



**НЕИЗВЕСТНЫЙ
НИКОЛАЙ
МЯСКОВСКИЙ**

ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

СБОРНИК СТАТЕЙ

Николай Яковлевич
МЯСКОВСКИЙ

История России
XIX век



Московская государственная консерватория
имени П.И. Чайковского
Союз московских композиторов

*К 140-летию Московской консерватории
К 125-летию со дня рождения Н.Я. Мясковского*

Неизвестный
Николай
МЯСКОВСКИЙ

ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Сборник статей



Издательский Дом «Композитор»
Москва, 2006

ББК 85.31

Н-38

**Редактор-составитель
доктор искусствоведения,
профессор Е.Б. Долинская**

Н-38 **Неизвестный Николай Мясковский — М.:**
Издательский Дом «Композитор», 2006. — 224 с. с ил.

Н ~~4905000000—082~~ без объявл.
~~082(02)—06~~

ISBN-5-85285-851-X

© Долинская Е.Б. 2006

© Издательский Дом «Композитор». 2006

Введение

Новые в отечественном музыкознании работы о Мясковском появляются крайне редко — грустный факт не только для XXI века, но и для последней трети XX столетия. О рождении крупных монографий, фундаментальных исследований и вообще говорить не приходится. Вместе с тем, этот Мастер, сыгравший исключительную роль в российской музыкальной культуре минувшего столетия, заслуживает совсем иного — неизменного — внимания в меняющемся мире.

Невзирая на рано выявившуюся склонность к музыке, Мясковский, подобно кучкистам, пришел в творчество как во вторую специальность, в конечном итоге оказавшуюся первым, главным и единственным его подлинным призванием. Профессиональным музыкантом он стал в зрелом возрасте, и в этом линия жизни петербуржца Мясковского напоминает изгибы судьбы другого выдающегося представителя северной столицы — Николая Римского-Корсакова — также, кстати, выходяца из семьи потомственных военных.

Сегодня настало время констатировать, что период лишь обязательного присутствия фигуры Мясковского в учебниках по истории музыки и в методических программах (разумеется, в жестко отфильтрованных советской эпохой скромнейших репертуарных дозах — Пятая и Двадцать первая симфонии в училищах плюс Шестая и Двадцать седьмая в вузах) близится к концу. Об этом, в частности, свидетельствовал фестиваль, посвященный 125-летию со дня рождения Мясковского — выдающегося русского музыканта, музыкального писателя, критика и общественного деятеля, человека энциклопедических знаний и эрудиции. Полуторамесячный фестиваль (с 3 марта по 20 апреля) завершился проведением научной конференции, которая состоялась именно в юбилейный день и собрала очень представительную аудиторию. Участвовали исследователи творчества Мясковского не только из Москвы, но и из Екатеринбурга, Асбеста, Ашхабада, Тамбова, Саратова и других волжских городов. «Русская музыкальная газета» (2006, № 4–5, с. 4) писала: «В трех вечерах в Рахманиновском зале известный пианист Михаил Лидский сыграл все сонаты Мясковского (факт исключительный в истории отечественной музыки XX столетия).

Вокальному творчеству композитора был посвящен концерт, тоже в Рахманиновском зале, где прозвучали романсы разных лет на стихи русских и зарубежных поэтов. В том же зале кафедра камерного ансамбля и квартета представила программу, где моло-

дые исполнители озвучили, увы, редко звучащие сегодня страницы богатейшего камерного наследия композитора: Сонату для скрипки и фортепиано, соч. 70, Первую сонату для виолончели, Девятый струнный квартет, а также фрагменты сюиты “Мадригал” из цикла “Из юношеских лет” на слова К. Бальмонта, из “Тетради лирики”.

Программа “Мясковский и его время” включала вокальные произведения Н. Мяковского, С. Прокофьева, А. Хачатуряна, В. Шебалина, Д. Кабалевского, Ю. Шапорина, Д. Шостаковича, В. Нечаева, Ан. Александрова, А.Гедике. В Большом зале Московской консерватории в исполнении симфонического оркестра консерватории под управлением Анатолия Левина прозвучали Концерт для виолончели с оркестром Мяковского (солист Александр Бузлов) и Пятая симфония Прокофьева».

Совсем недавно можно было услышать мнение, что Мяковский, якобы, совсем устарел, не собирает залов, не востребован публикой. Фестиваль опроверг это суждение, показав, что современная публика просто не знает творчество этого выдающегося музыканта во всем объеме, музыку которого уже начинает открывать для себя Запад (один из многих примеров — озвученный в Париже Вадимом Репиным Скрипичный концерт Мяковского, к 50-летию со дня смерти композитора, был по требованию публики повторен на другой день).

Автор же настоящих строк, выполняя функцию руководителя конференции, испытала чувство растущего удовлетворения при получении большого количества заявок на участие в конференции от музыковедов самых разных регионов. Попутно замечу, что, не рассчитывая ни на какое вспомоществование, приезжали отечественные музыковеды со всей Руси великой за свой счет, — столь велик был их интерес к московскому форуму, посвященному Мяковскому. Убеждена, что уже вполне оправдал себя метод соединения представительной научной конференции с изданием сборника трудов ее участников, позволяющий выявить новые материалы в той или иной сфере знания. Так, например, все пять выпусков научного сериала «Шнитке посвящается» родились как результат проведения научной конференции во МГИМ им. А.Г. Шнитке.

Тема конференции — «Неизвестный Мяковский: взгляд из XXI века» — предусматривала достаточно широкую проблематику, обращенную к творчеству композитора, его эстетике, средствам музыкальной выразительности, и к объективному взгляду на судьбу композитора, испещренную «крутыми маршрутами» советского искусства. Мяковскому, одному из глубочайших трагиков минувшего столетия, был уготован тяжелейший конец жизни, который пришелся на один из самых страшных периодов в истории отечествен-

ной музыки. Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере В.И. Мурадели «Великая дружба»» от 10 февраля 1948 года обвинило Прокофьева, Мясковского, Шостаковича и нескольких других композиторов в формализме. Последовавшие за этим действия властей нанесли сокрушительный удар по всем жанрам. Мясковский встретил испытание достойно: он не признавал своих ошибок (как вынуждены были поступать многие в тот роковой период). Композитор ответил молчанием — так, кстати, называлась одна из его двух ранних трагических симфонических поэм («Молчание» и «Аластор»). В два последних года жизни он продолжал напряженно работать (в своей квартире в Сивцевом Вражке и на даче у П.А. Ламма, на Николиной горе). Одна за одной рождались последние фортепианные сонаты, Двадцать шестая и Двадцать седьмая симфонии, Тринадцатый квартет. Вернувшись к своим ранним работам, композитор составил сборник «Из прошлых лет».

Жизнь Мясковского, теперь уединенная, оборвалась 8 августа 1950 года. Он похоронен на Новодевичьем кладбище, недалеко от могил своих старших коллег — Скрябина и Танеева. Честь конференции оказала своим присутствием Т.Федоровская, внучатая племянница Мясковского, прибывшая в Рахманиновский конференц-зал после посещения дорогой могилы.

Тематика конференции, получившая, естественно, прямую проекцию в структуре содержания данного сборника, группировалась вокруг нескольких центров. В анализе творчества неожиданно приоритетным оказалось изучение стиля вокальной музыки Мясковского, прежде всего романсов (А. Комиссаренко, Т. Билалова, Е. Потяркина, Е. Дурандина, И. Немировский), а также хоровых песен (Е. Волков). Размышления же об особенностях индивидуального стиля Мясковского касались проблем гармонии (Л. Шабалина), полифонии (А. Басок), мелодики (О. Шелудякова).

Еще один блок обозначился в связи с обсуждением исполнительских аспектов музыки Мясковского: в сфере симфонических исканий (Р. Бельшев), виолончельного творчества (М. Кустов), хорового наследия (Е. Волков, Е. Дурандина).

Целостный взгляд на художественные искания Мясковского в дистанции времени предложил М. Сегельман, обратившийся к теме «Художник наших дней»: полвека спустя» (строка, вынесенная в заглавие, взята из письма композитора к музыковеду А. Иконникову, в котором многократно подчеркивается важность поэзии современности).

Завершившийся век дает исследователям право не столько на переоценку ценностей культуры минувшей эпохи (здесь истинные

выживают сами и в рекламе не нуждаются), сколько на более объективную расстановку главных действующих лиц (композиторов и исполнителей).

Редактор-составитель выражает благодарность проректору по научной и творческой работе Московской консерватории, заведующей кафедрой истории русской музыки, доктору искусствоведения, профессору Е.Г. Сорокиной за содействие в организации конференции и осуществлении настоящего издания; кандидату искусствоведения, преподавателю Московской консерватории М.В. Воиновой за создание оригинал-макета книги; музыковеду М.Д. Соколовой за предоставление ценных материалов и подготовку юбилейного буклета, а также организацию музыкального фестиваля, посвященного 125-летию со дня рождения Н.Я. Мясковского.

В издание включены фотоматериалы, безвозмездно предоставленные Государственным центральным музеем музыкальной культуры им. М.И. Глинки из личного архива Н.Я. Мясковского.

Е.Б. Долинская

Николай Мясковский в ХХI веке

Мясковский и ХХI век... Как складываются взаимоотношения композиторского наследия с запросами современных исполнителей — покажет время. А если оглянуться назад к столетию, в которое практически полностью вместились жизнь и творчество крупнейшего деятеля отечественной культуры, то картина окажется весьма пестрой. При жизни Мастера прозвучали далеко не все из его 27 симфоний. Последняя из них была триумфально исполнена уже после завершения его земного пути; Двадцать шестая, написанная на древнерусские темы (в том числе проникновеннейший «Плач странствующего»), оказалась неслышанной и непонятой современниками. В частности, Д. Кабалевский, ученик и друг Мясковского, говорил своему учителю с осуждением: «Зачем Вы возитесь с этим старьем?».

Непонимание современников, не только слушателей, но и композиторов, коллег по цеху, недооценка сделанного — удел многих творцов. Однако вкус этой горькой чаши был как бы приглушен поразительной, многолетней дружбой Мясковского с Прокофьевым. Сердечная привязанность двух музыкантов, предопределивших многое в стилистике ХХ века, зародилась в стенах Петербургской консерватории, где они обучались в классах прославленных педагогов — композиторов Н.А. Римского-Корсакова и А.К. Лядова. Теснейшая творческая и человеческая взаимосвязь Прокофьева и Мясковского продолжалась всю жизнь и оборвалась только со смертью последнего. Их *Переписка* стала уникальным памятником эпистолярного наследия. Совершенно свободные от бытовых деталей и второстепенных частных, эти письма словно продолжают традицию великой русской музыкальной эпистолярной — речь идет о диалоге, например, Чайковского с Танеевым, Рахманинова с Метнером.

В зарубежный период жизни Прокофьева контакты с Мясковским не прерывались. Прокофьев снабжал коллегу и

друга новинками мировой музыкальной литературы, прилагал усилия к тому, чтобы новая русская музыка звучала и за рубежом. Показательно, в частности, что в середине 30-х годов Прокофьев в очередной раз обратился к Мясковскому с просьбой прислать что-либо из своих новых сочинений для организуемого им концерта русской музыки. Мясковский, этот энциклопедически образованный музыкант, знавший все новейшие системы композиции не по рассказам (Прокофьев и другие респонденты постоянно присылали Мясковскому партитуры современных зарубежных композиторов), в тот период «попробовал», по его собственному признанию, систему Шёнберга, которая уже тогда его заинтересовала «не алхимией интервальных построений, а кинетической энергией нового тематизма». В русле исканий Шёнберга были написаны Мясковским Десятая и Тринадцатая симфонии. Их-то, практически не звучавших публично на родине, и просил у Мясковского Прокофьев для организуемого концерта. Мясковский ответил решительным отказом, сказав, что его сочинения подобны страницам очень личного дневника, а потому смогут лишь «испортить витрину советской музыки».

Как известно, только через полвека после смерти Прокофьева *Дневник*, который он вел с 1907 по 1933 год, был открыт для ознакомления и затем напечатан в Париже внуком композитора. После смерти Прокофьева он находился в Москве и, прежде чем попасть в РГАЛИ (Государственный архив России по литературе и искусству), хранился в квартире Мясковского, который сберег его для истории и современности. Свой же *Дневник*, где Мясковский поверял мысли об искусстве, ставший по сути летописью русской музыкальной жизни 1910–1940-х годов, композитор уничтожил незадолго до смерти — в 1948 году — в связи с известными эпизодами травли представителей отечественной культуры.

Современники и ученики — в частности, Д. Кабалевский — оставили живой портрет композитора: «Какая-то особая притягательная сила была в этом человеке, за необыкновенной внешней скромностью которого скрывался богатый и содержательный, напряженный от глубоких раздумий и растрево-

женный вечной неудовлетворенностью внутренний мир одного из самых замечательных музыкантов нашего времени. Людям, мало знавшим Николая Яковлевича, казалось, что он всегда замкнут, всегда погружен в себя и даже не проявляет большого интереса к окружающей жизни. Но достаточно было хоть однажды встретиться с ним не в официальной обстановке, а дома или в классе, как полнейшая необоснованность такого мнения становилась совершенно очевидной.

Внешне Николай Яковлевич, действительно, казался нелюдимым, порой чудилось даже, что он избегает людей, но его умные красивые глаза и всегда светящаяся в них добрая улыбка словно говорили: не бойтесь, я вовсе уже не так сумрачен, как это про меня говорят, и как это Вам самому могло показаться. В самом деле: доброта, отзывчивость, мягкость были чертами, в значительной степени определявшими характер Мясковского».

Он был русским интеллигентом чеховского склада, из тех великих музыкантов, что говорить о себе не любили, а писать о своей персоне — тем более. Вместе с тем он был талантливейшим музыкальным писателем, много сотрудничавшим с отечественной периодикой, и, по всеобщему признанию, авторитетнейшим «экспертом» современного творчества, чьи заметки и эссе способствовали свободе развития отечественного музыкального искусства. В 30-е же годы по настоятельной просьбе журнала «Советская музыка», главным редактором которого был тогда музыковед Г. Хубов, Мясковский написал «Автобиографические заметки о творческом пути». Их тон — жестко самокритический, а форма высказывания — предельно сдержанная. Показательно уже самое начало: «Биография моя особого интереса не представляет, и если я пишу эти заметки, то только для того, чтобы показать, как в условиях и среде, далеко, в сущности, чуждых искусству, сперва инстинктивно, а затем сознательно высвобождалось мое музыкальное призвание. Отец мой был военным инженером и по роду своей службы нередко менял местопребывание. Родился я в крепости Новогеоргиевск Варшавской губернии, где с 1881 года провел первые семь лет моей

жизни. Музыкальных впечатлений, кроме залезания под рояль, когда на нем играли, и странно сохранившегося в памяти мотива марша, под который дрессированный бык ходил по бревну под куполом Соломонского цирка в Варшаве, не припоминаю»¹.

Военная карьера отца была сопряжена с постоянным перемещением — последовали: Оренбург, Казань, Нижний Новгород. Первое сильное музыкальное впечатление — попури из музыки «Дон Жуана» Моцарта, сыгранное кем-то в 4 руки. Со стороны мальчика начались просьбы об обучении. Ведь кроме этого попури он услышал еще «Князя Игоря» и «Жизнь за царя», просто ошеломивших подростка. В доме Мясковских появилось прокатное пианино. Музыкальным развитием мальчика руководила тетка (певшая в хоре Мариинского театра), заменившая ему рано умершую мать.

«Начинаются годы учения. Большая семья и скромное жалование заставляли отца пристраивать нас <...> в закрытые учебные заведения на казенный счет, — пишет далее Мясковский. — Вслед за братом меня отдали в Нижегородский кадетский корпус. Воспоминания о годах учения (сперва в Нижнем Новгороде, а затем во 2-м корпусе в Петербурге) несколько горькие. Учение давалось мне шутя: я никогда не был ниже второго ученика, но развивавшийся музыкальный инстинкт получил довольно случайный выход. В Нижегородском корпусе была у меня довольно хорошая учительница музыки, сулившая мне большие успехи, но зато с большими трудностями было сопряжено пользование роялем, от которого меня постоянно прогоняли старшие воспитанники; причем из-за моего упрямства дело зачастую кончалось изрядными избиениями. Пение в концертном хоре было большим удовольствием.

По совету композитора Ц. Кюи, сослуживца отца по Инженерной академии, был приглашен учитель <...> приехавший меня к игре в 4 руки, правда, в ущерб более систематической работе. <...> Последним толчком к музыкально-творческим устремлениям было потрясающее впечатление, вызванное концертом Артура Никиша (1896), исполнившего с

необыкновенной силой 6-ю симфонию и балладу «Воевода» Чайковского. <...> Окончание кадетского корпуса в 1899 году знавало дальнейшее укрепление весьма не любимой мною военной карьеры, куда я автоматически вовлекался по семейным и общественным традициям. Я поступил в наименее военное по духу училище — инженерное. <...> Как только я вырвался из ненавистных стен закрытого учебного заведения и попал на службу в Москву, я начал искать способ возобновить свои музыкальные занятия, но теперь уже исключительно композицией. <...> Я написал наивное письмо Н.А. Римскому-Корсакову с просьбой рекомендовать мне кого-нибудь в Москве. К своему удивлению получил весьма любезный ответ с рекомендацией обратиться к С.И. Танееву, причем был дан даже адрес последнего. Следствием было то, что через некоторое время, произведя на Танеева, вероятно, довольно странное впечатление, так как я отказался показать свои композиторские бредни, я сделался по его совету учеником Р.М. Глиэра, с которым в полгода прошел весь курс гармонии. <...> Глиэр рекомендовал меня своему приятелю — И.И. Крыжановскому (ученику Римского-Корсакова, одному из основателей «Вечеров современной музыки»), с которым я прошел контрапункт, форму, фугу и немного оркестровку»².

