанием этой же темы, но в умиротворенно-просветленном облике (последний аккорд мажорный) заканчивается, скорбная в целом, повесть.

Яркую жанровую зарисовку композитор дает в четвертом «Сказе» (F-dur). Ритмы скоморошьих плясок, удаль и разгул, юмор и гротеск, фантастика – все это органично переплетается в вихревом движении.

Allegro con brio ♩ = 96

8- - - - - 1

7

The first system of the musical score is in 4/4 time. The right hand (treble clef) begins with a quarter rest, followed by a dotted half note G4 (marked with a '4' above it), a quarter note F#4, and a quarter note E4. The left hand (bass clef) plays a whole note chord consisting of G3, B2, and D3, marked with a 'b' above it. A dynamic marking of *sf* (sforzando) is placed above the left hand. The system ends with a repeat sign. Below the left hand, there are markings for 'Ped' (pedal) and an asterisk '*'.

The musical score for 'The Rose Tree' is presented in two systems. The first system consists of a vocal line in the treble clef and a piano accompaniment in the bass clef. The vocal line begins with a whole note G4, followed by a half note A4, and then a half note B4. The piano accompaniment starts with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a quarter note B3. The second system continues the vocal line with a half note C5, followed by a half note B4, and then a half note A4. The piano accompaniment continues with a quarter note G3, followed by a quarter note A3, and then a quarter note B3. The score is marked with a piano (p) dynamic and includes fingerings (1, 2, 3, 4) and a breath mark (b) for the vocal line.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It features a treble and bass staff. The treble staff has a melody with a key signature of one flat (B-flat) and a 3/4 time signature. The melody includes a triplet of eighth notes (G4, A4, B4) and a quarter note (G4). The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and single notes. The score is divided into two measures by a double bar line.

8

4

5

1

4

2

ff

Reo.

Reo.

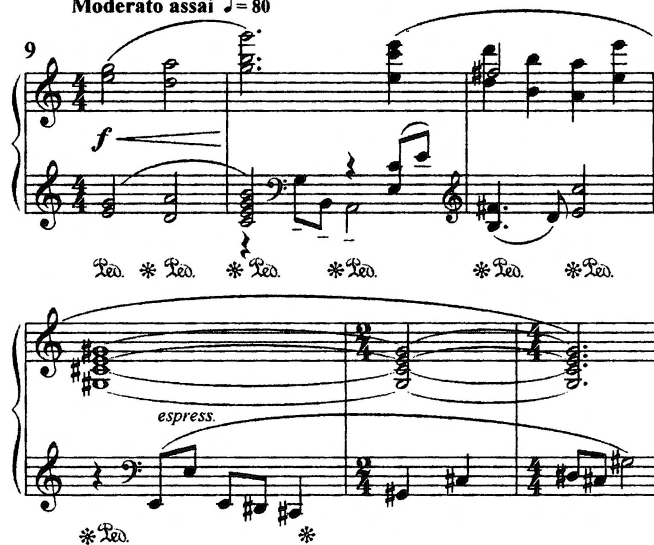
* Reo.



Наиболее развернутый, кульминационный раздел цикла, обобщающий предыдущее действие, – пятый «Сказ» (C-dur).

Пьеса открывается эпически-величавым вступлением, где нетрудно обнаружить интонационно-тематическую связь с первым «Сказом»:

Moderato assai ♩ = 80



Светлый колорит первого раздела произведения сменяется взволнованно-тревожной музыкой средней части:

Molto allegro (più animato) ♩. = 96

10

ppp

cresc. poco a poco

** Red.*

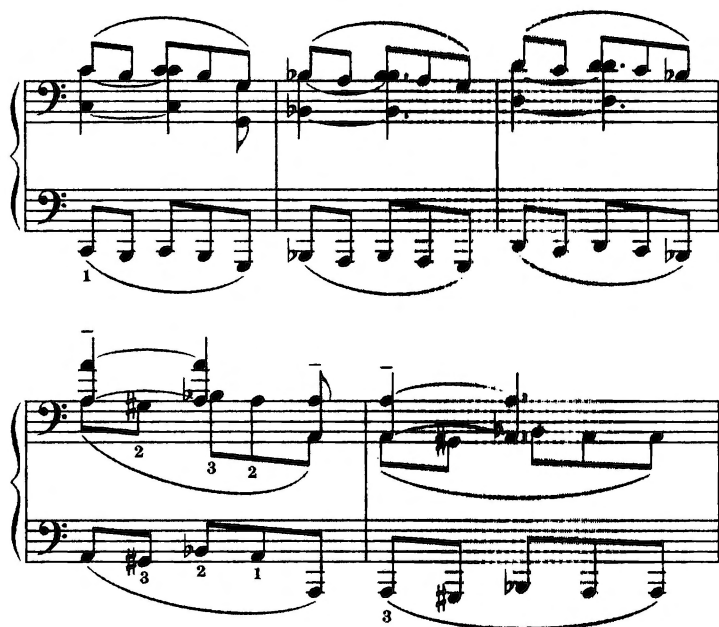
** Red.*

** Red.*

** simile*

3

2



Напряжением, борьбой светлых и темных сил, захватывающим динамизмом наполнено ее развитие.

В репризе преобразенное звучание начальной темы в мощном аккордовом изложении (*pesante e allargando*) впечатляет особой торжественностью, богатырским размахом, заставляющим вспомнить аналогичные страницы «Картинок с выставки» Мусоргского.

Ярким национальным колоритом проникнуто и Русское скерцо (D-dur, соч. 6; 1948), пленяющее юношеской непосредственностью, задорными танцевальными мелодиями и нарядностью фортепианной фактуры.

В основу произведения А. Муравлёв кладет тему, близкую по духу русским народным танцам. Как и в четвертом «Сказе», здесь возникают ассоциации с плясками скоморохов, с театральным действием:

11 Vivace ♩ = 184

The musical score is for a piece numbered 11, in 2/4 time, with a tempo of Vivace (♩ = 184). It consists of four systems of piano and bass staves. The first system starts with a piano (*p*) dynamic. The second system includes fingerings (3, 2, 3, 1, 5, 2, 1, 4, 2, 1, 5) and a piano (*p*) dynamic. The third system has a piano (*p*) dynamic. The fourth system has a mezzo-forte (*mf*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings. There are also some handwritten-style markings like 'Ped.' and '*' below the bass staff in the second, third, and fourth systems.

Ее развитие обретаёт значительную ритмическую упругость, размах и огненный накал. Динамизм музыки придают и неожиданные гармонические повороты.

По контрасту в среднюю часть композитор помещает новый, лирический, по-особому женственный образ:

музыке господствовали светлое мировосприятие, оптимизм.

Фортепианная пьеса Элегия (g-moll, 1960) почти без изменений вышла из музыки к кинофильму «Дом с мезонином»¹. Пьесе предпослан взятый из рассказа А. Чехова эпиграф: *«...в минуты, когда меня томит одиночество и мне грустно, я вспоминаю смутно, и мало-помалу мне почему-то начинает казаться, что обо мне тоже вспоминают, меня ждут и что мы встретимся... Мисюсь, где ты?»* Давая здесь одну из главных тем фильма – тему Мисюсь, композитор стремится также передать колорит эпохи, воссоздать мироощущение традиционного патриархального быта, воскресить сентиментальные интонации домашнего музицирования. Такая стилизация «под старину» удивительно созвучна атмосфере чеховского рассказа, образу его героини. Весь облик этой пьесы, ее пластичность, мягкое звучание фортепиано заставляют вспомнить некоторые страницы музыки П. Чайковского.

Три пьесы, соч. 15 (Новеллетта, Пастораль, Шествие; 1974) оказались первыми в числе фортепианных произведений третьего периода творческой деятельности Алексея Муравлёва². В них нашли отражение такие характерные для этих лет черты почерка композитора, как поиски новых выразительных средств, стремление к большей утонченности образной сферы, к философской углубленности замыслов, преобладание лирического начала.

¹ Как уже отмечалось, это один из множества примеров использования А. Муравлёвым фортепиано в области киномузыки.

² Примечательно, что эти пьесы в свое время являлись обязательными для выпускников-пианистов Свердловской консерватории.

Автор не мыслил эти пьесы как цикл, объединив их лишь номером опуса. Однако дух романтизма, по-разному преломленный в каждой из этих пьес, поэзия и живописность их образов захватывают слушателя, создают цельное впечатление.

Новеллетта (es-moll) воспринимается как мини-баллада. Ей предпослан эпиграф из баллады А.К. Толстого:

*«Где гнутся над омутом лозы,
Где летнее солнце печет,
Летают и пляшут стрекозы,
Веселый ведут хоровод...»*

В произведении А.К. Толстого (как и в балладе Гете «Лесной царь») воплощена идея соблазна и похищения ребенка таинственными силами природы. Эту идею А. Муравлёву удалось убедительно претворить в музыку, в которой ощутимо и загадочно-фантастическое гофмановское начало.

Тонкими акварельными звучностями живописует композитор картинку природы, таящую в себе скрытую опасность, угрозу:

13 Allegro ♩ = 134

ppp pp

ped. *

poco cresc.

* ped.

First system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill marked with a '4' and a slur. The left hand has a bass line with a trill marked with an asterisk and 'leg.'.

Second system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand continues the bass line.

Third system of musical notation. The right hand features a melodic line with a trill marked with a '5' and a slur. The left hand continues the bass line with a trill marked with an asterisk and 'leg.'.

Fourth system of musical notation. The right hand continues the melodic line with a slur. The left hand continues the bass line.

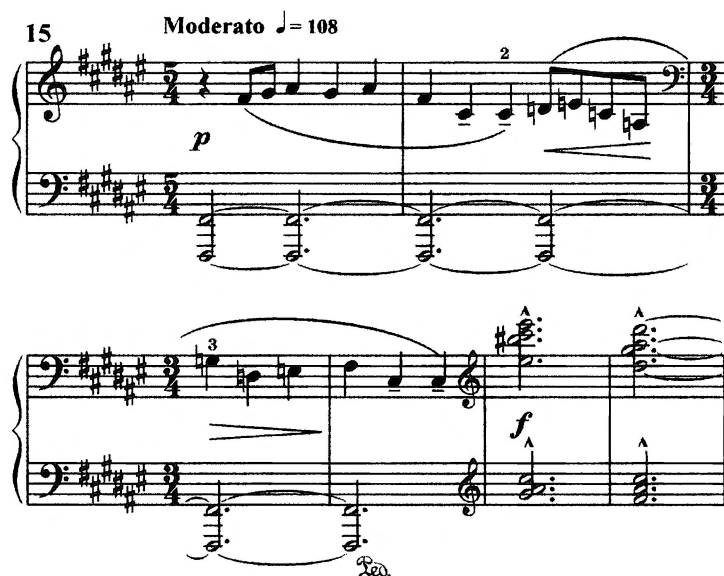


Вторая тема Новеллеты с ее изысканными, несколько терпкими гармониями, являет образ соблазна, заманивая, призывая:

Poco meno mosso

14 *p* *pp* *rit.* 5-5

В конце же произведения как бы разверзается бездна... Музыка Пасторали (Fis-dur) полна светлой безмятежной лирики. Ее спокойно-танцевальная мелодия построена на интонациях, напоминающих наигрыши русских рожечников. В ее плавное движение равномерно вторгаются звучные аккорды, ассоциирующиеся с ударами колоколов¹. Они придают музыке оттенок торжественности и вместе с тем какой-то особой умиротворенности:



В конце произведения пасторальные интонации как бы растворяются в тишине, сливаясь с отдаленным звучанием колоколов.