Среди ярчайших впечатлений молодого Мясковского было посещение репетиции, где Рахманинов играл (только во второй раз!) свой Второй фортепианный концерт (оркестром дирижировал А. Зилоти). Тогда же в зале рядом с Р.М. Глиэром сидел мальчик лет одиннадцати в обычной гимназической куртке. Это был Сережа Прокофьев.

С 1906 по 1911 год Мясковский учится в Петербургской консерватории, где его соучениками были С. Прокофьев и Б. Асафьев. Между Мясковским и Прокофьевым была десятилетняя разница в возрасте, но она не стала препятствием для сближения музыкантов. Офицер-сапер русской армии, увлеченный музыкой, и феноменально одаренный подросток тесно общались в консерваторские годы не только во время занятий, но и активно переписывались в период летних каникул. Причем именно Прокофьев, гордясь дружбой взрослого

человека, необыкновенно ценил все советы Мясковского, которому писал: «Переписка с Вами дала мне много более, чем сухие лядовские уроки».

Среди большинства учащихся консерватории Мясковский выделялся зрелым интеллектуализмом, и жизненная энергия Прокофьева заражала его бодростью и оптимизмом. Спустя годы Мясковский напишет Прокофьеву в связи с рождением оперы «Огненный ангел»: «Еще стоит жить на свете, пока сочиняется такая музыка». Партитура же Третьей симфонии, сделанная Прокофьевым из музыкального текста этой оперы, будет собственноручно переложена Мясковским для фортепианного исполнения. Именно Мясковский был многолетним свидетелем того, как Прокофьев набирал свою творческую высоту. В одном из писем к Прокофьеву Мясковский пишет: «Зная мое отношение к Вашей Музе, Вы могли бы с меньшим огорчением относиться к моим на Вас нападениям, потому что в основе их лежит не пустое критиканство и даже не профессиональная зависть, а исключительное желание видеть в Вас по меньшей мере русского Вагнера».

В 1914 году началась Первая мировая война. Мясковский был призван в армию. Обратимся вновь к страницам его Автобиографии. «На войну 1914–1918 гг. я был мобилизован в первый месяц, — пишет композитор, — и после небольшой проволочки попал на австрийский фронт — на осаду крепости Перемышль. Затем — поход в Бескиды на границу Венгрии, стремительное обратное бегство через Галицию и Польшу <...> затем жуткое продвижение через Полесье. <...> Почти все время — на передовых линиях, и только последний год войны — на постройке морской крепости Ревель. Пребывание на войне и некоторые встречи в значительной мере укрепили мои демократические склонности, оформившиеся в консерватории. <...> После Октябрьской революции я через пару месяцев был переведен в Морской генеральный штаб, в котором и прослужил до своей полной демобилизации и приглашения профессором Московской консерватории в 1921 году»³.

Война и революция дали Мясковскому новые художественные впечатления, отразившиеся в Четвертой и Пятой симфониях, сочиненных за предельно короткий срок — с 20 декабря 1917 года по 5 апреля 1918-го.

Для Мясковского симфония, шире — оркестровое творчество — тот канал, по которому направлялось главное усилие его творческой мысли. Ведь не случайно, сочинив еще в консерваторские годы Первую симфонию, Мясковский почувствовал, что в этом жанре он особенно часто и охотно будет высказываться. Так оно и стало. Глава московской композиторской школы создал 27 симфоний, десять партитур в других жанрах оркестровой музыки, два концерта с оркестром — для скрипки и виолончели. Такой огромный симфонический вклад включал, например, хронологически первые отечественные симфонии, посвященные мировым войнам (Четвертая и Двадцать вторая). Перу Мастера принадлежит и трагичнейшая Шестая симфония. Написать Пятую симфонию, искрящуюся светом, а затем Шестую как знак скорби стало со времен Чайковского традицией русской музыки; достаточно напомнить о близком образном наполнении дилогии Пятая — Шестая в симфоническом творчестве Глазунова, Прокофьева, Шостаковича.

Огромное здание оркестровых сочинений Мясковского восходит к параллельному развитию двух линий его симфонизма — объективной, эпико-жанровой (Пятая, Восьмая, Двенадцатая, Шестнадцатая и др.), и глубоко личностной, остро драматической (например: Четвертая, Шестая, Десятая, Тринадцатая). Сочетание и переплетение этих линий привело к логически обоснованной «двойной развязке» всей симфонической летописи Мастера. Так соотносятся итоговые Двадцать шестая, написанная на древнерусские церковные напевы, и лирико-жанровая, с оптимистическим финалом, Двадцать седьмая.

Показательно, что прежде всего указание на порядковый номер симфонии и год ее написания всегда помогали Мясковскому скрывать от постороннего взгляда, например, при составлении документов, вехи собственной жизни. В лич-

ном деле композитора, хранящемся в архиве Московской консерватории, можно встретить собственноручно выполненную Автобиографию, главный массив которой составляет перечисление всех двадцати семи симфоний.

Не менее устойчивый интерес проявлял Мясковский и к сфере камерной музыки, неизменно обращаясь к таким жанрам, как квартет и инструментальная соната, камерный фортепианный цикл и сборник романсов.

К театру и тем более к кинематографу Мясковский не проявлял ровно никакого интереса (лишь в начале творческого пути у него возникла идея создать оперу по «Идиоту» Достоевского). Свое неприятие театра Мясковский объяснял тем, что многоактный спектакль, в форме которого всегда создавалась большая классическая опера, по традиции, разделялся длинными антрактами. Во время оных, по мнению Николая Яковлевича, страдало сквозное симфоническое развитие. «Не исполняют же, — говорил композитор, — симфонию с перерывами, где части партитуры оказываются “разорванными” друг от друга долгими посещениями буфета или ведением сторонних разговоров».

С Московской консерваторией Мясковский связал свою судьбу на тридцать последних лет жизни: в 1921 году он был приглашен сюда в качестве профессора. Через класс Мясковского прошло около 80 учеников, среди которых такие разные индивидуальности, как В. Шебалин, А. Хачатурян и Д. Кабалевский, Е. Голубев и А. Мосолов, Н. Пейко, К. Хачатурян, Б. Чайковский, А. Эшпай, Н. Макарова и еще очень многие композиторы, непохожие друг на друга. Учителем Мясковский был, как говорится, Божьей милостью. Попасть в его класс всегда было высшей честью для молодого музыканта. Обучал Мясковский бережно, стремясь прежде всего развить то, что заложено в ученике самой природой. Его деликатность в общении с учениками была беспрецедентной. Мясковский всегда обращался к студентам на Вы, по имени-отчеству, лично подавал пальто после окончания занятий, часто проходивших у него дома, в малюсенькой двухкомнатной квартирке в одном из переулков старого Арбата. Здесь великий

Мастер ютился вместе с двумя сестрами. Здесь же размещалась огромная уникальная библиотека, представляющая гигантское собрание партитур, в том числе и зарубежной музыки первой половины XX столетия, тогда в советской России почти неизвестной. Для учеников класса пользование личной библиотекой профессора входило в ритуал обучения.

И нет ничего удивительного в том, что, когда *alma mater* отмечала свой столетний юбилей (1966), кафедра композиции как венок памяти главе московской композиторской школы создала для торжественного концерта знаковую пьесу: *Коллективные вариации на темы Шестнадцатой симфонии Мясковского*. Ее авторами стали прямые ученики и «внуки» Мясковского: маститые Д. Кабалевский, Е. Голубев, В. Фере, С. Баласанян, а также более молодые мастера — А. Шнитке, Р. Щедрин, А. Николаев, А. Пирумов и другие. Музыка Мясковского вдохновляла не только его современников. Она, несомненно, принадлежит будущему отечественной культуры.

Примечания

¹ *Кунин И. Н.Я. Мясковский. М., 1981. С. 8.*

² *Мясковский Н.Я. Автобиографические заметки о творческом пути // Н.Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. М., 1964. Т. II. С. 5.*

³ Там же.

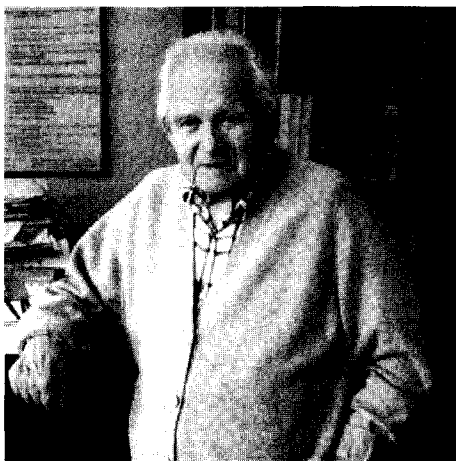
КОМПОЗИТОРЫ СТАРШЕГО ПОКОЛЕНИЯ ВСПОМИНАЮТ Н.Я. МЯСКОВСКОГО

Интервью

*Народный артист СССР,
лауреат Государственных премий, профессор
Т.Н. Хренников*

Богатство русского симфонического творчества

Тихон Хренников.
Мясковский — одна из крупнейших фигур среди русских композиторов XX века. В Москве после кончины Чайковского и Танеева он был одной из вершин в композиторском мире, человеком абсолютного авторитета, его слово было равносильно закону, — с таким уважением к нему относились все музыканты.



Кроме того, его роль в воспитании молодых композиторов нельзя переоценить. У него был большой класс в Московской консерватории. Достаточно сказать, что Арам Хачатурян — один из его гениальных учеников. Кроме него из класса Мясковского вышло много других талантливых композиторов, которым Мясковский дал очень много в смысле отношения к музыкальному искусству, развития фантазии, воображения и т. д. Это был человек,

великолепно знающий мировую музыкальную культуру, ситуацию творческую, композиторскую. Его эрудиция была широко известна, к нему обращались с любыми вопросами, и Мясковский почти всегда мог дать ответ.

Вокруг Мясковского сложился большой кружок композиторов, они часто встречались у Ламма и Держановского. Кое-кто из молодежи также имел доступ в этот кружок, если наши мэтры доверяли молодому музыканту и считали его достаточно талантливым. Часто собрания происходили у Держановских, которые жили тогда на углу Кудринской площади. Одним их блестящих учеников Мясковского, оказавшийся таким же замечательным педагогом, был Виссарион Яковлевич Шебалин. Я был учеником Шебалина и однажды получил приглашение от Держановских. В то время я был студентом консерватории, еще из начинающих, но ко мне относились как к человеку, от которого, по-видимому, что-то ждали. Когда я впервые пришел на вечер в дом Держановских, я исполнял только что написанные мною вокальные сочинения, фортепианные прелюдии. После исполнения музыки обычно шли пить чай и во время чаепития обсуждали только что прозвучавшую музыку, говорили вообще о музыке и музыкантах. Я был счастлив, что с самых первых шагов в Москве, в консерватории, я был возведен в этот круг, хотя я не был учеником Мясковского, а был учеником Шебалина.

Сам Держановский был большим поклонником Мясковского и Прокофьева, и когда Прокофьев приезжал в Москву, он бывал на этих вечерах, играл свои новые сочинения. Приезды Прокофьева были для всех праздником, потому что Прокофьев был тогда знаменитейшая музыкальная личность. Звезда Прокофьева блистала во всем мире, а Мясковский был его близким другом, — они вели переписку, и над Мясковским, конечно, был некий «ореол» друга Прокофьева.

Премьеры симфоний Мясковского обставлялись очень торжественно, и мы, консерваторцы, конечно, всегда бывали на этих премьерях. Они проходили в Большом зале консерватории, дирижировал, как правило, Сараджев, а позже — Гаук.

Это превращалось в настоящее торжество нашей музыкальной культуры.

Сам Мясковский, кажется, ходил вообще на все концерты, которые проходили в Большом зале. Он всегда сидел в одном из последних рядов партера, слева от главной дорожки: там было его место — место Мясковского, и его никто никогда не занимал. Уже потом я как-то спросил Мясковского: «Николай Яковлевич, почему Вы выбрали для себя место в самом конце зала?». Он ответил, что «когда сидишь в отдалении и слушаешь музыку, она воспринимается более объективно, чем в непосредственной близости к оркестру», и это имеет для него принципиальное значение. Он переслушал столько музыки, что знал ее совершенно невероятно.

Марина Соколова. Вам никогда не приходилось заниматься в классе самого Мясковского?

Т.Х. Нет, я учился у Шебалина, — он был замечательный педагог. Но в классе Мясковского занимались мои друзья: Арам Хачатурян, который был моим самым близким другом, Женя Голубев.

М.С. Тихон Николаевич, Вы говорили об огромном авторитете Мясковского. В те годы в консерватории вокруг него сформировалась композиторская среда, центром которой был Николай Яковлевич. Если взять современную композиторскую ситуацию в Московской консерватории, кафедру сочинения и состояние композиторского образования, сохранилось ли что-то в наши дни от духа Мясковского, от его традиций?

Т.Х. Традиции — это основное, чем живет консерватория, и сохраняются традиции не только Мясковского — я сейчас говорю о русских и консерваторских традициях в целом. Если взять время Мясковского, то тогда были Игумнов, Гольденвейзер, Нейгауз, другие выдающиеся музыканты. Так что традиции консерватории — это не только традиции Мясковского. Когда я занимаюсь со своими студентами, я им рассказываю о Мясковском и тех музыкантах, которые были в то время в консерватории.

М.С. Мы перешагнули порог нового тысячелетия, и от времени Мясковского нас отделяет более полувека. Как Вы с

позиций сегодняшнего дня оцениваете значение симфонического наследия Мясковского?

Т.Х. Симфонии — их у Мясковского двадцать семь — не все равноценны. Например, Шестая — это гениальная симфония, она может соперничать с Шестой Чайковского; Пятая симфония — великолепная, Шестнадцатая... У него много тематических симфоний (например, «Колхозная»), но названия не имеют значения. Последняя, Двадцать седьмая — совершенно изумительная симфония. Даже если некоторые симфонии могут показаться более бледными, это абсолютно не имеет никакого значения. Симфоническое творчество Мясковского нужно брать целиком, как это гениально сделал Светланов, который незадолго до своей смерти записал все симфонии Мясковского, — он единственный это сделал. Ведь Светланов был первым исполнителем последних симфоний Мясковского. Теперь они останутся навечно — и в памяти музыкантов, и в истории музыки — именно в трактовке Евгения Светланова, который был поклонником Мясковского до конца своих дней. Честь ему и хвала! Эти записи стали событием в музыкальной культуре, потому что, несмотря на неравноценность симфоний Мясковского, все вместе они представляют богатство русского симфонического творчества.

М.С. И все же, иногда приходится слышать, что Мясковский чуть-чуть «не дотянул» до гениев Прокофьева и Шостаковича, оставшись как бы в тени своих великих современников. Что Вы думаете по этому поводу?

Т.Х. Что значит «не дотянул»? Каждый крупный композитор — это индивидуальность со своим ярчайшим лицом, со своей фантазией, со своим воображением, и то, что его фантазия породила, могла породить фантазия только этого композитора, а не кого-то другого. И Мясковскому никуда не надо было «дотягиваться». Если взять симфонии Моцарта, то не все его симфонии окажутся гениальными, они тоже не все равноценны. Поэтому так говорить невозможно. Каждый из этих композиторов делал свое дело — дело, которое было ему предназначено его талантом.

М.С. К сожалению, в последние годы в концертных программах все реже встречаются произведения Мясковского.

Т.Х. У нас ведь так часто бывает. Потом понемногу интерес начнет воскресать, потом вдруг кто-нибудь из дирижеров заинтересуется ими. Эта музыка существует, а раз она существует — она будет исполняться рано или поздно. Трудно, конечно, ожидать, чтобы все симфонии Мясковского исполнялись, но Пятая и Шестая, несомненно, будут в репертуаре оркестров, — появятся дирижеры. Всему будет свое время.

М.С. Мясковский в своих «Автобиографических заметках» пишет о поиске нового музыкального языка. Если позволите, я зачитаю этот фрагмент:

«15-ю симфонию, написанную мною в прошлом году, многие ценят за ее оптимизм и лирическую взволнованность. Но и это еще не тот язык, какой я ищу, чтобы чувствовать себя вполне художником наших дней. Я не знаю, каким этот язык должен быть, и не знаю рецепта его поисков; ни устремление в сторону народной песни, ни интонации наших городских мелодий в чистом виде не кажутся мне еще теми единственными данными, которые создают язык социалистического реализма в инструментальной музыке, специфика которой имеет глубокие отличия от музыки песенно-вокальной».

Возможно ли говорить о социалистическом реализме в инструментальной музыке?

Т.Х. Социалистический реализм в симфонической музыке — это вообще не понятно что. Тогда все были объаты этими идеями. Я понимаю социалистический реализм в литературе, в изобразительном искусстве — но в музыке? Я даже удивлен, что Мясковский произносит эти слова. Я ничего не могу по этому поводу сказать, хотя занимался этими проблемами, может быть, больше, чем кто-либо, когда был руководителем Союза композиторов. Тогда мне приходилось говорить о социалистическом реализме как о художественном методе. Был реализм XIX века, а социалистический реализм — это реализм советского периода, стиль эпохи, правдивое изобра-

жение жизни. Но что такое социалистический реализм в симфонической музыке, я не знаю.

М.С. Ваши оперы «В бурю» и «Мать» относятся к этому стилю?

Т.Х. Я писал просто музыку, как мне хотелось, и не думал об этом. Я хотел, чтобы это было очень правдиво по отношению к Горькому (если говорить об опере «Мать») и по отношению к «Одиночеству» Вирты (это опера «В бурю»), потому что там изображалась жизнь, которую все могли «потрогать» собственными руками. Ведь все герои повести Вирты были тогда еще живы.

М.С. Николай Яковлевич, как и Вы, много времени отдавал общественной работе: состоял в Комитете по делам культуры при Совете министров СССР, в Комитетах по присуждению премий, в Союзе композиторов. На этом общественном поприще Вы соприкасались с Мясковским?

Т.Х. Я начал заниматься общественной деятельностью в последние годы жизни Мясковского, и я, к сожалению, уже не мог с ним общаться, так как Николай Яковлевич был тяжело болен и вскоре умер.