¹ Здесь уместно вспомнить, что, прибегая к имитации колокольных звучаний в целом ряде своих сочинений, Алексей Муравлёв следует традициям корифеев отечественной музыки, прежде всего – Мусоргского и Рахманинова, у которых колокольность получила, как известно, широкое развитие.

Сильное впечатление производит следующий номер – Шествие (тонально-атональная музыка). Мрачный характер, жесткая чеканность ритма, размах динамического нарастания, сильнейший накал драматизма в кульминации как бы воссоздают картину неотступно надвигающегося бедствия, рожают чувство фатальной неизбежности.

Открывается пьеса импульсивным вступлением – словно зарядом к дальнейшему действию. Основная тема произведения – собственно шествие.

Allegro moderato (alla Marcia) ♩ = 126

16

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble and a bass staff. The first system shows a treble staff with a triplet of eighth notes and a bass staff with a steady eighth-note accompaniment. The second system features a triplet in the bass and a melodic line in the treble. The third system has a melodic line in the bass and a triplet in the treble. Dynamics include *cresc. poco a poco*, *mf*, and *mp*.

Ее зловещий характер ощутим уже с первых звуков, хотя и начинается она затаенно, как бы издали. Особую остроту придает здесь использование малых нон и больших септим. Остинатный ритм¹ и постепенное динамическое нарастание ассоциируются с приближением чего-то неотвратимого. В кульминационной зоне музыка достигает патетически-трагедийного звучания (*Andante passionato*)².

¹ Кстати, использование здесь А. Муравлёвым принципа остинатности служит своего рода, говоря словами Б. Асафьева, «защелкой за время».

² В пьесе преобладает атональность, лишь в разделе *Andante passionato* намечается *dis-moll*.

По существу, это новый образ, возникший на гребне маршеобразного движения.

Кода возвращает к образу вступления, данному здесь в ракоходной последовательности. Возникающее затем вихревое движение завершает это оригинальное Шествие.

Примечательно, что в музыке Шестивия композитор достигает, при образном контрасте, органичного структурного единства, используя в качестве исходного интонационного зерна характерный крестообразный мотив, пронизывающий всю ткань произведения. Вот его основные метаморфозы:

17 а) 

б) 

в) 

г) 

д) 

1978 год принес одно из самых сложных и значительных произведений А. Муравлёва – Первую форте-

пианную сонату (с-moll, соч. 18). Это – наиболее трагичная из философских концепций в искусстве художника. Действительно, идея смерти фатально царит над миром сонаты и опрокидывает всякую надежду.

Обращаясь к теме бессилия человека перед лицом фатума, неотвратимости судьбы (вечная тема), композитор сумел воплотить ее по-своему, с подлинным Мастерством. При некоторой сдержанности высказывания музыка сонаты волнует, порой потрясает своим драматизмом, впечатляет психологической углубленностью, емкостью образных обобщений, овевая духом таинственной романтики.

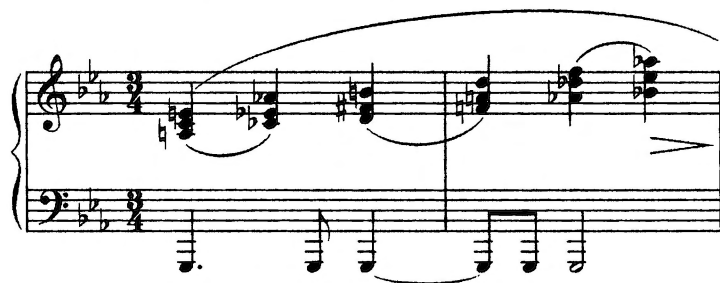
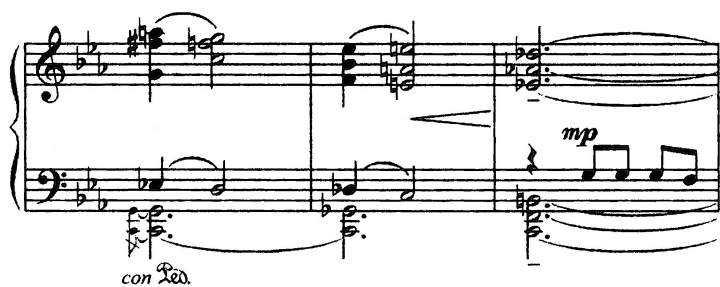
Соната одночастна. Центральную роль в ее форме и лексике играет мрачный, суровый образ вступления. Его аккордовая фактура, охватывающая большинство регистров, состоит из диссонантных последований:

18 **Moderato** ♩ = 110

p *severo doloroso* *mf*

Ped. Ped. Ped. Ped. * Ped.

*



Именно в образе вступления, в противопоставлении здесь личного (печальные интонации речи) и

внеличного (таинственная загадочность «Сфинкса», элемент хоральности, как некой отстраненности, а также «стук судьбы»)¹ заключена завязка дальнейшего действия. Вместе с тем, дважды возвращаясь в узловых моментах формы (перекидывая тематические арки), он образует эмоционально-смысловой стержень, имеет важное драматургическое значение.

Главная партия состоит из двух элементов. Первый воспринимается как романтический порыв, как стремление мятущейся души к освобождению; второй – родившийся во вступлении «стук судьбы». Отсюда двойственный характер главной темы – она одновременно стремительна и как бы бессильна:

Allegro $\text{♩} = 76$
con anima, sentitamente

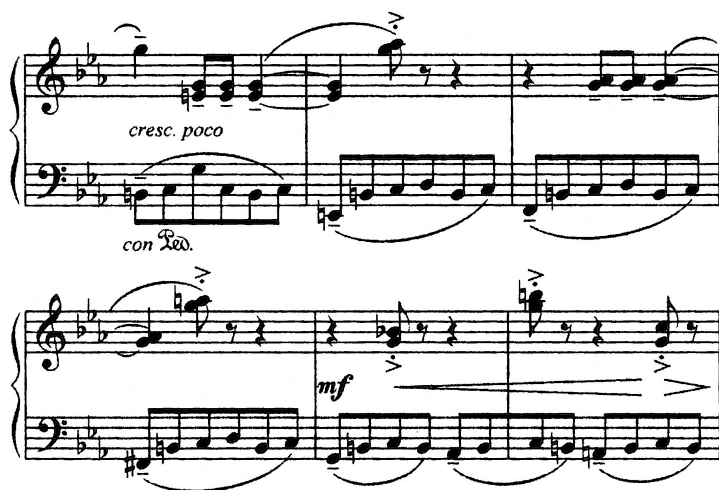
19

p

Ped. *

Ped. *

¹ «Сфинкс», (см., например, первые два такта вступления) и «стук судьбы» – авторские определения.



В дальнейшем движении этот образ обретает черты резкости, упрямства.

Побочная партия рождает иные образные ассоциации. Это как бы уход в себя, философское раздумье. Покой и сосредоточенность подчеркнуты удачно найденным ритмом баркаролы. А внутренняя динамика создается здесь интервальной напряженностью и охватом большого диапазона инструмента:

20 **Moderato con moto** ♩ = 76



В фактурном и гармоническом развитии интонации этого образа растворяются в причудливо-таинственных арабесках заключительной партии. Здесь используются высокий регистр, терпкие гармонии, а также имитация звона колокольчиков (нежно-хрустальные звучности).

Разработка (*Poco allegro*) возвращает к мотивам главной темы. Начинаясь затаенно, она отмечена разнообразием динамики и устремленностью общего движения к кульминации. При этом «роковой» тематический ритмоэлемент, пронизывая всю разработку, является важным активизирующим фактором. В вершинной зоне развития (*Poco meno mosso. Passionato*) «туттийное» звучание главной темы исполнено подлинного драматизма: страстный волевой порыв наталкивается на поистине грозные, пресекающие «удары судьбы».

Реприза рождается в виде второго проведения образа вступления внутри кульминационного раздела,

незаметно вытекая из него (а именно, в момент перехода органного пункта доминанты в тонику; см. 4-5 т.т. от Tempo I).

Кода (Tempo I), основанная на материале вступления, – последний этап схватки личности с судьбой, заканчивающейся ее поражением, сломом. По существу, это главная смысловая кульминация сонаты. Здесь образ вступления, трансформируясь, достигает огромной выразительной силы, обретает характер трагической патетики (вот где раскрывается загадка «Сфинкса»!).

Последние такты произведения воспринимаются умиротворенно-потусторонне, как катарсис.

Первая фортепианная соната Алексея Муравлёва, несомненно, одно из этапных сочинений художника. Яркий тематизм, напряженность и своеобразие драматургии, лаконизм, монолитность формы – вот то основное, что прежде всего привлекает в этом произведении¹.

Что касается Третьей сонаты (fis-moll, соч. 27)², то в настоящее время процесс работы над ней еще не вполне завершен. Поэтому мы не будем подробно ее разбирать. Тем не менее, познакомившись с ней, счи-

¹ Вместе с тем в беседе с автором этих строк, касаясь отдельных моментов движения формы сонаты, композитор отмечал, что здесь не все полностью его удовлетворяет. Так, он считает, что не совсем удался переход от главной к побочной теме в репризе – этот переход получился как бы скомканным. Еще речь шла и о том, что в репризе главная и побочная темы недостаточно варианты, сам тип их изложения в репризе слишком близок к их складу в экспозиции, что, как известно, не является типичным для музыкального искусства XX века.

² Вторая соната была завершена автором в 2009 году, и мы рассмотрим ее несколько позднее.

таем необходимым поделиться некоторыми соображениями, позволим себе высказать и отдельные, быть может, более субъективные впечатления.

Начнем с того, что своеобразие замысла продиктовало не совсем обычную форму. Так, первую часть трехчастного цикла (части следуют без перерыва) композитор решает в виде развернутого и самостоятельного вступления. Основным же событийным разделом сонаты становится вторая часть. Финал сочинения воспринимается как эпилог, воспроизводящий вступление в сокращенном и варьированном виде. По существу, обрамляющие части цикла являют образы состояния и настроения, которые оттеняют энергию и динамизм основного раздела сочинения.

Нам представляется, что главная идея произведения связана с образом одинокого мечтателя в созданном им самим мире грез, он незаметно проходит сквозь окружающую его суровую, жестокую действительность и уходит в небытие, в забвение... Невольно вспоминается образ «маленького человека» в русской литературе (Пушкин, Гоголь, Достоевский). Этому способствует щемящий, трогательный характер некоторых моментов музыки вступления и эпилога, а также интонационный строй произведения, основанный на Мастерском преломлении мелодики русской классики и фольклора.

Лирический центр сочинения (побочная партия второй части) примечателен изысканностью и рафинированностью музыкального языка. Именно здесь с наибольшей полнотой раскрывается внутренний мир героя, его грезы и мечты, Кстати, эта музыка по своему эмоциональному настрою перекликается с темой соблазна из *Цовеллетты* (соч. 15).

Одним из самых главных элементов драматургии произведения является пронизывающее вступление и эпилог, мерное движение четвертями, которое ассоциируется с отсчетом неумолимого времени.

Знакомство с фортепианными сонатами Алексея Муравлёва впечатляет разнообразием их образно-драматургических решений, рельефностью тематизма, интересными фактурными находками, функциональной логикой и, вместе с тем, красочностью гармоний, а главное – живой, естественной интонацией, столь редким явлением в наше бездушное время.

Создававшиеся в конце 70-х и 80-х пять сонатин в основном предназначаются для исполнения учащимися детских музыкальных школ и училищ. Это определило характер их образности, скромные масштабы и соответствующие пианистические задачи.

Вместе с тем, сонатины – высокохудожественные, тщательно отшлифованные во всех деталях произведения, которые, не выходя за рамки магистрального стилевого направления художника, привносят в его лексику новые нюансы, в них высвечивается новая грань творческой личности композитора: по-особому светлый, чистый лиризм, занимательность, игровое начало.

Так, например, Сонатина F-dur(соч. 19 № 1) – сочинение светлое, жизнерадостное. Она привлекает искренностью, простотой высказывания и в то же время – нетривиальностью гармонического языка.

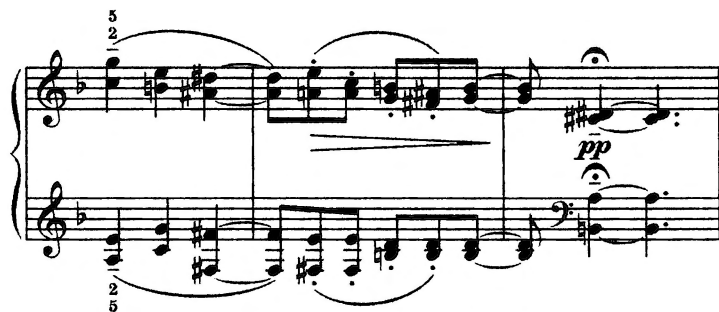
Музыка Сонатины, отмеченная игрой светотени, как бы раскрывает перед слушателем мир детства с его, быть может, несколько наивными радостями и огорчениями, неожиданными сменами настроения, биением переполненного сердца.

Уже главная партия сочинения с ее энергией и активным движением не лишена внутреннего контраста:

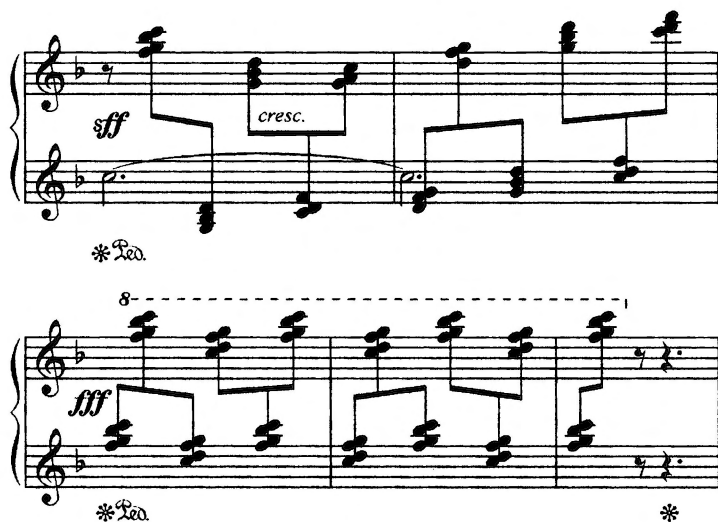
21 Allegro, affabile giocoso [Скоро, игриво] ♩ = 92



Изысканность, изящество, ритмическая прихотливость отличают побочную тему. Ее гармоническое оформление обогащено сочетанием элементов диатоники и хроматизма:



Яркая и напряженная кульминация Сонатины (предыт к репризе) – многозвучный букет диссонирующих гармоний со знаками главной и побочной тем:



Энергичный неожиданный всплеск (после как бы растворяющейся в тишине и в вышине звучности) завершает произведение, утверждая его основной тонус.

Хочется коснуться и триады маленьких Сонатин (соч. 21), которая продолжает детскую тему и включает Сонатину-экспромт, Сонатину-музыкальный момент («Гадкий утенок») и Сонатину-рондо (памяти Гайдна).

Сонатина-экспромт (G-dur) исполнена сквозного струящегося движения, вернее, им пронизаны экспозиция и реприза. Вот как выглядит главная тема произведения:



Three systems of musical notation for piano, showing arpeggiated figures in both hands. The first two systems are in G major and the third in B minor. Each system has a *Ped. marking below the bass staff.

В ее арабесках ощутимо что-то по-детски игрушечное, чему, думается, способствует здесь, в частности, захват высоких регистров.

Вместо разработки композитор экспонирует новую, лирическую тему, образующую контрастный эпизод:

Moderato con moto [Умеренно, с движением] $\text{♩} = 112$

Musical notation for a new lyrical theme starting at measure 25. The notation includes dynamic markings (*p dolce espressivo*, *(molto semplice e recitando)*) and fingerings. The system ends with four *Ped. markings.



Обращает внимание необычный тональный план сочинения (главная партия дана в G-dur, побочная в экспозиции – в cis-moll, в репризе – в gis-moll, эпизод – es-moll), а также неожиданные тонально-гармонические сдвиги. При этом стоит отметить смещение на малую секунду вверх (см. т.т. 30-31 от Moderato con moto), так как именно подобный тонально-гармонический сдвиг является характерной чертой стиля художника, он встречается в различных условиях в целом ряде его опусов. Например, в знакомом уже нам втором «Сказе» (см. т. 9 от Tempo I).

Тема Сонатины-музыкальный момент (е-moll взята из музыки к кинофильму «Удивительная история, похожая на сказку» (по мотивам сказки «Гадкий утенок» Х.К. Андерсена).

Эту пьесу особенно любят дети и охотно играют ее в музыкальных школах.

Музыка удачно рисует образ гадкого утенка, который, обделенный судьбой, печально шествует под насмешки и брань своих недругов. Довольно изысканная, прихотливая по рисунку мелодия с ее жалобными форшлагами, характерными сочетаниями хроматизмов со скачками звучит на фоне нарочито примитивного аккомпанемента, имитирующего походку нашего героя:

26 Andante con moto [Умеренно, с движением] ♩ = 90

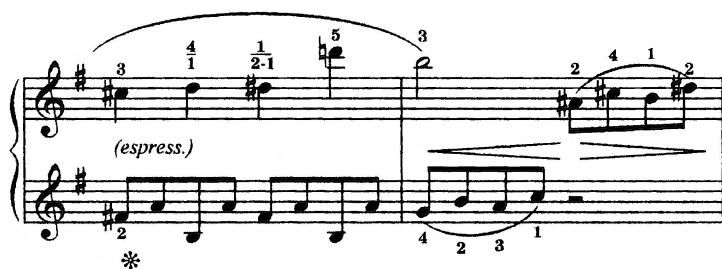
p non legato

mp dolce, ironico

poco cresc.

Ped. * *Ped.*

* *Ped.* * *Ped.* * *Ped.*



Примечательной особенностью фактуры сочинения является то, что мелодия и аккомпанемент постоянно меняются местами. Именно такая игра регистров придает еще большую рельефность и характерность образу.

Сонатиной эту пьесу можно назвать с известной натяжкой, так как элемент сонатности сведен в ней к минимуму, а троекратное повторение темы указывает и на черты рондальности.

И, наконец, последнее произведение триптиха – Сонатина-рондо (C-dur). Она посвящена памяти Й. Гайдна и написана к 250-летию со дня его рождения.

Здесь явно ощутимы черты клавирной музыки австрийского композитора: ясность и простота фактуры, формы, характерные ритмо-интонационные моменты, а также и общий эмоциональный тон. Вместе с тем, произведение не лишено и современного взгляда на музыку Гайдна, проявившегося в некоторой гармонической остроте, в своеобразии сочетания диатоники и хроматизмов... Из произведений сонатинного ряда наиболее значительна по масштабам и образному содержанию трехчастная сонатина F-dur (соч. 23).

Музыку ее отличают большое разнообразие красок, целая гамма настроений и оттенков. Особенно ярко

обнаруживается игровое начало, увлекают занимательность, неожиданные повороты действия и другие драматургические находки. Кстати, вторая часть произведения названа Сказкой. Это еще раз подтверждает тяготение А. Муравлёва к сказочным образам, к миру народной фантастики.

В конце 80-х и начале 90-х годов композитором написано также значительное количество пьес для детей разных возрастов (соч. 20). Все они имеют программные заголовки: «Считалка», «Сороконожка», «Ванька-встанька», «Десять негрятят», «Барабанщик и трубач», «Кукольный вальс», «Колыбельная», «Осенняя птичка», «Три медведя» и др.

Многие из них не лишены специфических особенностей, оригинальных решений. Вот, например, «Сороконожка». Эта пьеска состоит ровно из сорока нот и может быть названа «Сороконоткой», а ее фактурный рисунок напоминает что-то ползущее. Музыка «Десяти негрятят» решена на десяти черных клавишах. А «Три медведя», написанные в форме трехголосной фуги, могут быть названы «Трехмедвежьей фугой».