Беседу вела М. Соколова

*Народный артист России,
лауреат Государственной премии, профессор
Р.С. Леденёв*

Его музыка светится другим светом...



Роман Леденёв. Я Мясковского люблю, и это почти с моих детских лет. Когда я еще учился в школе, я знал эту фамилию, знал его музыку: сначала ту, которую играли у нас в школе («Пожелтевшие страницы» и другие фортепианные пьесы), и симфонии — тогда Мясковского довольно много исполняли, во время войны и после. Осо-

бенно популярны были: кантата «Киров с нами», Двадцать первая симфония, Восемнадцатая, Шестнадцатая, Пятая, Шестая, позже — Двадцать пятая, Двадцать седьмая, Виолончельный концерт. Их очень много играли по радио, концерт — одно из наиболее любимых мной сочинений Мясковского.

Марина Соколова. И симфонии тоже часто звучали по радио?

Р.Л. Да. Двадцать первую очень много играли, «Авиационную», «Колхозную». Пятую и Шестую исполняли не по радио, а в концертах. Для меня не было сомнений, что это одна из главных фигур нашей музыки. А поскольку в то время мы не очень хорошо знали то, что делалось за пределами Советского Союза, то Мясковский был для меня крупным мировым композитором. И не только для меня. Я чувствовал, что к нему сложилось отношение очень большого уважения как к замечательному музыканту, не только писавшему музыку,

но и активно участвовавшему в музыкальной жизни. Его называли «совестью нашей музыки».

Мясковского можно было видеть почти на всех концертах в Большом и Малом залах консерватории. Каких-то впечатлений о знакомстве с ним у меня нет, потому что я был слишком мал еще, не посчастливилось быть с ним знакомым, но я видел его. Кроме того, о Мясковском мне много рассказывали люди, которые знали его лично. Например, Андрей Эшпай, Борис Чайковский — те, кто учился в консерватории раньше меня лет на пять. Однажды Г.В. Свиридов рассказал мне, что когда он был еще мало известен, на одном из концертов в Малом зале консерватории Николай Яковлевич посадил его рядом с собой и каждому входящему в зал музыканту, который считал для себя честью поздороваться с Мясковским, представлял Свиридова как вступающего в жизнь очень талантливого композитора. Вот еще одно свидетельство благородства этой души.

Мясковский был человек очень совестливый и преданный музыке. Он очень любил Прокофьева. Известно, что Мясковский переписывал некоторые его партитуры для того, чтобы лучше узнать и понять их. Прокофьев, который был довольно прохладным человеком в смысле отношения к окружающим (он был весь поглощен своим делом — музыкой), Мясковского любил как-то очень нежно, пытался его пропагандировать за границей, играть его пьесы.

У Мясковского в музыке — очевидно, это черты его характера — есть какая-то замкнутость (не то, что необщительность — так нельзя сказать, потому что он, конечно, писал музыку именно для общения), его музыка какая-то строгая, и в ней нет открытости, которая бы позволила ей легко восприниматься. Поэтому, мне кажется, Мясковский не занял того места, которое он должен был занять.

Мы знаем разных композиторов: есть те, которые легче приходят к сердцам; есть более скрытые, кажущиеся слишком серьезными и менее яркими по каким-то музыкальным достоинствам. Мясковский был настоящим бескомпромиссным художником: он никогда не заигрывал с публикой, не пытался облегчить ей контакт со своей музыкой. Он не шел ни на

какие уступки и, по-моему, был на сто процентов честен в своей музыке.

Музыка Мясковского — несколько сумрачная, открытого веселья я в ней не знаю; она не то, чтобы с надломом каким-то, но в ней есть какая-то сдержанность выражения.

М.С. Как будто в подтексте присутствует трагедийный тон.

Р.Л. Да, да. Видимо, в его жизни были основания для такого мироощущения. И мир его музыки такой. Может быть, и хорошо, что он такой, потому что мы имеем очень цельного художника. Он таков, каков он есть. У меня ощущение — не мое личное (я все время в разговорах о Мясковском слышу мысли других), что его время еще не пришло. Придет ли оно — другой вопрос.

Я думаю, сыграло роль еще то, что рядом с Мясковским были Прокофьев, Шостакович, Хачатурян. Их музыка — более броская: она задевает своей остротой, необычными образами, мощью — у Шостаковича, изяществом и гармоническими пикантностями — у Прокофьева, ослепительным восточным колоритом — у Хачатуряна. И поэтому, мне кажется, Мясковский больше был в тени, а потом так это и осталось. Но сейчас, когда острота в музыке, если можно так сказать, потеряла свою остроту, — не так уже этого хочется. Сейчас хочется большего покоя, большей сосредоточенности, больше человеческого существа, — не массы людей, как у Шостаковича, а быть ближе к индивидуальной душе. И мне кажется, именно поэтому Мясковский и еще некоторые композиторы должны привлечь к себе большое внимание.

Мясковский был замечательным Мастером, и то, что он сделал, не теряет своей ценности чисто музыкальной. В каких-то музыкальных приемах мы рано или поздно разочаровываемся, когда их становится слишком много и повторяют их на все лады, а глубина, серьезность — они никуда не денутся, они становятся, наоборот, более заметными. Какие-то внешние стороны (интонации, гармония, оркестровые приемы и т. д.) могут приесться, стать обычными, а содержание, если оно настоящее, вечно. Поэтому я думаю, что с Мясковским познакомится еще не одно поколение.

М.С. В панораме музыкального творчества первой половины XX века Мясковский стоял особняком, шел избранной для себя дорогой в противовес многим художественным тенденциям времени (к примеру, колористическое письмо, эксперименты с оркестровыми составами, неоклассицизм и многое другое его не затронули). Мясковский в основном придерживался классических традиций, оставаясь в стороне от модных течений.

Р.Л. Да, мне даже кажется, что он противодействовал как-то тому, что, может быть, ему хотелось написать, но он принципиально не хотел быть внешним, занятым, и его музыка светится каким-то совсем другим светом. Я даже не знаю, с кем его можно сравнить: Мясковский — фигура особого типа, и особое место у него.

Штокхаузен говорил: «Мне нужно, чтобы композитор изобретал и поражал меня» (вспоминается противоположное по смыслу высказывание Франсуа Куперена: «Я предпочитаю музыку не ту, что поражает, а ту, что трогает»). Так вот Мясковский ничего не изобретал и не старался поразить — ему нужно было совсем другое. Он, может быть, как П.И. Чайковский... Я недавно вычитал у Кюи: «У нас теперь нет Глинки, Мусоргского, Бородина, и недавно ушел от нас Петр Ильич Чайковский — весьма талантливый, хотя и не такой оригинальный». Мясковский не стремился быть оригинальным, а наоборот, мне кажется, он стремился не быть оригинальным, но быть естественным и говорить музыкой, не занимаясь при этом популизмом. Отсюда — тон его музыки, ее характер, ее материал; и в оркестре он тоже традиционен. Это, мне кажется, даже демонстративное нежелание быть похожим на тех, кто рядом, а скорее — быть ближе к классикам. Это свойство его натуры, я думаю.

М.С. В своей статье о Метнере Николай Яковлевич, отмечает, что музыку Метнера многие не любят за ее «бескрасочность», «неживописность», в то время как сам Мясковский высоко ценил этого композитора. «Любя Чайковского, Рахманинова, Скрябина <...> упиваюсь Метнером», — пишет Мясковский. Он рассматривает «бескрасочность» не как

недостаток, а как особое качество, присущее музыке Метнера, как примечательную черту его индивидуального стиля. Мне кажется, что в этой «неброскости» кроется нечто, сближающее двух художников.

Р.Л. У меня эта мысль тоже была. Я сравнил бы их обоих не в плане музыкальной близости, а в близости отношения к музыке, в какой-то скромности без излишнего честолюбия идущего к цели завоевателя слушателей. Есть люди, которые любят быть на солнце, а есть люди, которые любят тень. И из этого складываются разные артистические натуры: одни — такие, а другие — не похожи на них.

М.С. Роман Семенович, какие произведения Мясковского Вы любите больше всего?

Р.Л. Я очень люблю Двадцать первую и Двадцать седьмую симфонии, отдельные части других симфоний. Но эти две симфонии — очень глубокие, серьезные, философские, без какого-то преувеличения в высказывании, очень сдержанные, я их особенно люблю и по материалу, и по духу. Из ранних симфоний — Шестую; люблю еще Одиннадцатую, которую я никогда не слышал, но у меня есть ее переложение. Из квартетов люблю Восьмой, Девятый, Десятый. Виолончельный концерт очень люблю: он такого же типа, как Двадцать первая симфония — прекрасная музыка, и в нем — весь Мясковский.

Беседу вела М. Соколова

*Народный артист России,
лауреат Государственных премий, профессор
К.С. Хачатурян*

Вспоминая учителя



Марина Соколова. Карэн Сурэнович, Вы окончили Московскую консерваторию в 1949 году. Вам посчастливилось учиться у таких выдающихся мастеров, как Мясковский, Шостакович, Шебалин. В какие годы Вы учились у Николая Яковлевича Мясковского?

Карэн Хачатурян. Я поступил в консерваторию

в 1941 году, и к этому времени я уже был знаком с Николаем Яковлевичем через Арама*. Арам был учеником Мясковского и всю жизнь очень его любил и почитал — это имя для него было святым.

Иногда я встречал у Арама Николая Яковлевича, и мне доводилось с ним разговаривать. Николай Яковлевич был очень милый, но закрытый. В его присутствии я всегда стеснялся и испытывал какой-то трепет. Мясковский меня знал, и я с ним всегда здоровался, встречая его на концертах, на премьерях его симфоний. В 1941 году, когда я пришел на экзамен, была очень маленькая комиссия: были Мясковский, Литинский и кто-то еще — всего несколько человек. Конечно, все мое внимание было приковано к Мясковскому. Я показал все, что у меня было, Николай Яковлевич отнесся

* Композитор Арам Ильич Хачатурян, 1903–1978, которому К.С. Хачатурян приходится племянником.

очень благожелательно, и я был принят в консерваторию в класс Шебалина.

Когда я сдавал последний экзамен, уже началась война, и меня забрали в армию, поэтому сразу приступить к занятиям мне не удалось. Служба в армии проходила в Москве, что дало мне возможность, начиная с 1942 года, посещать занятия в консерватории. Но моей мечтой (и не только моей, но и моих соучеников — Б. Чайковского и А. Чугаева) было попасть в класс Шостаковича. Как раз тогда появилась его Седьмая симфония. А Шебалин был человек очень умный и тонкий, он, конечно, чувствовал, в чью сторону направлены наши симпатии, и спустя какое-то время сам предложил нам перейти в класс Шостаковича.

Я проучился у Шостаковича вплоть до того момента, когда Дмитрий Дмитриевич был уволен из консерватории в связи с Постановлением 1948 года. Тогда же был снят с поста ректора и В.Я. Шебалин. Таким образом, с весны 1948 года я начал заниматься у Мясковского, взявшего к себе в класс учеников Шостаковича.

М.С. Какие отношения были у Мясковского с Шостаковичем?

К.Х. В их отношениях особенной близости не было. Николай Яковлевич в чем-то критически относился к Шостаковичу, но, конечно, признавал его талант.

М.С. Расскажите, пожалуйста, как Николай Яковлевич проводил уроки?

К.Х. Занятия его были потрясающе интересными. Но они отличались от того, что делал на уроках Шостакович. Дмитрий Дмитриевич хорошо владел композиторской «кухней», оркестром, полифонией; Николай Яковлевич этим, конечно, тоже владел, но кроме этого он был колоссальным эрудитом. Если у нас, учеников, в процессе сочинения возникало какое-то затруднение, то он говорил: «Да что Вы мучаетесь?» И тут же доставал из шкафа какую-нибудь партитуру и говорил, к примеру: «Вот, посмотрите, как это сделано у Франка в симфонии».

Я получил в дар от Николая Яковлевича все симфонии и «Франческу» Чайковского в издании Юргенсона с пометка-

ми Мясковского. Он редактировал партитуры для нового издания, исправляя многочисленные опечатки.

М.С. Известно, что Мясковский жаловался на опечатки в изданиях Юргенсона. Вы, наверное, храните как реликвию эти партитуры Чайковского с собственноручными пометками Мясковского?

К.Х. Да, храню и часто смотрю, когда мне что-то нужно. У Мясковского глаз был феноменальный и память тоже. Был такой случай. В Большом театре шли репетиции «Войны и мира» Прокофьева, и Николай Яковлевич решил перечитать роман Толстого. «Я уличил Толстого в ошибке, — сказал мне Мясковский. — Толстой пишет, что французы переправлялись с правого на левый берег Припяти. Это неправильно, ведь Припять течет в другую сторону». Ошибка, конечно, не существенная, но у Мясковского был вот такой «рентгеновский» глаз. Вообще у Николая Яковлевича был особый взгляд — «стальной», который не все выдерживали.

М.С. Но ведь Мясковский был, по свидетельствам современников, мягким человеком.

К.Х. Да, он был очень интеллигентным и мягким человеком, но Арам мне рассказывал, что, когда еще он учился у Мясковского в 30-е годы, Николай Яковлевич был очень закрытый, и с ним было непросто. А в последние годы жизни он стал более общительным: очень тянулся к нам — к Б. Чайковскому, Г. Галынину, ко мне; постоянно спрашивал, какие новости в Союзе композиторов, просил нас обо всем ему рассказывать. Мы ходили на уроки к Мясковскому втроем, всегда занимались вместе. Борис писал тогда оперу, а я заканчивал кантату «Цвети и здравствуй, молодость» и взялся за симфонию. Кантату я написал еще в классе Шостаковича, а во время занятий у Мясковского инструментал ее.

М.С. Задаю Вам наболевший вопрос: чем объяснить, что музыку Мясковского мало исполняют? В симфонических концертах последнего времени я не встречала ни одной его симфонии.

К.Х. Светланов много исполнял его и записал, по-моему, всего Мясковского. Николаю Яковлевичу не везло с исполнителями. Он долгое время был связан с Сараджевым, который

был очень хорошим музыкантом, но дирижером — несколько суховатым. А музыка у Николая Яковлевича очень эмоциональная, но не открыто эмоциональная, а будто композитор стеснялся раскрыть свою душу и свой темперамент.

М.С. А Голованов? Ведь именно Голованов осуществил 4 мая 1924 года премьеру Шестой симфонии Мясковского с оркестром и хором Большого театра.

К.Х. Голованов был тончайший ансамблист, когда, например, аккомпанировал Неждановой — он мог воссоздать колоратуру на рояле. А когда он брался за оркестр, то оркестр звучал тяжеловесно из-за слишком мощных басов. Он часто доинструментовывал партитуры, усиливал басы, добавляя тубу. Ему это нравилось, но он искажал звучание оригинальной партитуры. Так же он делал и в симфонических сочинениях Рахманинова. Я думаю, что трудности для исполнителей в Мясковском связаны прежде всего с тем, что он не открыто эмоционален.

М.С. С Мясковским Вас свела судьба в последние годы его жизни. По-видимому, Вы были свидетелем и его последних дней.

К.Х. Да, я был у Николая Яковлевича накануне его смерти. Он болел раком и был очень худенький; лежал он на маленькой, узкой кровати — он жил очень скромно в малюсенькой квартирке в Сивцевом Вражке. Окна в комнате были закрыты шторами, был полумрак, и, войдя с улицы, я не сразу заметил Николая Яковлевича. «Карэн, — произнес Николай Яковлевич, — я здесь». Я подошел к нему и взял его за руку. Рука была тонкая, как спичка. Я невольно отдернул свою руку, а Николай Яковлевич сказал:

— Что? Испугались?

— Николай Яковлевич, — сказал я, — Вы очень похудели.

— Всё, дорогой, всё, — ответил Мясковский.

Он был очень волевой человек. Потом Николай Яковлевич снова заговорил: «Что же Вы не приехали на Николину гору?». Николай Яковлевич звал меня летом на Николину

* Мясковский умер 8 августа 1950 года.

гору, где он жил на даче у Ламма. Он очень любил это место, грибы, прогулки, лес ему нравился, но я не хотел причинять ему лишнее беспокойство своим приездом.

В тот день, когда я в последний раз видел Николая Яковлевича, с ним находилась его сестра — Валентина Яковлевна, а позже пришла и вторая сестра, Евгения Яковлевна. Я боялся переутомить Николая Яковлевича и вскоре ушел.

Уже будучи тяжело больным, Николай Яковлевич привел в порядок весь свой архив, выверил партитуру Двадцать седьмой симфонии — ничего не оставил после себя незаконченным. Вот какой это был силы человек и дисциплины.

Мясковский был глубоко оскорблен. Всю свою жизнь он отдал искусству, строительству музыкальной культуры страны, создал композиторскую школу, много сил отдавал издательскому делу (он был негласным главой государственного музыкального издательства, хотя не занимал никаких должностей), и тем не менее в 1948 году оказался в числе тех композиторов, которые были названы «антинародными». Безусловно, Постановлением 1948 года Мясковского убили, ему сократили жизнь.

Николай Яковлевич удивительно умел схватить суть явления, дать ему абсолютно точное определение. Такой у него был ум. Однажды на кафедре композиции Герман Галынин играл свое новое сочинение. Мясковскому оно очень понравилось, он произнес какие-то одобрительные слова, а Герман в ответ сказал: «Не знаю, Николай Яковлевич, как назвать это сочинение: может быть, Поэма?». И Мясковский тут же дал название: «Эпическая поэма». Он умел дать название, очень точное, как никто другой.

Я читал отзывы Мясковского на диссертации, которые ему присылали из ВАКа. Он писал предельно лаконично, но при этом исчерпывающе. А его статья о Метнере? По ней надо учиться писать о музыке.

Вообще, в музыкальной жизни сегодня страшно не хватает такого мудрого, спокойного, эрудированного человека — авторитета на музыкальном фронте; это был маэстро-вожак во всем.