Эстетика «Осенней птички» (e-moll) заметно отличается от других опусов для детей. Здесь речь может идти о синтезе в самой музыкальной идее, заключающейся в попытке придать черты серьезности детскому восприятию мира (в шумановском ключе!). Музыка пьесы овеяна мягкой поэзией, чуточку грустная. Выявлению общего колорита способствует и удачно найденный изобразительный момент. Форшлаг и движение шестнадцатыми ассоциируются с жалобным щебетанием одинокой птички:

Allegro mosso (Быстро и оживленно)

27

p semplice

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2

2 1 Ped. 3 1 Ped.

1 2 3 4 1 2 3 4 1 2

5 3 Ped. 4 Ped. 4 Ped.

1 3 2 3 5 1 2

5 3 5 1 Ped. Ped.

Пьеса привлекает внимание искренностью, непосредственностью, а главное – простотой (в высшем значении этого понятия).

Обращаясь к детской теме, Алексей Муравлёв входит в жизнь ребенка как бы изнутри, стремясь увидеть мир его глазами, и говорит при этом на своем языке. В целом же сочинения Мастера для детей высокохудожественны, заняты, интересны, удобно изложены (в основном прозрачное двухголосие) и превосходно обогащают методический репертуар детских музыкальных школ.

Начиная с 90-годов фортепианная музыка становится ведущим жанром искусства А. Муравлёва, при этом

наблюдается активное возвращение к русской теме, широко представленной в первом периоде творчества.

Именно такие сочинения, как «Былина», фантазия на тему южнорусской частушки, два сказа «Воспоминания о П. Бажове» перекидывают мост к ранним опусам композитора, в которых эпическое и фольклорное начало также были доминирующими¹.

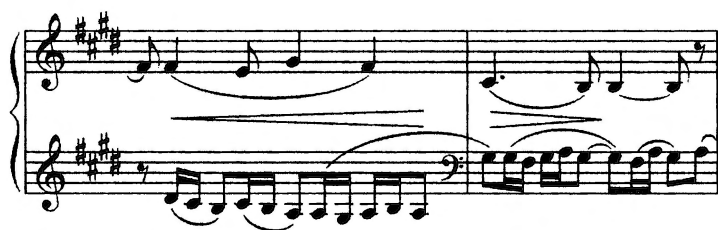
Фантазия на тему южнорусской частушки (E-dur, соч. 24)² использует распространенный принцип пения южнорусских частушек «под язык»³. Произведение синтезирует две формы – рондо (форма первого плана) и вариационную (форма второго плана). Свободная трактовка темы, состоящей из двух пластов, выглядит так:



¹ Вот еще одно свидетельство единства стиля художника. Вместе с тем, его активное обращение в четвертом периоде творчества к эпосу и фольклору знаменует собой новый виток развития стиля, который органично вписывается в общий контекст отечественного искусства на современном этапе.

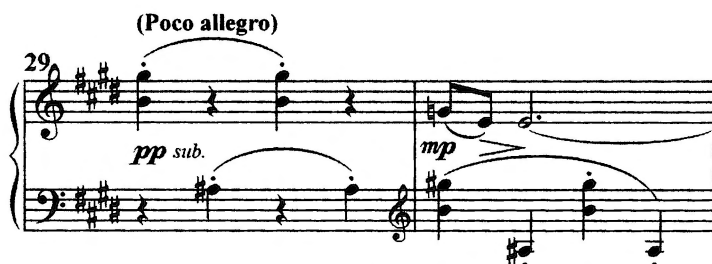
² Тема частушки взята А. Муравлёвым из сборника «Русская народная песня. Антология». Составитель С. Браз. М., «Композитор», 1993.

³ Имитация голдсом инструментального сопровождения.



Музыка обоих эпизодов, вытекая из темы, в своем развитии настолько трансформируется, что не только приобретает самостоятельное значение, но и противостоит ей. Драматическая событийность второго эпизода несет в себе значительную смысловую нагрузку, является квинтэссенцией замысла. То есть незабываемая народная мелодия послужила автору поводом для создания обобщенного, своеобразного и в то же время глубоко противоречивого образа. Нам думается, что основная мысль сочинения связана с неразрешимостью, если угодно – странностью, загадочностью некоторых аспектов нашего бытия.

В коде все предыдущее действие, включая и оптимистические нотки самой частушки, воспринимается призрачно, нереально¹, словно раздробляясь и рассыпаясь, как во сне, на фоне боя каких-то таинственных часов:



¹ Чему, в частности, способствуют элементы политональности.



В 2006 году к А. Муравлёву обратилась аспирантка Елена Пирязева с просьбой предоставить нотный материал для кандидатской диссертации, посвященной его творчеству¹. Это стало своеобразным поводом для переработки некоторых фортепианных сочинений, написанных в 80-90-е годы и законченных в новом тысячелетии. Это «Былина», «Ручей у стен старого замка» и Соната № 2.

В «Былине (g-moll, соч. 33), отмеченной подлинным симфонизмом развития, глубокими образными

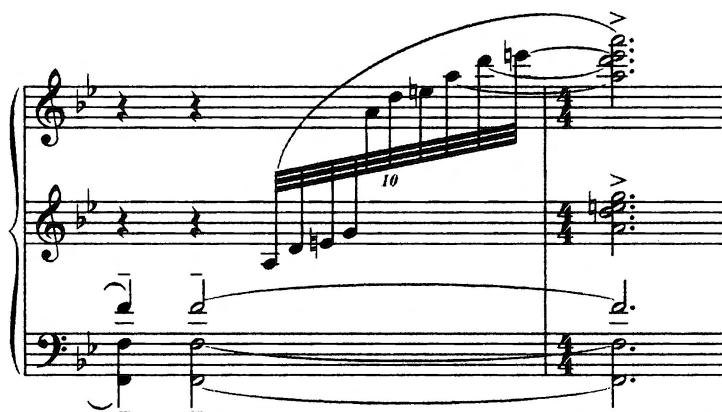
¹ Диссертация Е. Пирязевой была защищена в 2008 году.

трансформациями, автор опирается на принцип диалогичности, уходящий, как известно, в глубь веков. Музыка сочинения использует народно-песенные, былинные интонации, рисует образы «седого» эпоса. В то же время она впечатляет резкими драматическими коллизиями, суровым лиризмом и спокойной созерцательностью, отчасти связанной с православным мироощущением.

Фортепианное письмо «Былины» сочетает элементы строгости и импровизационности, почерпнутой из практики народного исполнительства. Импровизационность проявляется, в частности, в свободе метроритма и формы.

Диалог, как тип музыкального изложения, заключен уже в самом экспонировании темы:

30 **Maestoso** ♩ = 84



Дальнейшее движение образа, основывающееся на принципе монотематизма, дано с размахом, примечательно устремленностью непрерывного потока,

31

Allegro agitato ♩ = 140-142



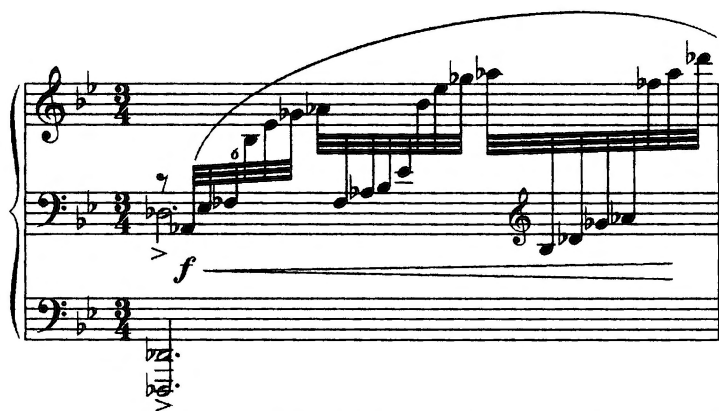
ускоряющегося (за счет введения более мелких длительностей) к кульминационной вершине.

32 *grandisonante*

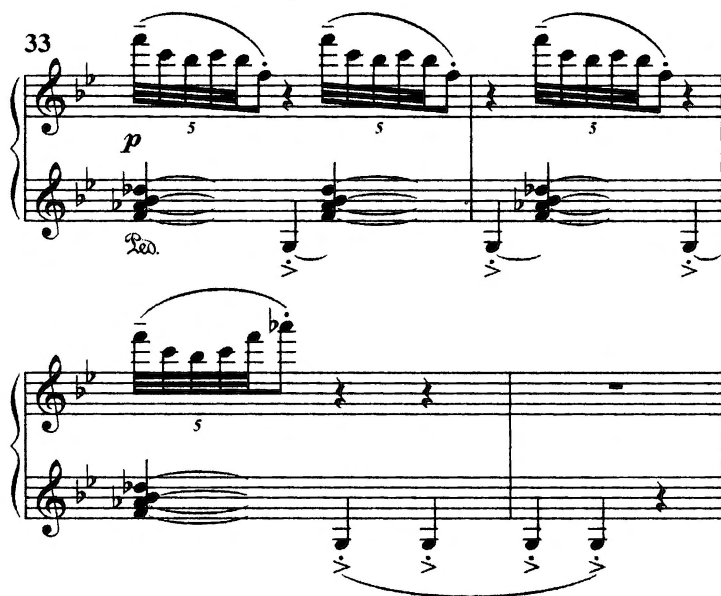
The musical score consists of two systems of staves. The first system (measures 32-35) shows a right hand with triplets of eighth notes and a left hand with triplets of eighth notes. The dynamics are marked *fff*. The second system (measures 36-39) continues the pattern with similar triplet figures. The notation includes various articulations such as accents and slurs.

The image displays three systems of musical notation for a piano piece, likely in a minor key (indicated by three flats in the key signature). The notation is complex, featuring numerous triplets and arpeggiated chords.

- System 1:** The right hand (RH) features a series of triplets, including a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The left hand (LH) features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The RH has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- System 2:** The RH features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The LH features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The RH has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.
- System 3:** The RH features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The LH features a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes. The RH has a triplet of eighth notes and a triplet of sixteenth notes.



Развитие продолжается и в большой коде, музыка которой обретает просветленный характер. В конце произведения постепенно и как бы незаметно возникают колокольные звучания.



В «Былине», как и в ряде других опусов, художник обращается к сопоставлению далеких тональностей,

что способствует подчеркиванию новых граней образа, его красочности (например, g-moll-fis-moll-es-moll-h-moll).

Вторая фортепианная соната (a-moll, соч. 39) была фактически заново написана в 2007-2009 годах на основе эскизов 1989 года. Она так же, как и первая, одностановна, однако совсем на нее не похожа.

Ее основная тема навеяна, по словам автора, воспоминаниями детства, а также ассоциируется с некоторыми детски-наивными чертами характера композитора и педагога Ф. Витачека, памяти которого и посвящено это произведение.

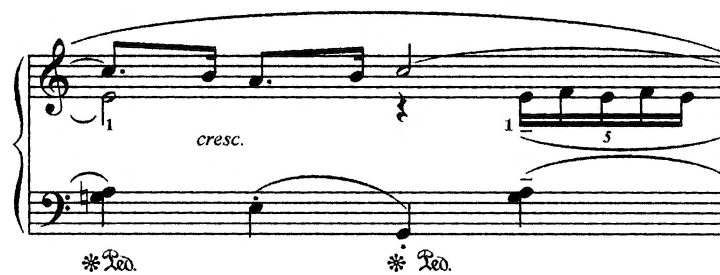
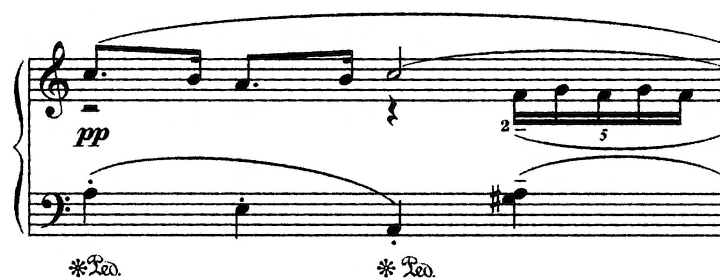
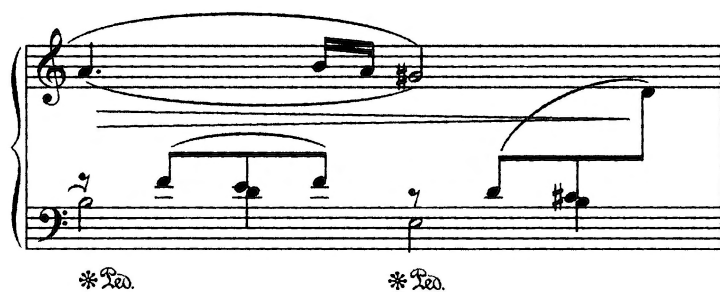
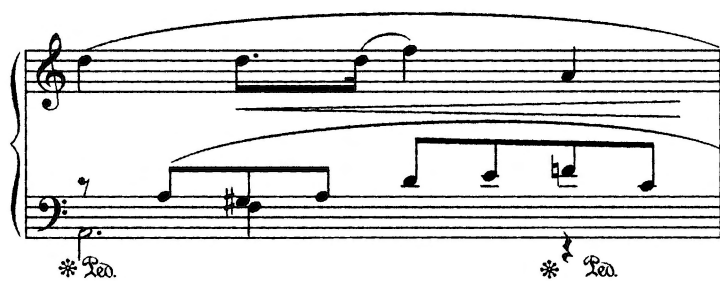
Тема предельно проста, благозвучна, с оттенком элегичности. Ощущается некоторая стилизация, уводящая в прошлые эпохи (например, вариант альбертиевых басов):

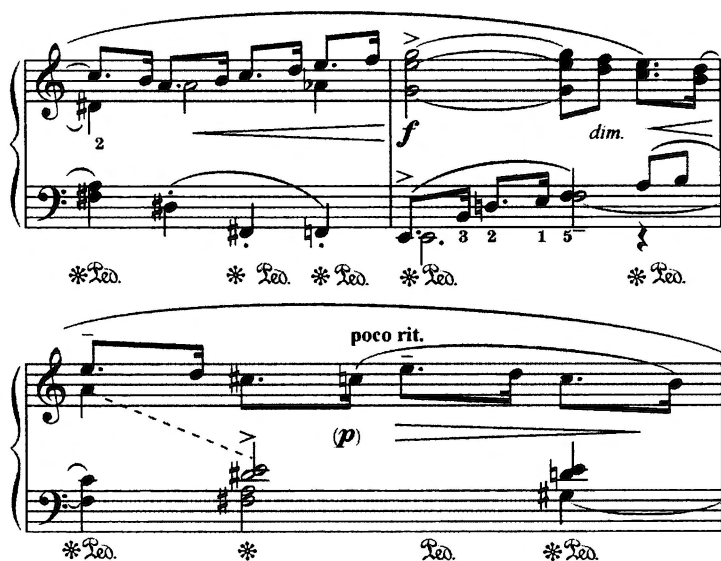
34 Moderato con moto ♩ = 106

p semplice

Reo. * Reo.

* Reo. * Reo.





В развитии она постепенно обрастает диссонансами, острыми гармониями, хроматизируется и как бы меняет свою стилистическую сущность, обретая таким образом более современное звучание.

Побочная тема (параллельный мажор) пасторально-живописна. Рожковые наигрыши, пустые квинты, трели, пассажиные всплески, имитирующие голоса природы – все это придает музыке, в отличие от первой темы, темы-настроения, объективно-созерцательный, идиллический характер:



poco string.

mf imponente *pp leggero*

rall. *sostenuto.* *(quasi Celesta)*

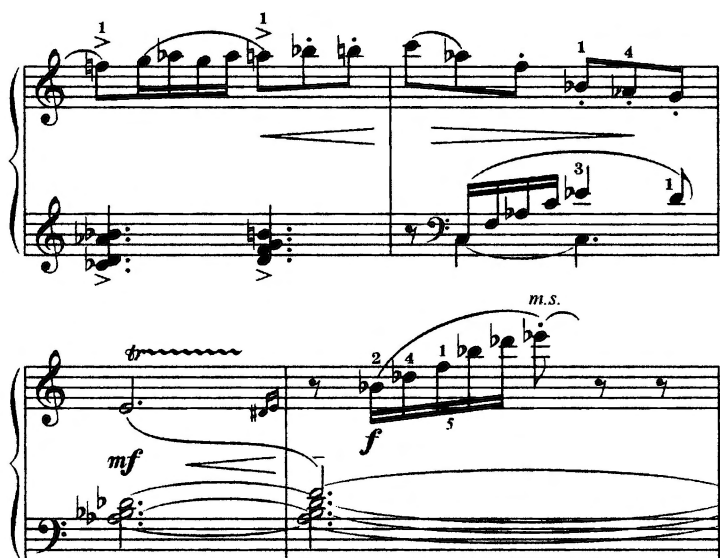
mp *pp*

Teo. *Teo.* *Teo.* *Teo.* *Teo.* *Teo.*

В эту идиллию внезапно вторгаются ярость и отчаяние (резко диссонирующие аккорды, начало разработки):

Allegro furioso ♩ = 100

36 *ff*



Сразу после первой волны разработки начинается вторая. Фугато, построенное на интонациях главной темы, в далекой тональности (fis-moll)¹ включает полярные образно-смысловые контрасты. Оно постепенно переходит в грозные раскаты, ужасные наваждения, разрушающие все живое и светлое. Драматизируясь и трансформируясь, тема как бы ликвидирует самую себя (начало кульминационного раздела):



¹ На расстоянии тритона от C-dur, тональности побочной партии.

Meno mosso $(\text{♩} = \text{♩})$

fff

* *ten.* * *ten.* * *ten.*

$(\text{♩} = \text{♩})$ $(\text{♩} = \text{♩})$

* *ten.* * *ten.* * *ten.*

string.

mf

con *ten.*

$(\text{♩} = \text{♩})$

fff

8-

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for voice and piano. The voice part is on a single staff with a treble clef, and the piano accompaniment is on two staves (treble and bass clefs). The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The music features a melody with eighth and quarter notes, and a piano accompaniment with chords and moving lines. There are some markings above the voice staff, possibly indicating breath marks or phrasing. The score ends with a double bar line.

string. Vivace

sf *brillante*

4 3

4

Pag.



Впечатляет появление в репризе главной темы в неожиданно превозданном виде. Думается, именно в этом заключен основной концептуальный момент произведения. После жестокого вихря разработки тема воспринимается более чистой и как бы незащищенной. Вместе с тем, в ней постепенно проявляются потенциальные пружины мелодико-гармонического плана: теперь она расцветает, звучит более эмоционально, романтично.

Кода включает несколько разделов. Она начинается как новый этап разработки. Но если в собственно разработке преобладали разрушительные силы стихии, то здесь стонущая и рыдающая душа – эмоциональный пик всего сочинения.

В последних тактах царит полная безысходность. Появляется похоронный марш – закономерный итог всего сочинения. Он основан на интонациях главной

партии и изложен в одноименном мажоре (A-dur), что встречается крайне редко в музыкальной литературе. Низкий регистр и крайне мрачный характер марша вызывает образные ассоциации с сочинениями Ф. Листа, такими, как Соната h-moll и фортепианная пьеса «Мыслитель» из цикла «Годы странствий». Особый трагизм заключительному разделу придает временное появление минора с одновременным замедлением темпа (*meno mosso*). Неравномерная пульсация самого низкого для фортепиано звука ля контр-октавы создает впечатление последних ударов сердца. Этим заканчивается соната.

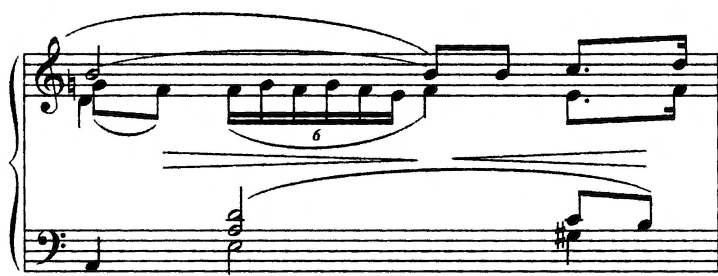
39 A la Marcia (funebre) $\text{♩} = 76$

p

con *espress.*

mf

1 3 5



Пьеса «Ручей у стен старого замка» была задумана еще в 1990-е годы. Однако после сделанной композитором в 2008 году редакции, от первоначального варианта практически ничего не осталось, кроме, пожалуй, двух-трех тактов.

Пьеса имеет подзаголовок «Картина-этюд». По существу, это новый жанр, в котором «картинность» преобладает над «этюдностью». Но здесь и то, и другое – всего лишь импульс к раскрытию чувств и настроений творца, создавшего три ярких художественных образа.

Сначала, во вступлении, автор как бы рисует старый замок:

Moderato ♩=54

40

f

recitativo

espress.

mf

poco rit.

p

a tempo

mf

f

p

3 1 2 4 1 5 4-5

mf

5-1

В музыкальной характеристике старого замка композитор использует тему Мусоргского¹. Однако эта известная тема предстает перед слушателем в существенно измененном виде. Она не только перегармонизована, но и развита иначе, чем у Мусоргского.