Беседу вела М. Соколова

Н.Я. Мясковский в воспоминаниях Е.К. Голубева

«В моем детски наивном представлении, что музыка — это нечто прекрасное, а ее создатели — люди редкого благородства и внутренней красоты, это убеждение меня не покидало. И я был вознагражден, встретив на своем пути трех гениальных русских музыкантов. Они были очень разные по характеру, не похожие друг на друга, но их объединяло высокое человеческое достоинство, моральная чистота и благородство. Это были: Николай Яковлевич Мясковский, Николай Сергеевич Жилиев и Сергей Сергеевич Прокофьев»¹.

О Мясковском как о выдающемся симфонисте, основоположнике московской композиторской школы советского периода существует большое количество солидных музыковедческих исследований. Тем не менее нельзя считать, что роль композитора и его место в истории музыки раскрыты в полном объеме, что особенно ощутимо по прошествии времени — в начале не только нового столетия, но и тысячелетия, когда многие явления и проблемы оцениваются по-другому. Эту же мысль подтверждает следующее высказывание Шебалина: «В настоящее время еще невозможно дать исчерпывающую или даже сколько-нибудь приближающуюся к этому характеристику Мясковского как композитора. Каждое следующее поколение будет находить в его произведениях все новые черты. То, что писалось о нем в последние годы, — это лишь первые шаги на пути к осмыслению его творческого пути. Вклад, сделанный Мясковским в русскую и советскую музыкальную культуру, столь огромен и своеобразен, что понадобятся еще долгие годы, чтобы ориентироваться в его музыкальном и литературном наследии и дать себе отчет в том, насколько велика и плодотворна его роль в общем течении русской и советской музыкальной жизни»².

Открытие новых материалов о Мясковском, которыми являются эссе-мемуары «Алогизмы» композитора Голубева,

его ученика и последователя, написанные в 1986–1987 годах, еще один шаг к изучению творчества Мясковского и его педагогической деятельности. В «Алогизмах» Голубев делится воспоминаниями о своем любимом учителе, приводит новые факты биографии, раскрывает особенности Мясковского-педагога:

Вот как описывает Голубев свою первую встречу с Мясковским:

«Поступив в 1931 г. в консерваторию, я набрался храбрости и отправился к Н.Я. с целью поступить в его класс. Видел его только издали, в концертах. Дверь открывает сам Н.Я., однако я не уверен: он был без бороды и выглядел много моложе. Спросив, можно ли видеть Н.Я., получаю в ответ, что “он сейчас очень занят”. Извиняюсь и поворачиваюсь уходить. Но Н.Я. спрашивает: “По какому поводу он Вам нужен?” Я объясняю, он спрашивает мою фамилию и просит меня войти. Вхожу в его кабинет, который вскоре станет таким близким и дорогим. Оказалось, что он уже знал мою фамилию от В.Я. Шебалина, сообщившего ему о приемных экзаменах.

Познакомившись с моими опусами, он сказал, что охотно берет меня в свой класс, но что в настоящее время он в консерватории не преподает. “Подождем лучших времен. Пока же прошу Вас, если Вам нужны мои советы, приходите ко мне домой”.

Николай Яковлевич был человеком редкой внутренней и внешней красоты. Это гармоничное сочетание производило неотразимое впечатление. В его тонких, одухотворенных чертах лица, правильно очерченном носе, пытливом, но добром взгляде, было что-то апостольское. Он обладал тонким, пронизательным умом, но никогда не показывал своего превосходства. В условиях того времени он вынужден был вести себя очень осторожно. Сдержанность, по-видимому, была органичной чертой его характера. Никто не видел его, например, громко смеющимся. Только улыбающимся или с характерной “ухмылкой в бороду”. В 1933 г. Н.Я. Мясковский вернул в консерваторию, и я перешел в его класс»³.

Честность и бескомпромиссность были отличительной чертой характера учителя и ученика, что подтверждается в воспоминании Голубева: «Николай Яковлевич никогда не проявлял своих “верноподданнических” чувств ни в поступках, ни в музыке. Его сестра, Валентина Яковлевна, передавала мне, что С. С. Прокофьев сорок минут уговаривал Мясковского по телефону признать “правильным и мудрым” постановление партии о музыке (Постановление 1948 года. — А.С.) и подписаться под ним. Посредничество Сергея Сергеевича было безуспешным. Николай Яковлевич не мог это сделать! В нем было достаточно и благородства, и достоинства, чтобы не стать “дрожащей тварью”. Прокофьев же заботился только о судьбе своего друга»⁴.

Школа Мясковского продолжает жить и развиваться не только в его многочисленных учениках (которых более 80), но и в новых поколениях композиторов, то есть, преемственность традиций здесь очевидна. К Голубеву как к ученику и ассистенту Мясковского неоднократно обращались с просьбой написать о методе преподавания своего учителя. Вот что он писал по этому поводу: «Раскрытие метода преподавания Николая Яковлевича — просьба трудно выполнимая. Метода не было. Был Мясковский — гениальный композитор всеобъемлющих знаний и ума. Проиграв на рояле, если автор сам был не в состоянии, сочинения, он указывал на их недостатки. Диагноз всегда был безошибочно точен, но предлагался мягко, только в форме совета. Н.Я. не спорил и не настаивал, не согласен — делай, как знаешь. Со стороны могло показаться даже какое-то безразличие или равнодушие. Полная противоположность тому, как темпераментно, горячо вел себя Н.С. Жилиев на своих занятиях. Сравнить можно, но нельзя делать выводы. Трудно писать об “опытнейших педагогах композиции”. Опыт опытом, но к нему необходим еще “некий таинственный плюс”. От одних уходят, к другим приходят»⁵.

В этих воспоминаниях Голубева раскрывается редчайший талант Мясковского-педагога, сложность и многоаспектность его дара, многие черты личности которого трудно передать словами, а выявляются они только в тесном общении, по-

стоянном контакте, в кропотливой совместной работе. Так же ярко охарактеризовал педагогический талант Мясковско-го Д.Д. Шостакович: «У Мясковского была редкая хватка, позволявшая ему, что называется “с налету”, с одного взгляда в партитуру подметить в ней как главное, так и детали. В своих высказываниях он был немногословен, порой строг. Но даже суровые слова его критики — это чувствовалось — шли от большого сердца и любви к музыке, и потому никогда не обижали. Тем более что с такой же взыскательностью (это было известно) он относился к самому себе»⁶.

В «Алогизмах» Голубев подчеркивает удивительную скромность и самокритичность своего учителя, его стремление к постоянному совершенству: «Приведу глубочайший пример авторского самопостижения. Кто-то из учеников Рафаэля спросил его: “Маэстро, зачем Вы в сотый раз поправляете Мадонну, когда она уже верх совершенства?”. Рафаэль ответил ему, что нам, авторам, как никому другому, дано видеть как свои недостатки, так и свои достоинства. Н.Я. даже огромный успех своей Шестой симфонии склонен был преуменьшать. Пройдет еще много лет до того, как определится место и значение Мясковского в истории русской и мировой музыки. Мало кому удавалось с такой силой проникновения отразить самое сокровенное в душе русского народа. Его многовековые страдания, переносимые им, вобравшим в себя Христа, как свой крестный путь. Только вера, одна, могла помочь этому, очищая и возвышая его душу. Мимо этих страданий, так глубоко отразившихся в народном творчестве, не мог пройти ни один истинно русский художник. После М. Мусоргского апокрифическое содержание музыки сильнее всего было у Н.Я. Мясковского»⁷.

Исключительный интерес представляет анализ Шестой симфонии Мясковского, выполненный Голубевым с глубоким проникновением в содержание этого выдающегося сочинения. Данный анализ, вероятно, стал возможным потому, что общение ученика с учителем продолжалось, и, благодаря этому общению, стали известны новые факты жизни великого художника. Приведу отрывок из анализа Шестой симфо-

нии, который записан Голубевым в «Алогизмах»: «Шестая симфония — гигантское симфоническое полотно. Это мистерия: познание через искусство тайны жизни и смерти. В одном только финале объединяются песни французской революции — *Карманьола* и *Ça ira*, средневековое *Dies irae* и русский народный зауспокойный напев о расставании души с телом. Весь этот разнородный тематизм слит с непостижимым в своем единстве духовном порыве в грандиозную трагедию. А были ли в Европе после *Лоэнгрин*, *Парсифаля* и *Гибели богов* созданы произведения, по своему апокрифическому катарсису равные Шестой симфонии Мясковского?! В музыкальной концепции Вагнера Свет Грааля нисходил сверху, осеняя и вразумляя земную жизнь. У Мясковского он зарождался в самой толще народных страданий, преображаясь в великую духовную красоту, возвышающую его над всем земным. Знал ли Мясковский, согласно Рафаэлю, истинную цену своим высшим достижениям? О да, конечно, знал!! Но не слишком-то хотел, чтобы поняли другие. И тому были причины. Вся идеологическая атмосфера, идеалы соцреализма категорически исключали и продолжают исключать даже близкое подобным мыслям. Склонность Мясковского, по словам Гулинской, “всегда особенно иронизировать по поводу своих сочинений”, была формой защиты. Характеру Мясковского было бы очень трудно переносить такое большое превосходство над теми, с кем он повседневно общался. Именно сознание своего предназначения и позволяло ему с такой легкостью “шутить” по своему адресу. Мог ли Н.Я. дорожить мнением тех, кто этого не понимал?!»⁸.

В 1969 году Голубев создает Шестую фортепианную сонату, которая сопровождается авторской ремаркой: «Памяти Н.Я. Мясковского». Посвящение полно глубокой символики — такова творческая дань благодарного ученика любимому учителю. Но это не только дань — это желание оставить в истории образ *выдающегося музыканта*. Если у Шумана образы великих музыкантов были поданы в сфере карнавальности, то у Голубева образ учителя предстал в жанре *одночастной фортепианной сонаты*.

Первым исполнителем сонаты был профессор Московской консерватории, выдающийся пианист В.К. Мержанов, который сыграл ее 22 февраля 1969 года в Большом зале МГК.

Сочинение, посвященное выдающейся личности, обязывает автора ко многому. Для сонаты характерен огромный эмоциональный накал, проявляющийся в яркой мелодико-эмоциональной экспрессивности ее музыкального содержания. Сложность музыкального языка обнаруживается здесь в стилевом синтезе: это загадочность и красочность образа в теме вступления, ассоциируемая с Дебюсси; импульсивность, страстность и полетность в главной партии, идущая от Скрябина; хрупкая, необычайно экспрессивная мелодика, сочетающаяся с плотной полифонией, подобной Л. Бергу. То есть, Голубев, вероятно, видел в Мясковском то, что видели немногие, и в этом стилевом синтезе проявилось желание автора обобщить всё лучшее, что было дорого его учителю.

Форма сонаты показывает характерную для позднего Голубева тенденцию сжатия цикла до одночастности. Таким образом, подобно Двадцать первой симфонии Мясковского, ставшей ярким образцом одночастной симфонии, Голубев, на примере Шестой сонаты, создал *тип одночастной фортепианной сонаты-посвящения*, обладающей индивидуальными чертами, проявившимися как в музыкальном содержании, так и в общем строении.

Мясковский умер в 1950 году. Утрата личности такого масштаба была невосполнимой не только для кафедры сочинения, но и для всей русской музыкальной культуры. Ядро школы Мясковского в консерватории составили виднейшие композиторы-педагоги: В.Я. Шебалин, А.И. Хачатурян, Е.К. Голубев. Именно они воспитали наибольшее количество учеников, многие из которых стали последователями школы. Вот что пишет об этом композитор, профессор Московской консерватории Ю.В. Воронцов, ученик Е.К. Голубева: «Мясковский — это эпоха в истории советской музыки, это уже история, но история совсем близкая, живая, дыхание которой ясно ощутимо в наши дни. Замечательная плеяда

учеников его и учеников его учеников сейчас занимает достойное место в музыкальной жизни нашей страны»⁹.

Школа Мясковского живет в новых поколениях композиторов, его класс закончили такие различные творческие индивидуальности, как Д.Б. Кабалевский и А.И. Хачатурян, Е.И. Месснер и В.Г. Фере, В.И. Мурадели и Б.А. Мокроусов, Г.Г. Галынин и Н.И. Пейко, В.Я. Шебалин и Е.К. Голубев и многие другие.

Примечания

¹ Голубев Е. Алогизмы. Рукопись. 1986. С. 44.

² Шебалин В.Я. Жизнь и творчество. М., 2003. С. 131.

³ Голубев Е. Алогизмы. С. 45–46.

⁴ Там же. С. 41–42.

⁵ Там же. С. 47.

⁶ Цит. по кн.: Белогрудов О.А. Н.Я. Мясковский-критик. М., 1989. С. 48.

⁷ Голубев Е. Алогизмы. С. 89–90.

⁸ Там же. С. 90–91.

⁹ Цит. по рукописи: Воронцов Ю.В. Московская композиторская школа. Н.Я. Мясковский. М., 1982. С. 1.

Об отдельных фактах творческой биографии Н. Мясковского

Речь пойдет не о недостоверности фактов, о некоторых натяжках, преувеличениях в жизнеописании художника, но о том, что и достоверные факты, подчас в контексте нашего непонимания, ограниченного представлениями другого времени, либо прямого толкования их, создают искаженный облик той или иной личности. Мне кажется, что именно подобные неточности наблюдается в представлениях о Николае Яковлевиче Мясковском. С благодарностью вспоминаю тех, кто помог мне сформировать понимание личности и творчества композитора — это Ольга Павловна Ламм и Борис Александрович Чайковский.

«Ядовитые скептики смущены количеством симфоний», — писал Игорь Глебов в статье 1926 года (!) «Сонаты Мясковского»¹. Как бы они были смущены количеством симфоний композитора в 1949-м... 27 симфоний для XX века — цифра внушительная.

Обращаю внимание на этот чисто внешний факт, который до сих пор вызывает неоднозначное отношение — то ли недоверие к жанру, в котором сохраняются огромные возможности для художественного высказывания, то ли скрытый упрек композитору.

Симфония, симфоническое мышление — самый естественный жанр и тип сочинения для Мясковского, в какой-то степени (если надо об этом говорить) «компенсирующий» отсутствие у него таких жанров, как опера, балет, киномузыка. Показательно: почти 10 лет вынашивается композитором замысел оперы по «Идиоту» Достоевского. Однако крайнее устремление «к тому, чтобы выяснить самому себе тайны своей душевной жизни, раскрыть сущность личного начала и отношения “я” к миру», (определение И. Глебова)², есте-

ственное для него в симфонических и камерных жанрах. По способности звукозерцания-обобщения-выражения на высоком художественном уровне Мясковский — прирожденный симфонист. Ему свойственны глубокая сдержанность, сокровенность высказывания; сочинения его лишены всего внешне эффектного, броского, — а театральные жанры требуют иного. Аргумент по поводу большего или меньшего количества сочинений в наследии композитора бесплоден (равно как и взаимозависимость степени гениальности и плодовитости), и творчество Мясковского — не единственное подтверждение возможной жанровой «диспропорции».

Тема «художник и власть» сегодня вызывает большой интерес. Тем более что Мясковский вошел в новую Россию 36-летним человеком. Сломала ли его новая жизнь в новой стране?

Мне приходилось сталкиваться с мнением, что Николай Яковлевич — такой типично советский художник (законопослушный, работающий, смиренный). Принял советскую власть, писал такие «угодные» власти симфонии, как «Колхозная», «Авиационная», кантаты — о деятеле революции С. Кирове, о Кремле... Побывавшие в доме композитора (а ходило к нему пол-Москвы!) говорили о стоящих у него на полках томах основоположников марксизма (кстати, Маркс и Энгельс в подлинниках, — известно, что Николай Яковлевич свободно читал на немецком, французском). Может быть, это такая идеологическая декорация? Приспособление?

Конечно, нет. Не всем приходит в голову мысль, насколько вкоренен был Мясковский всей своей сущностью в судьбу Отечества. От жизни своей страны Мясковский не отстранялся и не мыслил свою жизнь в другом месте. Именно он мог говорить Прокофьеву: «Не убегайте от событий, события не простят Вам этого» (Прокофьев пишет, что эти слова произнес один мудрый человек). Когда Л. Гумилёв говорит, что в разрушенной русской нации остались отдельные особи как носители лучших ее (нации) свойств, имя Мясковского следует вспомнить в первую очередь. Мясковский хотел *знать*,

оставить собственное представление о том, куда идет Россия. И не из агитационной газетной демагогии, страдающей обобщением поверх фактов — из первоисточников.

Как воспринял Мясковский Октябрьские события? О.П. Ламм вспоминала: «Вся русская интеллигенция этой революции способствовала, т.е. все были недовольны. Говорили о слабости, нерешительности Николая Второго. И все мечтали, чтобы у нас был настоящий парламент, вроде английского. Николай Яковлевич тоже проникся идеей преобразований»³. Однако реальность оказалась иной. И она прорвалась в Шестой симфонии. Я задаюсь вопросом: случайно ли, что сначала Мясковский закончил Пятую симфонию? По словам Б.А. Чайковского, обучавшегося в классе Мясковского дипломный год, «Мясковский стремился к светлomu, полагая это основой и жизни, и творчества». И старался отодвинуть наиболее тяжелое. Музыкой Пятой симфонии он, возможно, бессознательно, хотел утвердить незыблемость мироздания, найти нравственную опору в атмосфере «неслыханных перемен». Словно оправдываясь, композитор говорил, что в Шестой симфонии сказалось «какое-то интеллигентско-неврастеническое и жертвенное восприятие революции и происходившей гражданской войны»⁴. Или о том, что замысел Шестой симфонии связан с впечатлением от драмы Э. Верхарна «Зори», или от случайно услышанного исполнения французских революционных песен... Все это лишь «упало» на имеющийся замысел. «Мясковский, конечно, не тот композитор, которого бы хотела иметь революция: он отражает жизнь не сквозь пафос и чувствования организованных масс, а сквозь призму личностного умозрения»⁵. Поэтому в оценке Ю. Келдыша звучит не столько художественный критерий, сколько идеологический: «При всей своей силе и грандиозности это произведение насквозь проникнуто упадочно-мистическим мирозерцанием»⁶. Свидетельства возникновения замысла Шестой, приведенные выше — ничто в сравнении с личными впечатлениями, идущими от жизни, а Мясковский, бесспорно, был человеком, поддерживающим «некнижное отношение с миром». Инстинктивно желая за-

щитить свою душу от расспросов и допросов, он, конечно, глубоко таился.

Ольга Павловна говорила: «Война оставила неизгладимый след, тяжело переносил Николай Яковлевич людские страдания и потери, но очутившись в тылу, в революционном Петрограде, он увидел вдруг вместо тех несчастных, погибающих на фронте, толпу озверевших. И испытал ужасное разочарование, даже потрясение от того, что произошло...». Потрясением была и трагическая гибель отца. В прежние времена не говорилось открыто об истинной причине смерти отца композитора. Воспоминания о гибели отца Мясковского принадлежат Ольге Павловне Ламм (во всяком случае публично об этом никто не сказал ранее). Впервые об этом страшном факте она поведала в интервью для моей радиопередачи «Слово о Мясковском» (22 ноября 1992 года). «Когда мы познакомились с Николаем Яковлевичем в 1919 году, он был очень мрачным. На мой вопрос: “Почему?” — отец (П.А. Ламм) ответил: “Ну, ты знаешь, у Николая Яковлевича погиб отец во время гражданской войны. Он был в деревне, он был генерал, накинул на себя генеральскую шинель (скорее от холода). Генерал — не военный, а инженерной специальности. Так вот он был растерзан толпой, увидавшей генерала. А отец его был необыкновенно светлый...”». В это же время композитор теряет близких людей: тетю, заменившую ему рано умершую мать, близкого друга Ревидцева. Тем не менее окончание Шестой звучит в согласии с христианской верой, примиряет непримиримое...

Конечно, за Шестую симфонию вряд ли можно было ожидать снисхождения со стороны власти к ее создателю, но, слава Богу, обошлось...

Мясковский шел против течения и в других сочинениях. Молодое поколение, по-прежнему плохо зная историю своей страны, порой видит символы власти там, где есть ее неприятие. Вспомним, что самое «актуальное» свое сочинение композитор написал об убитом народном любимце, конкуренте Сталина — Сергее Кирове (кантата «Киров с нами», 1942). А прямо-таки сюрреалистическая кантата «Кремль ночью»,

рисующая главную героиню Кремля — ключницу, а вовсе не тов. Сталина! Можно вспомнить, что появилась кантата о Кремле в 1947 году, а вначале 1948-го грянуло Постановление ЦК ВКПб, где значилось имя Мясковского.

Еще несколько удивительных фактов из жизни композитора. Мы знаем, что в начале Первой мировой войны Мясковский был мобилизован в саперные войска и попал на австрийский фронт. Испытал «угощение» артиллерийским огнем, смерть друзей, плен. Не знаю, поймут ли Николая Яковлевича его потомки, узнав, что он имел право на освобождение от мобилизации (дворянское происхождение и ранняя потеря матери).

Во время февральской революции Мясковского избирают в полковой комитет представлять солдатские интересы (а ведь тогда солдаты нередко устраивали самосуд над офицерами!). Достоинство и терпимость в отношениях между людьми были естественны для Николая Яковлевича. «Неприятно, — писал ему на фронт отец, — к примеру, когда офицер плохо обращается с денщиком. Он же человек, — обращайся с ним, как с человеком!». Профессор Мясковский не давил на учеников, был требователен, но осторожен в замечаниях. «На уроках Н.Я. высказывался скупой, даже как-то робко, — вспоминал А. Хачатурян. — Но студенту нужно было быть начеку». Поверят ли, что никогда ничего не добиваясь для себя, он всегда охотно хлопотал за других, старался помочь.

Что же касается симфоний, вызывающих у иных мину разочарования, то прежде можно вспомнить, сколько сочинений о партии, революции, о вождях, о стройках социализма было создано другими музыкантами, и с иными целями. Мясковский искренне хотел быть полезным Отечеству. Проклятый, сверхнаивный и жестокий, по определению Блока, вопрос «зачем?» стоял и перед ним. В творчестве Мясковского немало примеров сознательного движения навстречу слушателю. Это и сочинение песен, маршей для военного оркестра, симфонии для духовых, а также серии «Деревенских концертов».

Стремление воплотить в музыкальном повествовании важные события времени возникло у музыканта и в работе

над Двенадцатой симфонией. «Когда раздались первые призывы к коллективизации крестьянского земледелия, меня чрезвычайно увлекла эта идея, казавшаяся мне особенно революционной по своим последствиям...»⁷. Музыковеды называют ее «Колхозная», однако при публикации партитуры автор не дал сочинению ни названия, ни программного толкования. Приходится лишь сожалеть, что во многих источниках информации о композиторе на первый план выступают словно приросшие благодаря стараниям музыковедов несуществующие названия — «Колхозная» и «Авиационная». Это как раз и работает на создание образа законопослушного гражданина, утверждающего социалистические ценности.

Двенадцатую симфонию вряд ли можно рассматривать как типичную, а также удавшуюся работу композитора. Сам он считал ее, а позже и Четырнадцатую симфонию. «провалом», не «в плане успеха, неуспеха, признания и т. д. ... но скорее как какой-то антиморальный поступок перед самим собой»⁸. Конечно, Мясковский необыкновенно строг к себе. Ведь даже свою Пятую симфонию он считал неким компромиссом, сочинением «с налетом банальности». Что касается Шестнадцатой симфонии, ее замысел связан с реальным событием — гибелью самолета «Максим Горький» в 1935 году на празднике авиации. Сопровождающий авиагигант тренировочный самолет, делая фигуры высшего пилотажа на высоте 700 метров, ударил в крыло «Максима Горького». Лайнер пролетел несколько метров и начал разрушаться в воздухе. Его куски перешли в стремительное, беспорядочное падение с подоблачной высоты, ломая сосны, вырывая их с корнем. Согласно сообщению ТАСС, катастрофа самолета-гиганта произошла по вине «воздушного хулигана» Николая Благина (сын потомственного дворянина, полковник царской армии, работал в ЦАГИ ведущим летчиком-испытателем при ОКБ А.Н. Туполева). Однако многие старые авиаторы считают, что здесь присутствует некая доселе нераскрытая тайна. По всей Москве упорно ходили слухи, что Сталин намеревается занять место в «Максиме Горьком» в компании Молотова, Кагановича, Орджоникидзе. И это выглядело покушением на

гирана. Множество других фактов сопровождает эту трагедию (фильм, снятый с борта другого сопровождавшего лайнер самолета, был спрятан в архив; начальник ЦАГИ Н. Харламов расстрелян). Побуждающие мотивы и скрытая программа симфонии не до конца ясны. И это закономерно. Существуют пределы художественного смысла, которые не впускают смысл реальный. И вообще, можно ли связывать напрямую достоинства музыки с тем, имеет она программу или нет? Опять-таки, название «Авиационная» дано симфонии не автором. Музыка Шестнадцатой симфонии самодостаточна. Ее отдельные страницы полны трагизма, но, вместе с тем, там и поэзия природы (как говорила О.П. Ламм, во II части — Николина гора, лесная речка, музыкальное воспроизведение оклика «Олечка-а...»).

Вспомним о других сочинениях Мясковского. О Десятой симфонии, возникшей под впечатлением гравюры Александра Бенуа к «Медному всаднику» Пушкина: бегущий Евгений, за ним — скачущий всадник-памятник. Образ Медного всадника, растаптывающего человека. Это связано с началом того ужаса, смятения, который наступил в стране с конца 20-х годов. (Десятая симфония написана в 1927 году). Или Тринадцатую симфонию — пессимистическую страницу дневника, очень далекую от требований бодрости, от лозунгов дня... (год создания — 1938-й). Прокофьев требовал, чтобы Мясковский прислал ноты Тринадцатой в Париж, где «в советскую бодрость уже поверили давно, но часто выражают опасения, что позади нее нет глубины содержания...»⁹.

Настроенная на конъюнктуру среда чувствовала *инакость* И. Мясковского. Ему приходилось слышать упрек в элитарности, мол, пишет для аудитории Малого зала консерватории (после восторженного исполнения Второго струнного квартета в 1930 году). Более того, первые комсомольцы Московской консерватории объявили Мясковского главой «буржуазного направления в музыке», уловив *внутренне свободный, независимый дух*, присущий большому искусству.

Для настоящего музыканта разве могли быть приемлемы установки Пролеткульта, РАПМа на создание массовой, неиз-

бежно упрощенной музыкальной продукции? Или дискредитация классического наследия и крестьянского фольклора.

В АСМ (не лишенной противоречий) Мясковский представлял наиболее здоровое течение, далекое от экстремистских призывов некоторых ее членов к высвобождению из традиций, к самоценным технологическим исканиям. Он способствовал связям с нотным отделом «Международной книги», знакомству на собраниях с музыкой Хиндемита, Шимановского, Бартока, Стравинского, Прокофьева, Метнера. Не убоимся высоких слов — Мясковский был хранителем высокого искусства. Но не стоит, однако, представлять его неким ретроградом. Конечно, как и всякий самобытный творец, Мясковский подчеркнуто пристрастен в оценках музыки. Для него, например, «изумительный художник» Шёнберг гораздо выше Р. Штрауса, Регера и Малера. Но далеко не всё новое представляется Мясковскому ценным. Если это «Весна священная» Стравинского, имеющая «в себе столько жизненных соков... столько непосредственности, творческого напряжения», — то Мясковский восторгается такой новизной¹⁰. Или Прокофьев. Его он считает «по дарованию и самобытности значительно выше Стравинского»¹¹. Мясковский остро переживал за судьбу подлинного искусства. Сообщая за границу Прокофьеву о «бешеной атаке на “Стальной скок”» со стороны «передовой нашей музыкальной организации ВАМП», об изъятии из репертуара этого балета, а также об «изгнании» Хиндемита и оперы «Нос» Шостаковича, Мясковский замечает: «Что будет дальше, трудно себе вообразить. Во всяком случае, хорошей музыке, тем более современной... придется пока посторониться»¹².

Несмотря на факты получения наград от правительства — орден Ленина, звание народного артиста СССР, конец пути художника грустный: обвинение в «формалистических извращениях», антинародности (в 1948-м) за два года до ухода из жизни. Композитор не счел нужным официально выразить свое отношение к партийной директиве, тем более покаяться. При всей твердости духа Мясковский был настолько травмирован, что в последние минуты жизни он называл постано-

вление «хулиганством» (по свидетельству О.П. Ламм, со слов сестры Валентины Яковлевны).

Вспоминаются строки из его статьи «Чайковский и Бетховен»: «Наша чисто обывательская черта — неуважение к таланту как таковому и упрямое нежелание... оценить явление, если оно возникло на родной почве, и раболепное преклонение пред всем иноземным. Конечно, последнее — весьма ценная черта, дающая нам возможность чувствовать себя гражданами мира, но зачем она почти всегда связывается с самоопечиванием?».

Когда я писала главу для учебника «Отечественная музыкальная литература» (для музыкальных училищ), то была очарована воспоминаниями о том, каким страстным, «профессиональным» грибником был Мясковский. Это неинтересно — находить грибы, случайно наталкиваясь, считал он. Надо знать, где они сейчас должны быть. Нагнется — а в руке гриб! На даче Павла Александровича Ламма на Николиной горе он был каждое лето с 1931 года, это убежище последних лет. О любви к природе можно написать. Но что за этим? Страницы воспоминаний дают возможность узнать о фактах исключительно тонкого понимания Мясковским природы, об умении разбираться в ее приметах, почти безошибочно предсказывать погоду. Увидев какую-нибудь неизвестную птицу, бабочку или цветок, он не успокаивался, пока не отыскивал их название, хотя знал из мира растений и животных необыкновенно много. Вечером композитор любил выйти на обрывистый берег Москвы-реки. «Это романтическое, почти потерянное на Западе чувство, — писал Асафьев. — Такая музыка может родиться в стране, где еще царят степи и звезды над ними, где есть чувство простора и приволья».

Почему-то Ольга Павловна говорила мне о том, что Николина гора тогда не была еще засорена. Сейчас, глядя на эволюцию человека и человечества, я лучше понимаю ее! А в то время критиковали написанный мной текст — рамки учебника не позволяют, и вообще, зачем это — про грибочки? Никакие слова не помогут, только через музыку можно понять, что

в Николае Яковлевиче жило почти утраченное ныне чувство первичной, Божественной природы... О том, что происходит по мере утрачивания этого, мы только начинаем понимать. Музыка Мясковского — об этом. Она не воюет, не поучает, не глумится, не развлекает. Она *дает понять*.

Примечания

¹ *Глебов И.* Сонаты Мясковского // Современная музыка. 1926. № 12.

² Цит. по: Собрание материалов в 2-х тт. М., 1964. Т. 1. С. 22.

³ *Келле В.* Интервью с О.П. Ламм.

⁴ Цит. по: Собрание материалов в 2-х тт. Указ. изд. Т. 2. С. 16–17.

⁵ *Глебов И.* Русская симфоническая музыка за 10 лет // Музыка и революция. 1927. № 11. С. 26.

⁶ *Келдыш Ю.* Проблема пролетарского музыкального искусства и попутничество // Пролетарский музыкант. 1929. № 1. С. 14.

⁷ Цит. по: Собрание материалов в 2-х тт. Указ. изд. Т. 2. С. 18.

⁸ С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. С. 411.

⁹ Там же. С. 331.

¹⁰ Цит. по: Собрание материалов в 2-х тт. Указ. изд. Т. 2. С. 164.

¹¹ Там же. С. 332.

¹² С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. С. 324–327.

Н.Я. Мясковский-педагог

Николай Яковлевич Мясковский — выдающийся отечественный композитор, музыкальный критик, музыкально-общественный деятель. В данной статье Николай Яковлевич будет показан прежде всего как учитель, обладающий величайшим педагогическим талантом.

Известно, что профессиональное музыкальное образование отечественных композиторов стало развиваться с открытием первых консерваторий в России (в 1862 и 1866 гг.). Менее чем за 20 лет до рождения Мясковского стала формироваться русская, российская, композиторская школа, центрами которой являлись Санкт-Петербург и Москва. Нередко выпускники одной консерватории преподавали в другой, причем вливались в коллектив органично, привнося не только собственный талант, но и опыт пройденной школы своего учителя. И это говорит не о противопоставлении упомянутых консерваторий, но об их взаимовлиянии, что началось с П.И. Чайковского, блестящего выпускника Петербургской консерватории, имя которого сейчас, безусловно, ассоциируется с консерваторией Московской. Подобный путь прошел и Николай Яковлевич Мясковский.

Путь к обретению профессии композитора был, однако, весьма тернист. Он был из семьи потомственного офицера и, следуя семейной традиции, «воспитывался во 2-м Петербургском кадетском корпусе и Николаевском Инженерном училище» (тоже в Санкт-Петербурге), проходя обучение по специальности военного инженера. Следует отметить, что в дальнейшем Николай Яковлевич стал блестящим военным инженером. Но тяга к музыке, и не просто к музыкальным впечатлениям и написанию первых опусов, а к обретению серьезных музыкально-теоретических знаний, была необыкновенно сильна. А потому годы учебы в военно-инженерном училище — это и годы активных занятий музыкой, самообразования. Позже, став офицером и приступив к службе в Москве,

он берет уроки гармонии у Р.М. Глиэра (в то время молодого педагога консерватории, ученика Ипполитова-Иванова, Аренского, Конюса и Танеева), среди первых учеников которого был и Прокофьев. Затем, в связи с переводом в Петербург, музыкальные занятия (контрапункт, музыкальная форма, оркестровка) Мясковский продолжит у Крыжановского (ученика Римского-Корсакова, одного из основателей «Вечеров современной музыки»). В 1907 году Мясковский поступает в Петербургскую консерваторию и подает в отставку с военной службы (после полутора лет обязательной службы). Итак, в самом начале пути он связан с двумя центрами музыкальной России.

Оба замечательных ученика Глиэра, необыкновенно талантливые и яркие, но такие разные — юный Сергей Прокофьев и «солидный», уже обремененный военно-инженерным образованием Николай Мясковский, — встретятся в Петербургской консерватории как ученики Лядова (композиция) и Римского-Корсакова (оркестровка).

Знакомство с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым оказалось необыкновенно важным — оно вылилось в творческую дружбу на всю жизнь; переписка их и сейчас представляет большой научный интерес.

В 1911 году, после окончания консерватории, Николай Яковлевич был приглашен в еженедельник «Музыка» в качестве критика. С началом Первой мировой войны всё изменилось: он был сразу мобилизован и попал на передовую. Демобилизовался же только в 1921 году, и в возрасте 40 лет Мясковского пригласили занять должность профессора в Московской консерватории.

Весь этот период, до преподавания в консерватории, когда наиболее интенсивно проходил процесс образования Николая Яковлевича, безусловно, сказался на формировании личности Мясковского-педагога. Это нашло отражение в обретении им представлений о формах и методах преподавания.

Остановимся на некоторых моментах подробнее. «Сперва инстинктивно, а затем сознательно высвобождалось мое музыкальное призвание», — пишет в «Автобиографических

записках» Николай Яковлевич. И это «сознательное высвобождение» во многом зависело от сильного характера будущего композитора, его тяги к самообразованию. А умение распорядиться временем довольно ярко проявилось уже на первом курсе консерватории, когда военная служба была еще частью его жизни. Вот краткая выдержка из воспоминаний композитора: «...приходилось проявлять феноменальную изворотливость, чтобы успевать на службу, не пропускать уроков и притом много работать. Я довел технику работы до того (я посещал еще класс оркестровки у Римского-Корсакова, который не любил лодырей), что по выполнении всех заданий у меня даже оставалось время...». А потому он знал цену вопросу, который задавал будущим студентам, будучи профессором: «А вы будете много работать?».