Эмоциональный тонус главной темы произведения (образ ручья), решенного в сложной трехчастной форме, связан с порывом, полетностью, стремлением вырваться к свету. Пронизывающий всю пьесу волнообразно струящийся поток шестнадцатыми привлекает красочностью, различными нюансами настроения, заставляющими вспомнить письмо импрессионистов². Вот как выглядит главная тема (e-moll дорийский):

41 *Allegro* $\text{♩} = 92$
leggero, argenteo

p

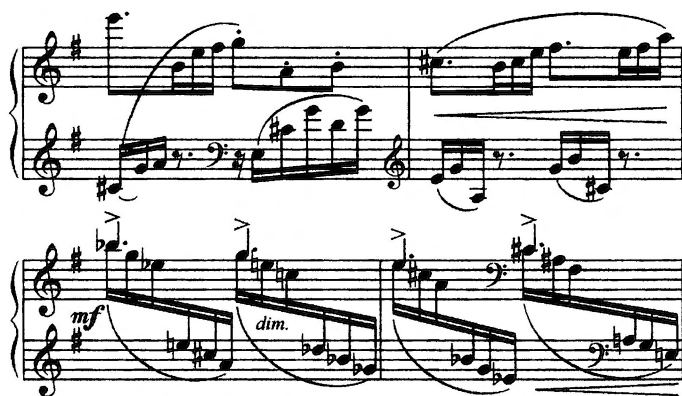
Ped. **Ped.* **Ped.*

**Ped.* **Ped.* **Ped.*

con Ped.

¹ из пьесы «Старый замок» из «Картинок с выставки».

² В связи с образами главной темы также уместно вспомнить «Ручеек» Эдварда Грига, который прекрасно играет брат композитора – пианист Юрий Муравлёв.



Затем взволнованность уступает место намеку на пасторальность (параллельный мажор). Побочная тема отличается широким дыханием и необычайной мелодической выразительностью. Одна из особенностей, придающей теме индивидуальную окраску, заключается в чередовании узких и широких интервалов:

42 **Moderato** ♩=168

mp *p* *poco rit.*

В кульминации пьесы возвращает-ся образ старого
замка в новом, более плотном и ди-намичном изло-
жении, придающем ему драматич-ский характер
(Tempo I, passionato):

43 **Tempo I**

passione, p *co rubato*

ff

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows measures 43 and 44, with a forte (ff) dynamic and a rubato tempo. The second system shows measures 45 and 46, with a triplet of eighth notes in the right hand. The third system shows measures 47 and 48, with a trill in the right hand. The fourth system shows measures 49 and 50, with a triplet of eighth notes in the right hand.

Заканчивается картина-этюд (во 2-й редакции, 2011 г.) мощной короткой фразой, охватывающей нижний регистр и тематически связанной со вступлением. Таким образом, тема старого замка обрамляет всю композицию как аркой. А после затухающих гаммообразных пассажей в верхнем регистре, явно иллюстрирующих струйки ручейка, этой финальной фразой автор как бы подчеркивает контраст между образами мрачного замка и переливающегося светлыми красками ручья.

Естественно, эта пьеса ставит перед исполнителем своеобразные задачи: особые, обволакивающие перемены звучания, требующие пассажной ровности, мягкости туше, а также тонкой педализации и ощущения гармонического колорита. Фактура пьесы очень пианистична, играть ее хотя и не легко, но удобно и приятно. Пианист Михаил Рыба, которому автор посвятил «Ручей», отмечал, что в пьесе *«ярко проявились индивидуальные черты творческого стиля Муравлёва, прежде всего благодаря неповторимым художественным образам. Не ставя перед собой глубоких философских проблем, автор создал живую многокрасочную звуковую картину природы в сочетании с древней архитектурой и созерцающего ее человека, душа которого растворяется в ней и очищается от всякой скверны»*¹.

Фортепианные фантазии «Лесная быль» и «Хорошее настроение» занимают в творчестве А.А. Муравлёва особое место. Они написаны в 2010-м году, но история их создания уходит еще в 1990-е годы. В то время композитор часто посещал Пермь, где его уче-

¹ М. Рыба. Творческая встреча с автором // А. Муравлёв. Ручей у стен старого замка, картина-этюд. М., Дека-ВС, 2010.

ники Валерий Грунер и Игорь Ануфриев открыли Детскую школу композиции¹, в которой училась будущая ученица Муравлёва Ульяна Аксёнова (Кузнецова)².

15 лет спустя композитор познакомился с Детскими пьесками для фортепиано Аксёновой, написанными во время учебы в той самой школе, и даже, по ее просьбе, их отредактировал. Две из них, такие же незамысловатые и наивные как остальные, привлекли внимание Муравлёва живой образностью и колоритом. И он решил на основе тематического материала этих пьесок написать собственные произведения под такими же названиями. Так родились две фантазии на темы У. Аксёновой (Кузнецовой), объединенные одним опусом и ей посвященные.

Первая из них «Лесная быль» (соч. 41 № 1) явно включает в себе музыкальный «сюжет». Поэтому автор предпослал ей конкретную программу:

Один человек, зануда и меланхолик, пребывает в дурном настроении, в разладе с самим собой. Мучается, страдает и не находит покоя. Отправляется в лес, и открывается ему чудесный мир жизни леса и его обитателей. Очарованный, бродит он по лесу, и одна причудливая картина сменяется перед ним другой, наполняя душу радостным изумлением и очищая от всякой скверны. А лесные ароматы и звуки пьянят и вызывают трепет и восторг. В чаще его встречают лешии, оборачивающиеся пнями и корягами, гномы, превращающиеся на глазах в грибы, каждый из которых делает ему свой знак...

¹ Эта уникальная школа просуществовала около 10 лет и не имела аналогов как в России, так и в Европе.

² Ульяна Кузнецова после окончания Пермской школы композиции закончила РАМ им. Гнесиных по классу А.А. Муравлёва

Выходит он из леса совсем другим человеком. Душа просветляется, и он обретает гармонию с самим собой и желанный покой. Такова власть природы над человеком!..

И действительно, в самом начале мы встречаемся с меланхолическим образом героя пьесы, в первой части которой господствует минор (d-moll). Она проникнута элегическим настроением, а в своем развитии постепенно драматизируется:

44 **Sostenuto** $\text{♩} = 76$

p *dolente* *cresc. poco a poco*

Red. * Red. * Red. * Red. *

Red. * Red. * Red. * Red. * Red.

* Red. * Red. * Red. * Red.



Средняя часть фантазии посвящена образам леса и его обитателей. Она носит весьма причудливый характер. В ней много разнообразия, смены настроений. Мелькают образы то странно-таинственные, то агрессивные, то нежные, очаровывающие своей красотой. Вся часть находится в непрерывном движении, которое иногда замедляется, а затем ускоряется, отражая ритм и темп «лесной музыки»:

Allegretto (scherzando) ♩. = 104



Сокращенная реприза плавно переходит в коду, в которой появляется одноименный мажор (D-dur) – главное событие в драматургическом плане, именно

здесь реализуется основная идея произведения «От мрака к свету». Музыка приобретает светлый, спокойный и умиротворенный характер, действие переносится в верхний регистр, гармония становится более изысканной и красивой. Мелодия же происходит (как это ни странно на первый взгляд) из темы средней части (в начальной интонации меняется лишь тритон на септиму), но, преображаясь почти до неузнаваемости, придает музыке коды особую выразительность и теплоту:

46 Andante $\text{♩} = 63$

p *pp dolce*

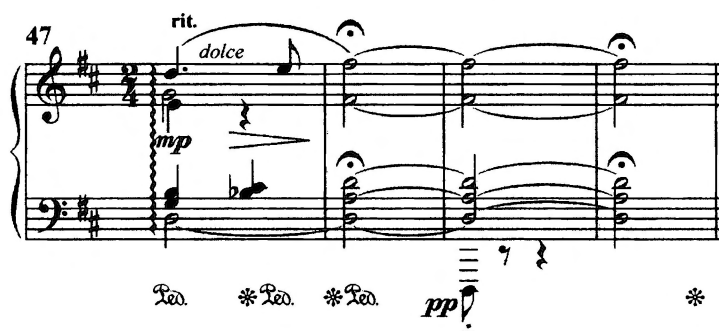
1 4 1 3 2

1 2 3 4 1 3 3 3 *p*

3-1

Здесь мы коснемся общего духа и колорита фантазии, сохранившихся от первоисточника. Вся она проникнута детским мироощущением и овевана атмосферой детского мира. Когда, например, минор переходит в коде в мажор, мы как будто глазами детей видим, как солнце выходит из-за туч и испытываем их эмоции («Пусть всегда будет солнце...»). Образы кажутся не настоящими, взятыми из жизни, а созданными детским воображением, почти «игрушечными» (но, в то же время, яркими и живыми)¹. Средняя часть очень похожа на сказку. Даже вхождение в код – момент просветления, в котором раскрывается весь смысл произведения, – выполнено по-детски, как бы играючи (появление в коде мажора выглядит несколько неожиданным, но вполне естественным – творческая находка автора). Наконец, особенно привлекательными чертами этого сочинения являются свойственные детям непосредственность, свежесть чувств, чистота и наивность.

Что же касается основной идеи, то она символически проявляется еще и в том, что начальный мелодический оборот в миноре (d-e-f) почти в точности воспроизводится в конечном мажоре (d-e-fis):



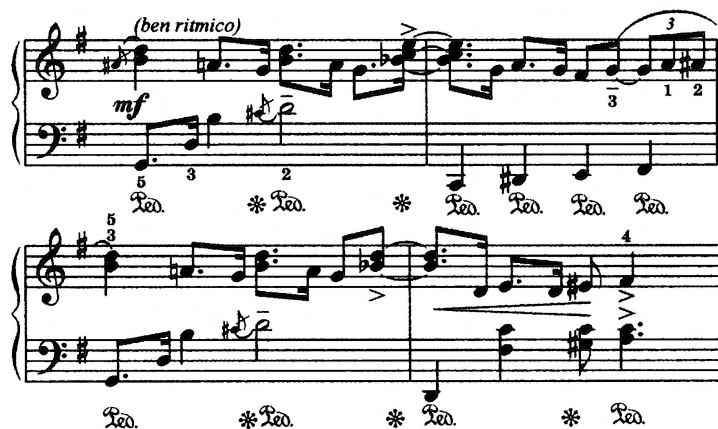
¹ «Игрушечность» музыки фантазии перекликается с музыкой балета «Щелкунчик» П.И. Чайковского

Вторая фантазия «Хорошее настроение» (соч. 41 № 2), имеющая подзаголовок «в стиле блюз-рэгтайм» – уникальное явление в творчестве Муравлёва. Работая почти во всех жанрах, он ни разу до этого не обращался к джазу. Исключение составляет лишь музыка для кино, в которой можно встретить, и то редко, написанные им фрагменты в джазовом стиле. Поводом обращения к джазу послужило то, что пьеска Аксёновой была названа джазовой, и какие-то элементы джаза в ней имелись. Но и у нее были тогда лишь детские впечатления от случайно услышанного и робкие попытки передать их в музыке. Здесь же зрелый Мастер, взявшись за эту работу, хотя и спонтанно, но глубоко погрузился в джазовую стихию и в кратчайшие сроки освоил джазовую специфику (прежнего опыта было недостаточно). В результате в его произведении – настоящий, полнокровный джаз, но не «чистый». Если хотя бы вкратце проанализировать всю фантазию, то выяснится, что многое в ней от джаза (гармония, ритмика, фактура), а многое от академической музыки (принципы развития, тональный план, форма). Поэтому, говоря о том, к какой области музыкального творчества принадлежит это произведение, следует признать, что оно представляет собой синтез джаза с академической музыкой с преобладанием джазового начала. При этом и то, и другое настолько органично и естественно сочетаются в нем друг с другом, что одной из главных отличительных черт фантазии является стилистическое единство – критерий подлинного искусства. Но если это все-таки джаз, то возникает вопрос к какому направлению относится это произведение. Скорее всего, к традиционному классическому джазу, так как определенное влияние, по признанию композитора, на него оказал Джордж Гершвин.

Итак, начинается Фантазия вступлением, состоящим из характерных джазовых попевок. Гармоническую основу составляют септаккорды и их чередование, что типично для классического джаза. Вступление сразу же вводит в образную сферу фантазии, оправдывая ее название – «Хорошее настроение». Затем экспонируется главная тема (G-dur) – тема Аксёновой в авторской обработке. Ее танцевальная мелодия, по-детски простая, но живая и рельефная по рисунку, естественно вытекает из вступления. Своим детским колоритом и характером заставляет вспомнить «Кукольный кэуок» из Детского альбома Клода Дебюсси. Проходит она в мерном (свинговом) движении:

48 **Moderato swing**

The musical score is written for piano and bass. It begins at measure 48 with the tempo marking 'Moderato swing'. The key signature has one sharp (F#), indicating G major. The piano part starts with a *p* (piano) dynamic, followed by *mf* (mezzo-forte), a crescendo (*cresc.*), and finally *f* (forte). The bass part features a consistent eighth-note accompaniment. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and breath marks (marked with asterisks and 'Ped.'). Fingerings are indicated with numbers 1-5 for the right hand and 1-3 for the left hand. The piece concludes with a final chord in the piano part and a few notes in the bass part.



Далее в своем свободном развитии главная тема трансформируется, музыка драматизируется, гармония обостряется. Нарастающее напряжение приводит к первой кульминации, завершающей первую часть фантазии, написанную (как и «Лесная быль») в трехчастной форме. Здесь проявляются черты жанра, к которому принадлежит это сочинение – жанру фортепианной фантазии, имеющему двухвековые традиции, начиная с И.С. Баха и Г.Ф. Генделя.

В средней части, вместо ожидаемых вариаций главной темы (как это обычно принято в джазовых композициях) появляется новая, лирическая тема в далекой тональности (f-moll). Джазовая основа остается, но фактура меняется и полифонизируется. Тема излагается в виде диалога: каждой фразе в мелодии отвечает фраза в басу. Сама же мелодия необычайно выразительна и резко контрастирует с главной темой:



В тонально-гармоническом плане вся средняя часть представляет собой сплошную «растянутую» модуляцию в основную тональность, а заканчивается второй кульминацией. Обе кульминации разные по материалу, но сходные по функциям (обе завершают части, как вершины, к которым подводит тематическое развитие). Объединяет их еще и то, что на их пике появляется резко диссонирующий аккорд (sff), останавливающий движение.

В репризе главная тема проводится на октаву выше, а ее развитие настолько разрастается, что реприза становится похожей на разработку. Музыка, тонально неустойчивая, как будто мечется и ищет выхода... Наконец, после мощного динамического нарастания наступает третья, генеральная кульминация, более яркая и значительная, чем первые две. Воспринима-

[illegible]

A musical score for the song "The Rose Tree". The score is written for three parts: a single treble clef part at the top, and a grand staff (treble and bass clefs) at the bottom. The key signature has one sharp (F#). The tempo is marked "And." (Andante). The first system shows the beginning of the piece. The single treble part starts with a rest, followed by a melodic line starting on G4, moving up to A4, B4, and then a descending line. The grand staff part begins with a treble clef chord (F#4, A4, C5) and a bass clef chord (F#2, A2, C3). The melody in the bass clef starts on F#2, moving up to G2, A2, and B2. The piece ends with a final chord in the grand staff (F#4, A4, C5 in treble; F#2, A2, C3 in bass) and a double bar line. There are decorative floral symbols at the end of the score.

Ossia: poco rit.

poco rit. a tempo

Leo. p

sff p

Leo.

*

Необычна форма этого произведения. Главная кульминация находится в конце; «разбухшая» реприза, превышающая по размеру экспозицию, превращается в мини-разработку и включает в себя новый материал; средняя часть фактически не имеет тональности: начинаясь в фа миноре, она сразу его покидает и начинает модулировать; три кульминации, расположенные в конце каждой части, как будто взаимодействуют между собой на расстоянии: первые две готовят тре-

тью – самую главную (недаром сочинение названо *фантазией!*).

Что касается образного содержания, то оно гораздо глубже, богаче и разнообразнее, чем это отражено в названии. «Хорошему настроению» соответствуют только вступление, проведение главной темы в экспозиции и репризе и кода. В Фантазии же имеют место образные контрасты, смена настроений, а кое-где даже драматические коллизии. Хотя общий эмоциональный тонус светлый и жизнерадостный. В музыке изначально заложен конфликт (например, между светом и тенью), который разрешается лишь в конце произведения (вот почему генеральная кульминация помещена в конец!). На образном языке в связи с музыкальным содержанием это выглядит так: свет и тень противостоят друг другу (свет олицетворяет радостно-веселая главная тема, а тень – трогательно-печальная тема средней части); между ними разгорается конфликт (окончание средней части) и переходит в открытое противоборство (мини-разработка в репризе); конфликт разрешается – свет торжествует (генеральная кульминация); но тень сдается не сразу и производит последнюю попытку к сопротивлению (четыре такта в миноре после генеральной кульминации); и лишь в коде свет одерживает окончательную победу.

Воплощение подобных образов в музыке, да еще в джазовом стиле, придает фантазии особую свежесть и пикантность, яркий колорит и занимательность. А если добавить то, что это произведение написано с высочайшим Мастерством, изяществом и долей иронии, то можно смело поставить его в ряд самых интересных и оригинальных произведений в современной фортепианной музыке.

И, в заключение, несколько слов о проблемах исполнения фантазии, имея в виду ее двойную, синтетическую природу. Хорошо исполнить ее может только тот пианист, который владеет навыками исполнения как академической, так и джазовой музыки. Во всяком случае, если пианист не имеет никакого представления о джазе, достойно исполнить ее он не сумеет.

Фортепианные сочинения Алексея Муравлёва популярны не только среди концертантов – достаточно вспомнить виднейших исполнителей, например Григория Соколова, блистательно сыгравшего Русское скерцо в программе конкурса имени П.И. Чайковского, или пианиста Юрия Муравлёва, очень тонкого истолкователя многих опусов своего брата. Не менее существенна популярность ряда фортепианных произведений композитора в учебной практике – это отвечает и намерениям, высказанным самим А. Муравлёвым.

Интерес понятен – диапазон его фортепианной музыки весьма широк, значителен и разнообразен круг образов, переданных современным языком, но без модных «крайностей». Наконец подчеркнем снова пианистичность фактуры – непременною «привилегию» муравлевского письма.

Фортепианное творчество А. Муравлёва, обладая индивидуальностью, вместе с тем резонирует ведущим тенденциям музыкального искусства прошлого и нынешнего столетий. Речь идет, в частности, об особом интересе, с одной стороны, к сочинениям с философско-углубленной проблематикой, с другой – к детской музыке, к миру детской фантазии (Шуман, Чайковский).

Далее. Композитор не чуждается стилизации (Вспомним Сонатину *a la Haydn*, Элегию), что также вписы-

вается в контекст стилистических поисков XX века. (Равель, Стравинский, Прокофьев, Шнитке).

На связи с нашей эпохой указывают и активное использование контрастных антитез, контрастных регистров, интерес к так называемой тембровой драматургии, сам склад гармонического мышления композитора.

Итак, подчеркнем главное. Являясь композитором-пианистом, прекрасно чувствующим природу инструмента, Алексей Муравлёв создал свой индивидуальный фортепианный стиль, в котором ощутимы связи с традициями европейской культуры прошлого, традициями петербургской и московской школ, а также с эволюцией музыкального искусства на современном этапе.

Творческий путь композитора, находящегося в зените Мастерства, продолжается. И несомненно, мы станем свидетелями новых ярких, устремленных к добру сочинений, созданных рукой большого художника.

А. Розанов

**Фортепианное творчество
Алексея Муравлёва
(истоки, стиль, традиции)**

*2-е исправленное
и дополненное издание*

Подписано в печать 14.11.2011. Формат 60х88^{1/16}.
Бумага офсетная № 1. Печать офсетная. Печ. л. 7,0+2,5 вкл.
Гарнитура «Таймс». Тираж 300 экз. Заказ № 6078.

ООО «Дека-ВС».
140180, г. Жуковский Московской обл., Главпочта, а/я 351.
Тел. 8 (916) 180-50-90.
www.deka-bc.ru

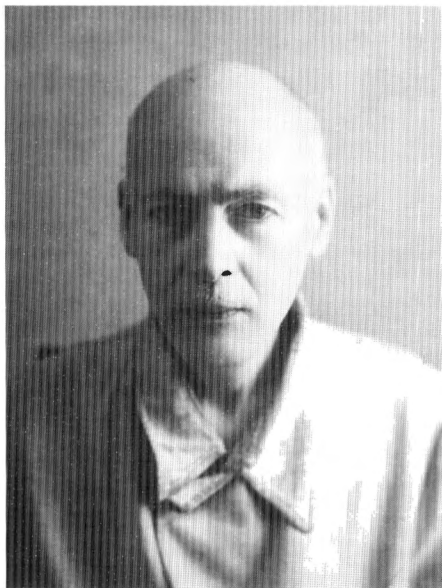
Отпечатано в ГУП Академиздатцентр «Наука» РАН,
ОП «Производственно-издательский комбинат «ВИНИТИ»-«Наука»,
140014, Московская обл., г. Люберцы, Октябрьский пр-т, д. 403.
Тел./факс: 554-21-86, 554-25-97, 974-69-76.