О профессоре А. Лядове, в классе которого самообразование рассматривалось неотъемлемой частью профессиональной подготовки, у Мясковского остались противоречивые воспоминания. Вот как описал свои впечатления об учителе Николай Яковлевич. «Отношения у него с классом были столь странные, что мы не рисковали показывать то, что писали “для себя”, тем более что ему было известно о нашей зараженности модернизмом (главным образом Прокофьева и меня). Должен сознаться, что ненормальность этих отношений привела к тому, что слишком много сил пришлось тратить впоследствии на самостоятельное усовершенствование в разных областях, тогда как своевременный совет опытного педагога и выдающегося композитора, конечно, сберег бы массу энергии и не принудил бы заниматься непродуктивным “открытием Америки”. Все же не могу не признать, что необычайная строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительная методическая ясность, необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье прочно укрепили нашу технику и чувство стиля. Лядова я вспоминаю с восхищением, благодарностью, но и ... с ужасом». Мясковский взял многое от своего учителя и любил рассказывать о нем своим ученикам. Но в стремлении познать современную музыку, познакомить с ней своих студентов, помочь им в

осознании собственной музыкальной индивидуальности в современном мире он был явной противоположностью Лядова, при этом всегда помнил о ранимости молодого художника и проявлял деликатность в обращении.

Во многом личность Мясковского-педагога складывалась и благодаря общению с Прокофьевым. Николай Яковлевичзнакомился с сочинениями младшего друга и давал необходимые советы, порой в письмах. Вот как отзывается о переписке тех лет С. Прокофьев: «...эта переписка принесла мне больше пользы, чем сухие лядовские уроки».

Музыкально-критическая деятельность Мясковского, которой он занимался с 1911 года, тоже привнесла свою лепту в последующую педагогическую работу. Это проявилось в умении подметить сильные и слабые стороны произведения с первого прослушивания. В «Автобиографических заметках» Николай Яковлевич писал, что работа в качестве критика-рецензента «обострила мое критическое чутье и дала некоторые навыки, которые сказываются даже в теперешней моей педагогической работе». В статьях содержатся его размышления о музыке, о профессии композитора. «Первое требование, какое я предъявляю к музыке вообще, это — непосредственность, сила и благородство выражения; вне этого триединства музыка для меня не существует, или если и существует, то в чисто утилитарном приложении». Небезынтересно ознакомиться и с его суждениями о форме, описанной им в трех ее составляющих: *содержание, внутренняя форма, внешняя форма*. «Под внешней я разумею известную конструктивную схему произведения, под внутренней — также схему, но иного порядка — схему развития чувствований, настроений, в которой, по моему убеждению, должна быть совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведений. Понятие же содержания мной намеренно суживается до основных элементов произведения — его тематического, ритмического и гармонического материала. <...> Из трех перечисленных данных я признаю абсолютную ценность и необходимость лишь за первыми двумя; хорошая внешняя форма меня восхищает, но я допускаю ее несовершенство. По-

тому приемлю наравне с Чайковским и Скрябиным Мусоргского и отрицаю Глазунова и всю его школу, хотя сам, к сожалению, еще нахожусь в ее тенетах. Собственно это школа Римского-Корсакова, но, как всегда бывает, у него самого ее основного недостатка не было, и хотя его произведения иногда холодноваты, но линия настроений в них неизменно естественна». Развитие индивидуальности — вот как видит Мясковский свою задачу педагога.

По воспоминаниям его воспитанника — композитора В.Я. Шебалина, Николай Яковлевич никогда не основывается на том, как бы он сам сочинил то или иное место, а «умеет всегда найти наилучшее разрешение поставленной творческой и технологической задачи, исходя из реальных возможностей ученика на данной стадии развития». И в продолжение этой мысли приведем сказанное А.И. Хачатуряном: «Мясковский никогда не подавлял студентов своей творческой волей. Он вел себя с нами как равный с равным, был чрезвычайно вежлив и предупредителен. Он не допускал фамильярности, был со всеми учениками на “Вы”, называл их по имени и отчеству... Он уважал мнение студента, даже если был с ним не согласен. Даже в самой небольшой пьесе он, прежде всего, искал, в чем выразилась индивидуальность студента».

О Николае Яковлевиче ученики вспоминают как о человеке поистине энциклопедических познаний, причем не только в музыке. Профессор Мясковский был убежден, что одной технической оснащенности мало и придавал огромное значение постоянному расширению кругозора и углублению разного рода знаний будущего композитора. С этой целью Мясковский нередко проводил занятия дома, где под рукой была богатейшая библиотека, которая постоянно пополнялась.

Со слов Д. Кабалевского, «в той мере, в какой класс Мяковского был классом по сочинению, в той же мере он был классом по изучению музыкальной литературы и по анализу музыкальных произведений, и своеобразным семинаром по эстетике и музыкальной критике». Высказанное во время урока замечание всегда подкреплялось нотными примерами из сочинений самых разных композиторов. Без сомнения,

учиться в его классе было чрезвычайно интересно. Через его класс только официально прошли 70 человек; не только они, но и все те, кто обращался к Николаю Яковлевичу за советом, также всегда его получали, и таких людей было немало. В результате влияние Мясковского распространялось не только на почти всё московское композиторское окружение, но и за его пределы. В этой связи нельзя не упомянуть и об определенном влиянии Мясковского на Шостаковича. Они познакомились в 1926 году — Николай Яковлевич любезно согласился послушать в фортепианном изложении Первую симфонию двадцатилетнего композитора из Ленинграда. Вот как описал свои впечатления от этой встречи Дмитрий Дмитриевич: «...замечания Николая Яковлевича, высказанные после однократного прослушанной симфонии поразили меня своей точностью. Точностью и основательностью. Он судил быстро, взыскательно и справедливо». Первая встреча была настолько яркой, доброжелательной и полезной, что впоследствии Шостакович всегда с радостью находил время для новых визитов к Мясковскому. Шостакович отмечал, что «У Мясковского была редкая “хватка”, позволявшая ему, что называется “с налету”, с одного взгляда в партитуру подметить в ней как главное, так и детали. В своих высказываниях он был очень немногословен, порой строг. Но даже самые суровые слова его критики — это чувствовалось — шли от большого сердца и любви к музыке, и поэтому никогда не обижали». Дмитрий Дмитриевич был не одинок, восхищаясь такой чертой Николая Яковлевича, как преданное, беззаветное служение искусству. Позже, в 40-х годах, они встретятся уже как коллеги — профессора Московской консерватории, а после ухода Шостаковича из консерватории Мясковский примет в свой класс его учеников. Известно о дружеском общении и переписке Мясковского с учителем Шостаковича М.О. Штейнбергом. Приведем фрагмент из письма Штейнберга 1926 года: «...я столь же признателен Вам за похвалы, сколько и за суровую критику отдельных деталей. Только в таком виде я и мыслю себе дружеское музыкальное общение, и, конечно, ко всякому Вашему совету отношусь самым серьезным образом». В 1928 году Штейнберг

посвятил Мясковскому Третью симфонию, Одиннадцатая же симфония Мясковского посвящена Штейнбергу. Таким образом, в определенном смысле можно говорить о влиянии Мясковского на Ленинградскую консерваторию, когда-то и его собственную *alma mater*.

Отрадно заметить, что выпускники класса профессора Мясковского — разные и самобытные, притом многие пошли по педагогической стезе. Упомянем, в частности, такие имена, как Е.К. Голубев, Д.Б. Кабалевский, Н.И. Пейко, А.И. Хачатурян, К.С. Хачатурян, В.Я. Шебалин и А.Я. Эшпай. Из воспоминаний Кабалевского: «Самое замечательное было то, что ему (Мясковскому) можно было высказывать свои критические замечания в любой, самой острой, форме, — он не только не обижался, но, казалось, напротив — только такие откровенные разговоры и удовлетворяли его, заставляли его самого раскрываться навстречу своему собеседнику, вызывали уважение к нему. Он не считал для себя зазорным просто посоветоваться в “трудных случаях” и потом воспользоваться советом собеседника, если даже он был значительно моложе и менее опытен». Примечательны в этом отношении слова Мясковского из *Записной книжки*, приведенные в Предисловии к последнему изданию Двадцать пятой симфонии: «Кончил оркестровку симфонии. Кое-что (по намекам Кабалевского) перефасонил в первой и второй частях: получилось свежее». А вот выдержка из *Записной книжки*, вошедшая в Предисловие к Виолончельному концерту: «Шебалин кое-что посоветовал в оркестровке концерта. Принял и уже передумал и переделал». Известен также факт, что тема Двенадцатой симфонии была предложена Мясковскому Ковалем...

Педагогика — это всегда таинство, обучение же творчеству — это таинство для особо избранных. Николай Яковлевич, обладая необыкновенной способностью раскрыть в учениках всё самое яркое и оснащая их при этом необходимой композиторской техникой, стремился воспитать и воспитывал личности свободные и творческие. Сегодня уже преподают ученики его учеников, а потому школа Мясковского продолжает жить.

Николай Мясковский и Константин Бальмонт

Среди всех музыкантов, обращавшихся к поэзии Бальмонта, Мясковский занимает особое положение. Бальмонт был чрезвычайно популярен у композиторов-современников. Его поэзией интересовались Скрябин, Рахманинов, Прокофьев, Стравинский, Черепнин и многие другие (всего около 170 композиторов).

Причиной этой феноменальной популярности, с одной стороны, стало обаяние самой личности поэта — человека яркого, эксцентричного. Можно сказать, что жизнь Бальмонта — это сплошное театральное действие. Одежда, поступки, речь — буквально всё было отмечено, говоря словами М. Цветаевой, «клеймом — печатью — звездой поэта». Личность Бальмонта была настолько неординарной, а обаяние настолько велико, что вокруг него создавалось некое «магнитное поле», притягивавшее внимание и к самому поэту, и к его творчеству. С другой стороны, для музыкантов была привлекательна необычайная музыкальность бальмонтского слова. Недаром за поэтом быстро утвердилась слава «Паганини русского стиха». Музыкальность, «уклоны» и «перепевность» бальмонтской поэзии — те качества, которые сразу привлекают к себе внимание.

Одна из самых ярких сторон его стихов — певучая сила, ритмическое разнообразие. Говорят, что в русской поэзии нет размеров, которых не испробовал бы Бальмонт. Недаром о нем писали, что он — поэт-эхо, отражающий все звуки, которые к нему долетают. Никто другой не владел столь искусно фонической игрой, как Бальмонт:

*Звучная волна забытых сочетаний,
Шепчущий родник давно умолкших дней,
Стон утихнувших страданий,
Свет угаснувших огней...¹*

В этих строках, действительно, есть и «звучность волны» и «шепот родника». Поэт стремится создать неповторимый

облик стихотворения путем виртуозного использования звуковых сочетаний.

Для Мясковского как для тонкого художника музыкальность стиха, несомненно, имела большое значение, но она не стала основной причиной его интереса к Бальмонту. В бальмонтовских стихах смысл зачастую уступает первенство звукописным эффектам, а для Мясковского смысловое наполнение произведений всегда играло важную роль. Вряд ли это было и увлечение бальмонтовской театральностью в каждом жесте, ведь Мясковский — композитор, чей гений был чужд наносному блеску. Его сочинения поражают исполнителя и слушателя не внешней красотой и не особой изощренностью выразительных средств, а прежде всего глубиной творческой мысли. Так что же в поэзии Бальмонта могло привлечь художника-мыслителя? Что же в бальмонтовских строках стало близким Мясковскому?

Ответ на этот вопрос кроется в особенностях творческой индивидуальности Мясковского, которого можно назвать не только музыкальным мыслителем, но и психологом в музыке. Он создавал произведения, наполненные эмоциями, но эмоциями не внешними. Скорее они похожи на импульсы, рождающиеся в душе слушателя чувственный отклик. И это как раз схоже с поэзией Бальмонта. В бальмонтовском стихе Мясковский находил напряженную эмоциональность, изысканность, утонченность и в то же время туманную расплывчатость.

Композитор нашел в символистской поэзии близкую ему форму передачи чувственных ощущений. Переживания не высказываются напрямую — это не исповедь открытой души. Символистский мир чувств полон томления, проецируясь на ассоциативный ряд. Для художника, весьма сдержанного в проявлениях, каким и был Мясковский, — способ лирического высказывания через пробуждение души метафорами стал наиболее органичным. В бальмонтовской поэзии можно не только усмотреть внешнюю эффектность, но и проникнуться символистской туманной многоуровневостью смысла. Мясковский избрал путь погружения в эмоциональную многосмысленность стиха Бальмонта. Такой подход и отличает

Мясковского от других композиторов, которые, обращаясь к стихам Бальмонта, находили в них, прежде всего, изысканное кружево фонических сочетаний.

В литературном наследии Мясковского и Бальмонта нет упоминаний об их встречах. Вероятно, они не стремились к личному общению из-за слишком большой разности мироощущения. Скорее всего, Мясковский не был знаком с Бальмонтом, но с его поэзией композитор имел дело постоянно, напрямую или косвенно. Напрямую — через собственные сочинения на стихи Бальмонта, косвенно — через Прокофьева.

Как известно, Мясковский и Прокофьев были связаны многолетней творческой и личной дружбой. В свою очередь, С.С. Прокофьев был страстно увлечен гением Бальмонта, более того, он лично общался с поэтом, обсуждая с ним свои творческие планы, связанные с музыкальными воплощениями его поэзии. Эта увлеченность не могла не быть известна Мясковскому. В *Переписке* композиторов есть свидетельства того, что Мясковский относился с интересом к бальмонтским сочинениям Прокофьева, находя их «совершенно гениальными»²: «Сейчас я дорвался до Ваших бальмонтов ... и прихожу в совершенный восторг от всех»³; «Ангел, получил Ваше письмо с полным удовольствием. Чрезвычайно рад успеху “Семерых”⁴, — когда я делал их корректуру, я все время ими воодушевлялся...»⁵.

Что касается самого Мясковского, то он написал три сочинения на стихи Бальмонта. Это: 12 романсов «Из юношеских лет» ор. 2, сюита «Мадригал» для голоса с сопровождением ор. 7 и хор «Ковыль» без опуса.

Из трех «бальмонтов», написанных Мясковским, остановимся подробно на романсах **ор. 2 «Из юношеских лет»**.

Этот цикл был создан с 1903 по 1906 год. Он имеет две редакции: Мясковский обратился к нему вторично в 1945 году и скомпановал цикл по-новому. Изменения коснулись только порядка следования романсов, сами же вокальные миниатюры остались прежними.

Бальмонтковский цикл Мясковского состоит из двенадцати романсов, первоначально сочинение именовалось «Мимо-

летное». Такое название было весьма симптоматичным для начала XX века. Этот период стал пиком символистских настроений в русской культуре. Символизм, по словам А. Белого, явился «лабораторией исканий». А для символистов «мимолетность», «мгновенность» — один из главных принципов эстетического мышления. В неустанной погоне за мигами красоты складывается в их понимании сущность жизни и творчества истинного художника. (Можно вспомнить «Мимолетности» С. Прокофьева, «Мгновенье» Э. Григуиса).

У Бальмонта сборник стихов под названием «Мимолетное» объединяет, что показательно, 12 стихотворений (как и у Мясковского!). Но Мясковский для своего опуса выбирает совершенно другие поэтические тексты Бальмонта и фактически создает альтернативный музыкально-поэтический одноименный цикл.

Таким образом, при рассмотрении второго опуса Мясковского, кроме закономерного для вокального жанра вопроса о взаимодействии музыкального и поэтического пластов, выделяются еще два:

- о соотношении одноименных циклов Бальмонта и Мясковского;
- о различии двух композиторских редакций.

Бальмонтское «Мимолетное» находится в сборнике стихов «Горящие здания», который впервые был опубликован в 1900 году. Мясковский, скорее всего, был знаком с этим сборником. Это подтверждает тот факт, что он взял из него одно из стихотворений для своего вокального цикла — «Альбатрос». Можно предположить, что Мясковский, вдохновившись поэзией Бальмонта, создает свое «Мимолетное», выбирая для осуществления замысла бальмонтские стихи, но из разных сборников.

«Мимолетное» у Бальмонта — это 12 стихотворений, насыщенных образами природы, где ясно прослеживаются философские мотивы. Недаром А. Белый называл Бальмонта «представителем эстетизма, переплеснувшего в философию»⁶. И картины природы здесь — не просто пейзажные

зарисовки, а некий идеальный мир, полный счастья, в котором «солнце пахнет травами». И мир этот доступен человеку через особое мистическое прозрение, то есть через растворение в природе:

*Так и молви всем слепцам:
Будет вам!
Не узреть вам райских врат.
Есть у солнца аромат,
Сладко внятный только нам,
Зримый птицам и цветам.*

Реальная жизнь в бальмонтóвском цикле — «душная-темная... — Гроб!». И жизнь эту художник видит как отражение в «прозрачных водах затона». Все стихотворения, относящиеся к образам реальности — сумрачные, тягостные. Окружающий нас мир — это «вечный ветер», «душное дуновение, дух мертвеца», «воздушные, мертвые, вольные страны». Кульминацией мрачных настроений становится появление в заключительном стихотворении образа альбатроса — символа, сочетающего значения свободы, силы и мучения.

По сути бальмонтóвский цикл насыщен типично романтическими мотивами бегства от реальности. Та же идея есть и у Мясковского, но с той разницей, что для композитора путь в мир идеальный лежит через любовь. В отличие от бальмонтóвского варианта, идеальный мир Мясковского доступен каждому. Любовь принимает на себя функцию некоего мистического озарения, делающего возможным счастливое существование.

В первоначальном варианте цикл представлял собой три тетради с разным количеством романсов в каждой.

I тетрадь — три романса: «Побледневшая ночь», «В полночь месяц», «Из-за дальних морей». II тетрадь — семь романсов: «Колыбельная песня», «Где-то волны отзвучали», «У моря ночью», «Цветок», «Смерть, убавокай меня», «Сфинкс», «Бог не помнит их». III тетрадь — два романса: «Альбатрос», «Всё мне грезится».