*Евгения Владимировна Родзевич
(урождённая Замбръзницкая)
бабушка композитора
со стороны матери*



*Евгения Вячеславовна Муравлёва –
мать композитора*



*Алексей Алексеевич Муравлёв –
отец композитора*



*Братья Муравлёвы:
Алексей (справа) и Юрий.
1931 г.*



Паулина Фридриховна Линде



*Ученики П.Ф. Линде в Особой группе одаренных детей при Ленинградской консерватории.
В центре П.Ф. Линде и ее ассистентка Татьяна Борисовна Чернявская (справа от нее).
В нижнем ряду в середине Юрий Муравлёв, в верхнем – 4-й справа Алексей Муравлёв. 1935 г.*



Алексей Муравлёв. 1937 г.



*Специальная средняя Музыкальная школа
Санкт-Петербургской консерватории (бывшая Музыкальная
школа-десятилетка при Ленинградской консерватории.*



*Арсений Павлович Гладковский (в центре) с учениками,
2-й справа А. Муравлёв. 1939 г.*



*Юные композиторы – ученики Музыкальной школы-десятилетки
при Ленинградской консерватории в Союзе композиторов.
За роялем А. Муравлёв. Крайний слева А.П. Гладковский.*



*Надежда Иосифовна
Голубовская*



*Маркиан Петрович
Фролов*



*Виктор Николаевич
Трамбицкий*



*Виссарион Яковлевич
Шебалин*



*В.Я. Шебалин на занятиях в Московской консерватории.
Играют Лев Наумов (слева) и Борис Чайковский*



Генрих Густавович Нейгауз



Алексей Муравлёв. 1946 г.



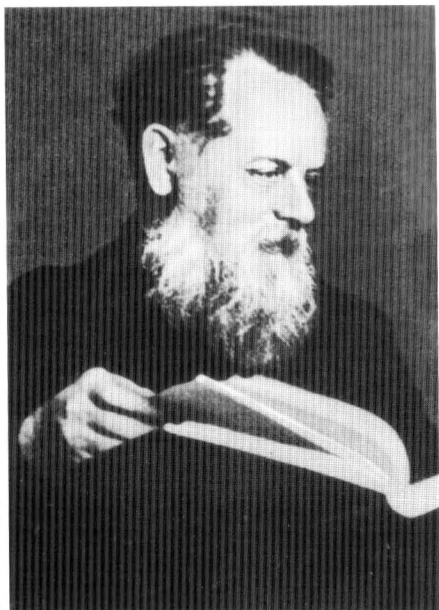
*Юрий и Евгения Муравлёвы – брат и сестра композитора. 1946 г.
Впоследствии Евгения – жена композитора А.Г. Чугаева,
концертирующая скрипачка и педагог.*



Алексей (сидит) и Юрий Муравлёвы дома. 1949 г.



Алексей Муравлёв (справа) и Юрий Александрович Шапорин. 1950 г.



*Павел Петрович
Бажов*



*Алексей Муравлёв –
лауреат Сталинской
(Государственной) премии.
1951 г.*



Николай Аносов

*Дирижёры, исполнившие
симфоническую поэму
«Азов-гора»:*

Евгений Светланов





Владимир Федосеев



Константин Симеонов



Василий Небольсин



Абрам Стасевич



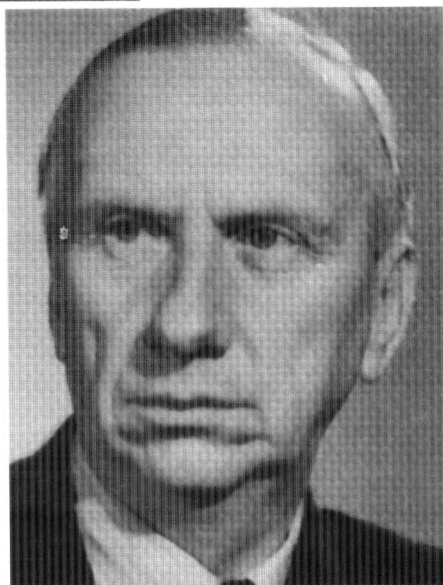
Марк Паверман



Леопольд Стоковский (США)



*Яков Львович
Миримов –
режиссер
(Центрнаучфильм)*



*Борис Генрихович
Долин –
режиссер
• (Центрнаучфильм)*



*Слева направо: Иван Фёдорович Морозов – директор картин,
Яков Львович Базелян – режиссер-постановщик
(Ялтинская киностудия и Киностудия им. А.М. Горького)
и Алексей Муравлёв*



*Виталий Павлович Четвериков (слева) – режиссер-постановщик
на съёмках фильма «Чёрная берёза» (Белорусьфильм)*



*Владимир Александрович Грамматиков – режиссер-постановщик
(Киностудия им. А.М. Горького)*



Алексей Муравлёв (60-е годы)



Алексей Муравлёв дома в рабочем кабинете. (70-е годы)



*Национальный академический оркестр народных инструментов
России им. Н. Осипова. На переднем плане Народные артистки РФ
Вера Городовская (справа) и Нина Чеканова – исполнители Концерта
для дуэта гуслей с оркестром русских народных инструментов
А. Муравлёва*

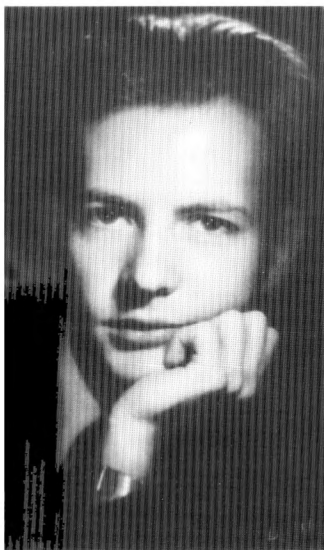


*Евгения Чугаева и Юрий Муравлёв.
Концерт в зале им. Глинки, Санкт-Петербург (Ленинград)*



Ирина Медведева – бронзовый призёр Международного конкурса им. П.И. Чайковского исполняет Две поэмы для скрипки и фортепиано на концерте в Московском доме композиторов. За роялем автор. 1981 г.

Пианисты, исполнившие произведения А. Муравлева:



*Юрий Муравлёв.
Заслуженный артист РФ,
лауреат Всероссийского,
Всесоюзного
и Международного (им. Шопена)
конкурсов*



*Юрий Муравлёв
в Малом зале
Московской
консерватории*



*Виктор Чернелевский.
Дипломант
Международного
конкурса*



*Наталья Губина.
Лауреат
Международных
конкурсов*

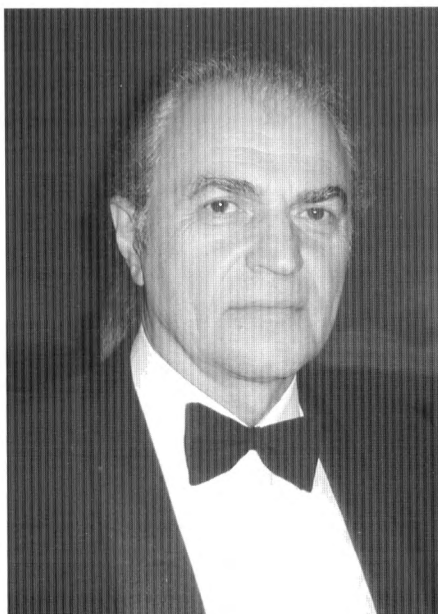
*Владимир Парамонов.
Лауреат Международных
конкурсов*



*Михаил Рыба.
Заслуженный артист РФ,
лауреат Международных
конкурсов*

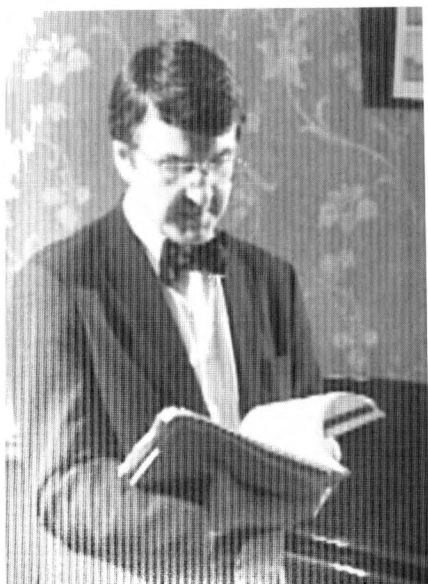


*Елена Лелидис.
Лауреат Международных
конкурсов*



*Александр Малкус.
Лауреат
Международных
конкурсов*

*Татьяна Рубина.
Народная артистка РФ*





*Иван Тихомиров.
Лауреат Международных конкурсов с А. Муравлёвым*



Наталья Терёхина. Лауреат Международных конкурсов.



Игорь Ануфриев (слева) и Валерий Грунер – ученики А. Муравлёва – основатели Детской школы композиции в Перми.



*Ульяна Аксёнова – ученица пермской Детской школы композиции.
1991 г.*



15 октября 2009 г. в Концертном зале РАМ им. Гнесиных состоялся и прошел с большим успехом Юбилейный авторский концерт А. Муравлёва в связи с его 85-летием.

Впервые на нем прозвучала Вторая фортепианная соната (памяти Ф. Витачека) в авторском исполнении. Среди других произведений был исполнен Квартет, написанный в 1942 году. На сцене Квартет РАМ им. Гнесиных в составе (слева направо): Илья Ткаченко (1 скрипка), Елена Михайловская (2 скрипка), лауреат Всероссийского конкурса Владимир Нор (виолончель), Народная артистка РФ Александра Францева (альт) и автор. (Рецензия об этом концерте написана известным музыковедом, доктором искусствоведения, профессором Георгием Крауклисом в журнале «Музыка и время» 2/2010 стр. 8).



Заслуженная артистка РФ Леонора Дмитерко и автор исполняют на этом концерте Эпитафию Георгию Чугаеву и Мазурку-каприз для скрипки и фортепиано



После концерта. На сцене группа участников, коллег, родственников и друзей композитора. В центре Алексей Муравлёв.
Слева от него (по порядку): композиторы Валерий Пьянков и Геннадий Чернов, скрипачка Леонора Дмитерко, композитор Виктор Моляров, концертмейстер Людмила Кайнова и гуслириша Мария Беляева.
Справа: пианист Александр Малкус; в заднем ряду: ученик Никита Сайкович, внук Александр Хазов, композиторы Александр Миловидов и Вадим Кулёв; в переднем ряду: лингвист-переводчик Ирина Виноградова (Квитка), поэтесса Наталья Заславская и художник Борис Илюхин.



Алексей Муравлёв. 2010 г.

А. Розанов

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО

**Алексея
Муравлёва**

(истоки, стиль, традиции)