Если посмотреть на содержание стихотворных первоисточников, то видно, что разделение на тетради подчинено

смысловой закономерности. Первая тетрадь — любовная линия. Вторая тетрадь — линия смерти. И, наконец, третья тетрадь — философская «безграничная грусть», одиночество как вечная свобода. Выбор композитором бальмонтских текстов определяется следованием определенным смысловым идеям. Большинство стихотворений взято Мясковским из сборника «Тишина» — это: «Побледневшая ночь», «Из-за дальних морей», «Где-то волны отзвучали», «Сфинкс», «Бог не помнит их». Остальные поэтические первоисточники выбраны из сборников: «Только любовь», «Под северным небом», «Горящие здания», «В безбрежности». Есть здесь и бальмонтский перевод — стихотворение Байрона «В полночь месяц» (нагляднее эта информация выглядит в виде таблицы, приведенной в конце статьи).

Обратимся к вопросам взаимодействия поэтической и музыкальной ткани опуса Мясковского и остановимся подробнее на наиболее примечательных моментах.

Влияние стихотворений на композиторское решение не вызывает сомнений. В каждом поэтическом тексте Мясковский видит свои особенности, свои яркие моменты и «омузыкаливает» их. В результате получается необычайно органичное соединение музыки и поэзии. Можно выделить разные уровни влияния стихотворений Бальмонта на их музыкальное воплощение: уровень формы, уровень кульминационных точек, уровень звукоизобразительности.

Уровень формы

Речь пойдет о тех примерах, где параметры поэтического первоисточника определяют музыкальную форму вокальной миниатюры. К таким образцам относятся романсы: «Из-за дальних морей», «У моря ночью», «Смерть, убаюкай меня», «Сфинкс», «Бог не помнит их». Здесь выделяются два варианта композиторского следования стихотворному тексту.

- С одной стороны, определяющее значение может иметь форма стихотворения («Из-за дальних морей», «Цветок», «Бог не помнит их»).

«Из-за дальних морей», — поэтический текст состоит из двух четверостиший. Первое — торжество Любви, где главная смысловая строка: «зацелую, любя, заласкаю тебя». Второе — это тень первого, его отблеск, воспоминание: «и, краснея весь день, не забудешь меня».

Такое строение стиха и продиктовало Мясковскому двухчастную безрепризную форму, каждой части которой соответствует четверостишие. Так как образ всё же един, композитор «скрепляет» форму фортепианным обрамлением.

- С другой стороны, музыкальная форма может следовать за образами стихотворения вне зависимости от баланса строк в каждом разделе («У моря ночью», «Смерть, убаюкай меня», «Сфинкс»).

«Смерть, убаюкай меня». Поэтический первоисточник состоит из трех пятистиший, которые содержат два контрастных образа. Первый — пронизан чувством усталости от жизни, — лирический герой призывает смерть. Это настроение охватывает первое пятистишие и возвращается в двух строках, завершающих всё стихотворение. Контрастирует ему ясное весеннее настроение другого образа, который занимает второе пятистишие и три строки третьего. Получается, что реприза начального образа оттесняется на самый конец стихотворения. И за счет этого срединный образ отвоевывает себе большее пространство.

Такое соотношение образов и стало для Мясковского определяющим фактором музыкальной формы. Этот романс написан в трехчастной форме с интенсивно развитой, масштабной серединой. Из 59 тактов вокальной миниатюры она занимает 32! Такой дисбаланс вызван четким следованием композитора поэтическому тексту. Границы разделов музыкальной формы соответствуют смене образов бальмонтовского стиха.

Уровень кульминационных точек

Это случаи, когда поэтическая кульминация определяет кульминацию музыкальную. При декламации стихотворения

чтец обязательно интонационно выделяет строки, несущие главную смысловую или эмоциональную нагрузку. Вполне естественно подобное подчеркивание представляется и при музыкальном произнесении поэтического слова. Музыка дает возможность еще более выразительно выделить наиболее важные фрагменты стихотворного текста.

Такое соответствие драматургического развития поэтического и музыкального пластов можно найти в романсах: «Побледневшая ночь», «В полночь месяц», «Где-то волны отзвучали», «Цветок», «Бог не помнит их», «Альбатрос».

Все музыкальные кульминации отмечены высокой тесситурой вокальной партии. Как правило, это самые высокие ноты во всем романсе. С интонационной точки зрения это может быть речитация на одном звуке, широкий скачок или же сочетание этих двух приемов:

«Цветок»

Как он пыш - но, как чуд - но,

«Альбатрос»

и веч - но сво - бод кым!

Уровень звукоизобразительности

Музыкальная изобразительность исходит из смыслового наполнения стихотворного текста. К таким романсам относятся: «Побледневшая ночь», «В полночь месяц», «Бог не помнит их», «Всё мне грезится».

Своеобразное музыкальное воплощение получает стихотворение Бальмонта «Побледневшая ночь»:

*Зашумела волна,
Покачнулся челнок.
И восстал ото сна
Пробужденный Восток.*

*Покачнулся челнок.
И уносится прочь.
И не видит Восток
Побледневшую ночь.*

*И уносится прочь
Всё, чем счастлив я был,
Что в короткую ночь
Беззаветно любил.*

Краткие строки создают определенный тонус стихотворения. Поэт распоряжается словами, как будто художник-импрессионист накладывает мазки краски на холст будущей картины. И с каждой строкой у слушателя пробуждается новая ассоциация. Эти ассоциации, накладываясь одна на другую, создают зыбкий и хрупкий образ. Мясковский в данном случае полностью следует идее Бальмонта и создает удивительно тонкое музыкальное решение. С первых же тактов композитор рисует капризный, изменчивый образ.

Обращают на себя внимание фактурные контрасты в фортепианной партии. Стремительные шестнадцатые сменяются длящимися статичными аккордами. Движение вверх словно опадает, что создает эффект внезапно «набежавшей волны», легко «покачнувшегося челнока». Вокальная партия следует синтаксической структуре стиха, конец строк подчеркивается паузами. Сами интонации, основанные на трихордовых попевах, тоже «работают» на создание ощущения покачивания на волнах:

Andante capriccioso

Во. ду. мо. я. зод. на, по. бат.

ста. да. ча. да. во. и. зо. ста. в. во

Подбирая бальмонтовские стихотворения для своего цикла, Мясковский выстраивает удивительно цельную образно-смысловую концепцию.

Проникаясь образами любви и сна, экспонируемыми в начале цикла («Побледневшая ночь», «В полночь месяц», «Из-за дальних морей», «Колыбельная»), лирический герой приходит к убеждению, «что на свете горя нет» (строка из романа «Где-то волны отзвучали»). Дальше, сталкиваясь с действительностью, которая сильно отличается от мира грез и любовных надежд («У моря ночью»), лирический герой осознает, что путь к счастью далек, далека и любовь, названная здесь звездой, которой ему не достигнуть. Жизнь предстает как нечто сумрачное, тягостное — возникает мотив призыва смерти. Эта мысль подтверждается в следующем романсе — «Цветок». Цветок — один из символов любви, унаследованный символистами от эстетики романтизма, и его гибель означает гибель самого чувства.

Затем идет явное обращение к образам смерти — «Смерть, убаюкай меня». Смерть как сон — тоже типично романтическая метафора. Смерть предстает как возможность избавления от страданий и тягот жизни, как долгожданный покой.

Но, с другой стороны, смерть — это враг красоты. Такое понимание прослеживается в «Сфинксе». Сфинкс — очень сложный символ со множеством значений, но здесь он дан с яв-

ным негативным подтекстом, как противопоставление всему прекрасному, как безобразный лик смерти. И, наконец, третье явление образов смерти — это забвение в вечности («Бог не помнит их»).

После осмысления всех ипостасей смерти следует вывод, что одиночество — состояние, которое не должно вызывать мысли об утрате смысла жизни. Именно одиночество дает освобождение духа, это «блаженство быть гордым и сильным, и вечно свободным» (романс «Альбатрос»). Тем не менее, альбатрос — один из самых трагических символов, смысловое содержание которого в данном контексте не может быть истолковано однозначно.

Заключительный романс — «Всё мне грезится» — подводит итог всему сочинению. В нем возникает образ лебедя, который в понимании символистов олицетворяет самого поэта. Лебедь в поэтической эстетике — это всегда светлый образ жизни и творчества. Мясковский, выстраивая бальмонтские стихотворения в цикле именно таким образом, приводит нас к выводу, что, пройдя искусы жизни, художник обретает истинную свободу в одиночестве и истинное счастье в творчестве.

Вторая редакция опуса 2 рисует совершенно иную картину. Изменив порядок следования романсов, дав ему другое название — «Из юношеских лет», Мясковский меняет и общую концепцию цикла.

Делает он это следующим образом. Взяв за основу вторую тетрадь и не меняя порядка следования романсов, композитор вкрапляет в нее первую и третью тетради целиком, подобно эпизодам в рондо:

| «Мимолетное» (1903–1906) | | «Из юношеских лет» (1945) |
|---------------------------------|---------------------|----------------------------------|
| I тетрадь | Побледневшая ночь | Колыбельная песня |
| | В полночь месяц | Где-то волны |
| | Из-за дальних морей | Побледневшая ночь |

| «Мимолетное» (1903–1906) | | «Из юношеских лет» (1945) |
|--------------------------|----------------------|-----------------------------|
| II тетрадь | Колыбельная песня | В полночь месяц |
| | Где-то волны | Из-за дальних морей |
| | У моря ночью | У моря ночью |
| | Цветок | Цветок |
| | Смерть, убаюкай меня | Альбатрос |
| | Сфинкс | Всё мне грезится |
| | Бог не помнит их | Смерть, убаюкай меня |
| III тетрадь | Альбатрос | Сфинкс |
| | Всё мне грезится | Бог не помнит их |

(для наглядности во втором случае романсы, взятые из второй тетради, выделены ярче)

На сей раз все события, связанные с радостным, безмятежным существованием, происходят как бы во сне. Цикл открывает «Колыбельная песня», которая погружает героя в мир грез, полного счастья и любви («Где-то волны отзвучали», «Побледневшая ночь», «В полночь месяц», «Из-за дальних морей»).

Как и в первом варианте цикла, реальность воспринимается в негативном свете. Начиная с романса «У моря ночью» появляются мотивы тоски, одиночества, смерти. И образ лебедя («Всё мне грезится»), символизирующий самого художника и снова появляющийся в параллельном сопоставлении с образом альбатроса, тонет в общей картине мрака. Апофеозом цикла становится забвение, идея бренности человеческого бытия, бессмысленности поисков («Бог не помнит их»).

В итоге Мясковский приходит к абсолютно пессимистической концепции, насыщенной философскими мотивами. Шестидесятичетырехлетний композитор по-новому смотрит

на свое сочинение, утверждая суетность юношеских стремлений и надежд. И даже творчество, кажущееся в молодые годы ему высшей целью и высшим счастьем, оказывается одной из песчинок, тонущей в бездонной вечности.

Примечания

¹ *Бальмонт К.Д.* Резигнация // Тишина.

² *Мясковский Н.Я. — Прокофьеву С.С.* Письмо от 22.11.1923 // С.С. Прокофьев и Н.Я. Мясковский. Переписка. М., 1977. С. 176. Далее *Переписка*.

³ Там же. Письмо до 11.03.1924. С. 186.

⁴ Имеется в виду кантата С.С. Прокофьева «Семеро их» на стихи К.Д. Бальмонта.

⁵ *Переписка*. Письмо от 10.06.1924. С. 196.

⁶ *Белый А.* Бальмонт // *Белый А.* Луг зеленый. М., 1910. С. 367.

Поэзия «Северного вестника» в ранних романах Мясковского

«... мне почему-то кажется, что это мои лучшие сочинения вообще, во всяком случае, наиболее искренние».

Н. Мясковский

Становление трагически раздвоенного «Я-сознания»¹ Николая Мясковского протекало под небом северной столицы. Годы учебы в Петербурге (1895–1902 — Кадетский корпус, Военно-инженерное училище; 1906–1911 — Консерватория)² совпали с периодом становления идей «русского духовного ренессанса» (Н. Бердяев). Наиболее авторитетным сообществом идеалистически настроенной петербургской интеллигенции 1890-х годов были «Собрания» в доме Мережковских; первым печатным проводником модернистских манифестов³ в жизнь явился литературный журнал «Северный вестник», издававшийся в период с 1893 по 1899 год под редакцией Акима Волынского.

В преобразованном в духе новых веяний издании, наряду с полемической историей литературной критики, переводами из Метерлинка, Верлена, Д'Аннунцио, были впервые опубликованы сборники стихов И. Бунина, Д. Мережковского («Символы»), сочинения Н. Минского, В. Розанова, Ф. Сологуба, К. Бальмонта, З. Гиппиус. С символистов «первой волны» началась неоромантическая переоценка ценностей: преодоление «радикальной косности прозаической эпохи»⁴ метафизичностью поэтического сознания.

Русская музыка начала XX века отозвалась на декадентскую поэзию множеством «резонансов». В ряду камерно-вокальных ее «прочтений» поистине непревзойденной вершиной можно считать ранние романы Мясковского. Композитор-интроверт, отличающийся, по собственному признанию, «стремлением к уединению, таинственности <...> новизне несколько туманной и сумрачной»⁵, оказался особо предрас-

положенным к новым умонастроениям: «нежно-тонкий Бальмонт, облачно-остроумный Мережковский, чуткая Гиппиус»⁶ говорили как будто о его душе, ее смятенных порывах и тревожных предчувствиях в ожидании «грядущего хама».

Доказательством тому могут служить углубленные контакты музыканта с поэтическим искусством двух корифеев «Северного вестника». Один из них — Константин Бальмонт — долго оставался общепризнанным «королем поэзии», «богом», царившим на Парнасе Серебряного века, другая же — Зинаида Гиппиус — вплоть до эмиграции (1919) величалась «сатанеской», «белой дьяволицей» русского декаданса. Первый представлял в новой поэзии светлую «аполлоническую» тенденцию, устремленную вовне, к «безбрежности» и «надмирности», вторая — темную «дионисийскую», сосредоточенную на выражении внутренних переживаний.

Факт обращения композитора к стихам Бальмонта поначалу удивляет: «картина мира» раннего Мясковского отражает «трагическое состояние духа», при котором «крошечный ад и вокруг человека, и в его душе» (Б. Глинский). Поэта же менее всего интересуют темные недра души человеческой. Его художественное сознание являет собой не столько переживание реальности, сколько «отражение отраженного», жизнь в «зеркале» мечты. Его поэтической фантазии присуща экстенсивность, безудержный вселенский размах. Но есть и обратная сторона бальмонтской «безбрежности» — бесконечное одиночество, покинутость, «бесприютность». В 1901 году, на гребне короткого «взлета», измеряемого рамками десятилетия (1894–1904), поэт пишет: «У меня много новых стихов. Кому петь их? Я забит в гробницу своего разорванного “я”». Аристократический индивидуализм осознается им как трагедия: «Я не прежний веселый, / Полубог вдохновенный, / Я не гений певучей мечты. / Я угрюмый заложник, / Я тоскующий пленный, / Я стою у последней черты» (1903).

Два вокальных цикла Н. Мясковского на стихи К. Бальмонта — «Из юношеских лет» ор. 2 (1903–1906) и «Мадригал» ор. 7 (1908–1909) — воплощают единую художественную концепцию, но являются в определенном смысле проти-

воположными по содержанию и принципам композиционных решений. Поэзия Бальмонта становится основой выражения раздвоенного «я» лирического героя Мясковского.

Поэтическим первоисточником вокального цикла *«Из юношеских лет»* стали двенадцать стихотворений из сборников Бальмонта: «Под северным небом» (1894), «В безбрежности» (1895), «Горящие здания» (1900) и др. Мясковский выстраивает цикл, следуя собственной логике, но не отказываясь при этом и от бальмонтского принципа ассоциативных сцеплений. Сквозные образы — морская стихия и небесная высь, ночь и сопутствующие ей звезды, луна — вырастают до символов. Символичен и «ключевой» образ сна: сон и мечта, сон и смерть (как его варианты).

Основой воссоздания психологического портрета современника в цикле Мясковского становится скрытый сюжет, направляющий образное развитие в сторону омрачения, нагнетания трагизма. Путь лирического героя сложен и противоречив. К трагедийному финалу подводит ряд этапов: пребывание в иллюзорном пространстве сна (№ 1 *«Колыбельная»*), мечты (№ 2 *«Где-то волны...»*) — и нежеланное пробуждение (№ 3 *«Побледневшая ночь»*); обращение к недостижимому образу возлюбленной (№ 4 *«В полночь месяц»*), страстное признание (№ 5 *«Из-за дальних морей»*) — и гибель эфемерной «сильфиды» от земного прикосновения. В шестом, переломном, романсе (*«У моря ночью»*) впервые появляется призрак смерти, отныне всё более завладевающий сознанием лирического героя. Смерть постепенно объективируется, перемещается в настоящее время, тогда как всё живое увядает и погибает (№ 7 *«Цветок»*). Последняя попытка воссоздания утраченной гармонии мира (№ 8 *«Альбатрос»*, № 9 *«Всё мне грезится»*) также обречена на неудачу: нити, связующие морскую бездну и небесную высь, безвозвратно утрачены. Лирический герой — у рокового предела, на краю бездны (№ 10 *«Смерть, убавокай меня»*). *«Сфинкс»* (№ 11) — взгляд в загробную жизнь — царство «чудовищной мечты», где сон — «слепой, немой и безобразный». И наконец надличностный эпилог *«Бог не помнит их»* (№ 12) — царство вечного сна

всеми забытых умерших, которым нет «ни часа, ни года», все-ленский глас о бренности существования, отрицающий земное пространство и время.

Формирование лирического сюжета осуществляется посредством моделирования внутренне конфликтной аутокоммуникативной ситуации. Контрастные смысловые позиции — стремление к счастью и осознание тщетности усилий — борются по законам драмы. В первых пяти частях цикла господствует исходная смысловая позиция. «Вызревание» трагедийной второй осуществляется почти незаметно, за счет скрытой диалогичности. Грань между пятым и шестым романсами символизирует резкий слом в развитии лирического сюжета: субъекты сознания вступают в открытое противоборство. Композицию последующих романсов организует принцип явной диалогичности с внезапными переключениями смысловых позиций.

Движение от достаточно цельного, гармоничного мировосприятия к состоянию глубочайшего дискомфорта с миром руководит развитием интонационных процессов в цикле. В первой его половине преобладает лирическая повествовательность: ариозная напевность мелодики, тональная ясность, консонантность звучания. О зарождении чувства обреченности свидетельствует краткое начальное *Recitando*. Действуя по принципу возвращенного (точнее, предвосхищенного) времени, оно выражает внутренний голос обреченности и служит предельным концентратом языковых новаций композитора в цикле. Во второй половине цикла речевая выразительность определяет стиль вокального интонирования, вместе с ней активизируются и новые, более сложные, средства музыкального языка. Мелодические и гармонические диссонансы приобретают самодовлеющее значение. Усиливается роль полутоновых смещений-скольжений, создающих иллюзию речевого глоссандирования.

Переосмысливание тональных тяготений, сопряженное с преодолением ладовой инерции, способствует повышению напряженности музыкального высказывания. Процесс хроматических деформаций достигает апогея в «Сфинксе»: чуже-

родный, внеличностный характер образа создается за счет использования симметричной структуры «тон-полутон». Диатоника, изначально причастная к светлой сфере, обретает в последних частях цикла особую семантическую окрашенность: архаически суровое звучание натуральных ладов выражает очищение, освобождение от страданий, уходящих вместе с жизнью. Выбранное композитором интонационное решение соответствует бальмонтовскому восприятию «идеального момента цельности»⁷: «В смерти нам радость дана, — / Красота, тишина, глубина!».

Пятичастная вокальная сюита «*Мадригал*» разворачивается в ином смысловом пространстве. Здесь господствует культ сверхценного мгновения, в высшей степени присущий лирическому сознанию поэта: «В каждой мимолетности вижу я миры, / Полные изменчивой радужной игры». В «импрессионистских» стихотворениях Бальмонта едва уловимые вибрации человеческой души способны разрастаться в безбрежный океан всепоглощающего чувства.

В сюите Мясковского прекрасное, но непрерывно ускользающее мгновение зафиксировано в последовательности кратких вокальных номеров, единых по интонационному строю и, в то же время, неповторяемых. Вдохновенно-приподнятые, нежно-страстные обращения к возлюбленной (№ 1 «Прелюдия», № 3 «Интерлюдия», № 5 «Постлюдия») чередуются с пасторально-светлыми портретными зарисовками в № 2 и № 4, каждый из которых назван «Романс». Основой нечетных номеров становится одно и то же двустипие Бальмонта. Музыкальное же его «озвучивание» всякий раз несколько обновляется, сохраняя общую импровизационность и лирико-патетический тон высказывания. Опора на ариозно-романсовый тип вокального интонирования, использование колористических возможностей расширенной тональной системы, фактурное родство объединяет пять романсов в единое целое. Слушатель не устает наслаждаться переливами звуковых красок и бликов, чудесными превращениями стиха «подвижной красоты».

Цикл, не лишенный примет диалогизма (земной образ поэта-романтика в некотором смысле противостоит возвышен-

но-небесному образу его мечты), характеризуется жанровым и смысловым единством. Лирический герой, созерцая «мечту», «купаются» в ее радужных бликах, наслаждается, упивается ею. Созданию эффекта беспредельного времени-пространства способствует особая логика композиционной организации цикла. Двухплановая вариационно-вариантная повторность в сочетании с рондальностью позволяет ощутить многогранность мига, прерывистую мозаичность внутреннего рисунка и одновременно бесконечность круговращений.

По словам Бальмонта, поэт-символист «овеян дуновениями из области запредельного», символистическая поэзия исполнена «намеков, недомолвок, предчувствий»⁸. Логикой скрытых психологических связей обусловлена поляризация состояний, присущая его поэтике «всех начал»: «Я весь в себе — восторг и страх». Та же логика управляет формированием лирического сюжета в бальмонтских циклах Мясковского. Композиция одного из них основана на воссоздании сложного процесса переживаний, напоминающего мучительные искания в темных «лабиринтах души»; в другом моделируется одномоментное состояние восторженного озарения.

«Пограничная ситуация» — главная смысловая ось поэтической системы Зинаиды Гиппиус, «нерв» ее творчества. Истоки своей «поэтики пределов» «петербургская Сафо» (как ее называл А. Бенуа) видела в Достоевском: «Души его героев — всегда на грани бесконечного раздвоения ума, сердца, воли между идеалом Мадонны и идеалом Содомским»⁹. Достоевским одержимы все поэты «Северного вестника»: «Он жил среди нас в нашем печальном, холодном городе. Он нам товарищ в болезни, он знает сокровенные наши мысли. <...> Он не боится бездны, потому что никогда не выходил из нее. Она в нем самом. Каждый из нас носит в себе эту психологическую бездну» (Д. Мережковский)¹⁰.

Достоевским одержим и Мясковский. Замысел оперы по роману «Идиот», не дававший ему покоя на протяжении нескольких лет, оказался неосуществимым из-за крайней напряженности — «бредовой пронзительности» («... если это будет, нельзя будет вынести»). Помешал и переезд в Моск-

ву: «В Москве “Идиота” не сочиню, это невероятно петербургское»¹¹. Романсы на стихи Гиппиус стали для композитора спасительной отдушиной: «Если бы не работа над “Зиной” — повесился бы»¹².

Вокальные опусы Мясковского на стихи Гиппиус (№ 4, 5, 16) не содержат признаков цикличности, однако каждый из романсов «самодостаточен» относительно. Их рассмотрение в статусе высказываний, принадлежащих одному лирическому субъекту, ведет к обнаружению некоего системного **сверхобразования** — сверхтекста, главное свойство которого — **антиномичность**.

Значительная часть стихотворений **трагической** константы, принадлежащих перу Гиппиус, содержит внезапный сдвиг в сферу подсознательного. В их числе — «*Пьявки*» (ор. 4, № 1), где центральная строфа словно «вырывается» из оков мертво-мрачного окружения. В музыке подавленная отрешенность передается сплавом интонаций колыбельной и русского причета, бурная мятежность — подчеркнуто аффектированным речитативом. Диалогическая напряженность усиливается в случае чередования голосов раздвоенного сознания: в «*Противоречиях*» (ор. 5, № 1) остиной теме «сонной природы» отвечают страстно-протестующие реплики, в романсе «*Внезапно*» (ор. 16, № 17) расслоение смысловой структуры осуществляется за счет «мнимой объективации» (господствующей при этом остается смысловая позиция, отстраняющая от реальности).

«Поэтика пределов» дает ключ к пониманию некоторых экстраординарных сочинений Мясковского. Одно из них — «*Боль*» (ор. 16, № 4), где царит страсть — всепоглощающая, жадная, дикая, доходящая до самозабвения, иступления, одержимости; страсть-страдание, страсть, граничащая с болью. За ней скрывается упоительная нега томительно-сластных чар. Высказывания сменяют друг друга неожиданно (их предельная изолированность подчеркнута внезапными остановками в музыкальном движении). Развитие обеих тем направлено в сторону «повышения» присущего им эмоционального «градуса»: экстатически-одержимая приходит к

furiosamente (бешено), нежно-завораживающая — к languido (с томлением).

Трагедийному модусу подчинены также некоторые одноплановые стихотворения Гиппиус. В них раскрывается одно состояние — тягостностное, гнетущее в своей безысходности. Такие романсы предельно статичны и основаны на развитии одного изначально заданного звукокомплекса. Вызревающие в его недрах ладовые преобразования могут свидетельствовать о подсознательном стремлении к освобождению. Идеей бесконечности блужданий в «потемках души» вызвано повластное господство одной тональности в романсе «Пыль» (ор. 4, № 14). В «Пауках» (ор. 5, № 5) описание символистически-враждебного образа занимает почти всё текстовое пространство. В результате постепенного погружения во мрак — сгущения эмоциональной атмосферы — обнаруживается его зловеще-страшная, звериная сущность. Заключительная строфа создает семантический эффект «смыкания концов»: образуется некий мистический круг, грань которого невозможно переступить.

В подобных сочинениях Мясковского скрытая конфликтность часто приводит к возникновению острания. Назовем «Цветы ночи» (ор. 4, № 15). В этой масштабной (7 строф, 160 тактов) лирико-экспрессивной поэме осуществляется постепенное перерождение образа: мир реалий странным образом искажается, логически выстроенная речь «от автора» («О, ночному часу не верьте! Он исполнен злой красоты...») превращается в хаотически спонтанный поток сознания: «Пробудились злые цветы... / И мне тихий чудится спор... / Шелестят, шевелятся, дышат, / Как враги за мною следят, / Всё, что думаю, знают, слышат / И меня отравить хотят...». Развитию психологического процесса подчинена длинная цепь вариативных изменений в музыке. Предельное сгущение звуковой атмосферы приводит к кардинальной трансформации ладовой структуры, когда полифонически насыщенная ткань, разъедаемая разнонаправленными мелодическими тяготениями, окончательно теряет устой: его вытесняют симметричные конструкции — целотоновая, уменьшенная. После

всего этого доминантовый предыкт к репризе воспринимается как долгожданный спасительный выход, светлый луч, озаривший отуманенное сознание.

Эйфорические состояния воплощаются в чарующих «миражах», исполненных семантикой несказанного, неруководного, неземного. Нерасторжимо-слитное единство бытия выражается через установление отношений эквивалентности: исчезают грани между субъектом и объектом, прошлым и будущим, близким и далеким... У Гиппиус стихотворения подобного рода часто строятся на основе серий «сходнозначных и сходнозвучных» элементов. В музыкальных прочтениях стихов усиливается эффект открытости, разомкнутости смысловой структуры. Таковы «Круги» (ор. 5, № 3), «Луна и туман» (ор. 4, № 13) Мясковского. Таков и романс «Петухи» (ор. 6, № 8). Стихотворение, завершаемое многоточием, принципиально не закончено: две синтаксически тождественные строфы практически повторяют друг друга и в образном плане. Зыбкое предутреннее состояние природы, само по себе очень кратковременное, разрастается в некий бесконечный континуум. В музыке этому содействуют фонические средства гармонии и фактуры: загадочное ощущение невесомости создается звучанием мажорных нонаккордов, свободно сочетаемых друг с другом.

«Противовесы» Зинаиды Гиппиус не разрушают целостности ее «картины мира». «На пороге <...> как бы двойного бытия» (Ф. Тютчев), когда губительны и провалы в преисподнюю, и взлеты в заоблачную высь, кристаллизуется идея духовного спасения. Стихотворения, обращенные к Богу (через посредника или «напрямую») складываются под влиянием **сакральной** константы и заключают в себе одухотворенно-возвышенный смысл. В некоторых из них содержится рационально не мотивированный переход от душевного опыта самораскрытия к духовному откровенно, умосозерцанию высших сущностей. Таково «Мгновение» (ор. 4, № 7): «Сквозь окно светится небо высокое, / Вечернее небо, тихое, ясное. / Плачет от счастья сердце мое одинокое, / Радо оно, что небо такое прекрасное. / Горит тихий полночный свет, /

От света исходит радость моя. / И в мире теперь никого нет. / В мире только Бог, небо и я». Восторженное вознесение духа в момент постижения истины передается в музыке Мясковского через особую форму хронотопа: многоэтажное расслоение музыкальной ткани создает эффект объемности, всеохватности пространства.

В стихотворении «*Нескорбному учителю*» (ор. 4, № 16) оба сверхфразовых единства содержат семантический поворот от «печали», «тяжести», «скорби» к всеобъемлющей соборной любви. В музыке символический смысл приобретает *catabasis* — поступенное нисхождение баса в объеме двух октав, охватывающее всё пространство текста.

Семантико-синтаксическое единство стихотворения «*Дар*» (ор. 16, № 3) составляют три логически взаимообусловленные интенции, «материализованные» в двух строфах: «Жизнь мою несу к твоим ногам, <...> Ты с миром отпустил Марию, <...> Примешь и мой дар убогий». Прообразом вокальной мелодии романса является благоговейное слово молитвы, не имеющее реальных речевых прототипов и связанное с «высшим состоянием веры, струящейся восторгом» (В. Медушевский). Выбранный композитором хроматический модус, не подчиняющийся традиционной системе функциональных координат, способствует выражению состояния «пребывания» в «нефизическом» пространстве, лишенном силы «земного притяжения».

Трагической константе подчинена преобладающая часть гиппиусовских романсов Мясковского, основанных на явно выраженной либо скрытой конфликтности. «Оазисы просветленности» обязаны своим появлением эйфорической константе. Одновременное устремление к двум противоположным полюсам предопределяет специфическую раздвоенность авторского сознания и в стихах Гиппиус¹³, и в романсах Мясковского, где «мрачное, трагическое бушевание, мучительное в своей замкнутости <...> без воздуха, без перспективы» парадоксально соседствует с «погружением в Нирвану среди призрачного упоения Недостижимым и Недоступным» (Б. Асафьев). Воссоединение полюсов становится возмож-

ным благодаря Молитве: «Если нет бога, ощущение покинутости в мире невыносимо», — утверждала Гиппиус. Идеи «новой соборности», положившие начало «Религиозно-философским собраниям» (так они стали называться с 1901 г.) и возрождению «Северного вестника» (с 1903 г. — «Новый путь»), без сомнения, были близки и Мясковскому.

27 романсов на стихи Гиппиус — поистине исповедальная, сокровенно-доверительная часть творческого наследия композитора. Сущностные свойства художественной концепции поэтессы — дисгармоничное содержание «картины мира» и интровертный характер самовыражения — оказались глубоко родственными композитору. Творчество обоих художников сфокусировано на индивидуальном сознании; оба отличались особой «изошренностью внутреннего зрения» и не заботились о простоте выражения. Представлявшие экспрессионистскую тенденцию русского модернизма начала XX века, оба выступали в роли «аккумуляторов» трагедийного миропонимания.

Став зрелым мастером, «об экстремальных состояниях своей души композитор научится говорить нейтрально», отгородившись от мира надежной «интеллектуальной броней»¹⁴. В ранний период творчества способ самовыражения был иным. Романсы петербургского периода обращены «от сердца к сердцу». В них еще живет мятущаяся душа романтика, нервно пульсирующая всеми своими фибрами и замирающая в ожидании конца. Она еще не сломлена урбанистическими «булыжниками» века прогресса и «счастливых перемен». Она еще взывает к человеку, стремясь уберечь хрупкий мир его переживаний и чувствований.

Примечания

¹ Термин предложен М. Арановским. См: Расколота целостность // Русская музыка и XX век. М.: НИИ искусствознания, 1997. С. 819–841.

² Композитор переехал в Москву в 1918 г.

³ Идеи модернизма не утратили актуальности и в начале 1910-х. В сфере их влияний находился московский журнал «Музыка»,

одним из постоянных соавторов которого был Мясковский (его «Петербургские письма» публиковались под псевдонимом «Мизантроп»).

⁴ *Маковский С.* На Парнасе Серебряного века. М.: Наш дом, 2000. С. 15.

⁵ Из письма В.В. Яковлеву 1904 г. Цит. по: История русской музыки. Т. 10А. М., 1997. С. 368.

⁶ Из того же письма. Цит. по: *Ламм О.* Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989. С. 34.

⁷ *Анненский Ин.* Книги отражений. М., 1979. С. 109.

⁸ *Бальмонт К.* Элементарные слова о символической поэзии // Поэтические течения в русской литературе конца XIX — начала XX вв. М., 1988. С. 60.

⁹ *Гиппиус З.* Литературный дневник (1899–1907 гг.). СПб., 1908.

¹⁰ *Мережковский Д.* О причинах упадка и о новых течениях современной русской литературы. СПб., 1893.

¹¹ Цит. по: *Ламм О.* Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989. С. 137.

¹² Там же. С. 76.

¹³ К. Чуковский о «мании противоречий» в поэзии Гиппиус: «В мятежности и дерзости — святость, в молитве — кощунство, в гордыне — любовь». Цит. по: *Азадовский К., Лавров А. З.Н.* Гиппиус: метафизика, личность, творчество // Гиппиус З. Сочинения. М., 1991. С. 30.

¹⁴ *Роговой С.* Мясковский: философия жизни // Советская музыка. 1991. С. 2.

Кантата-ноктюрн «Кремль ночью»

Кантатно-ораториальный жанр во все эпохи детерминирован историческим временем — отражает ли он вечное в образах сакральных, повествует ли о героическом прошлом, сохраняет ли национальную память о настоящем.

Послевоенные годы стали для Н.Я. Мясковского своеобразным подведением творческих итогов. В симфониях (№ 26, 27), квартетах (№ 12, 13), в романсах (ор. 72 и 87), в скрипичной и виолончельной, фортепианных сонатах Мясковский вновь и вновь присягал на верность собственным творческим принципам. Это выразилось, например, в том, что композитор обратился к романсам разного времени (1910–1947), собрав их в единый сборник «За многие годы» (1950). Наряду с текстами Кольцова и Голенищева-Кутузова, А.К. Толстого, В. Брюсова и Баратынского, в сборник включены переводы современной поэзии (с татарского, испанского).

Но более всего «знаками времени», конечно же, отмечена кантата-ноктюрн «Кремль ночью» с текстом С.А. Васильева.

При жизни композитора кантата имела лишь одну премьеру — 15 ноября 1947 года в Большом зале консерватории. Концерт был приурочен к 30-летию Октября¹. Мясковский записал в *Дневнике*: «Вечером “Кремль” прошел очень хорошо и был даже повторен (второй раз лучше)»².

Работа над кантатой проходила в июне — октябре 1947 г. Последовательные записи в *Дневнике* фиксируют этапы работы: 8 июля — эскиз; 29 июля — 10 августа — оркестровка; 14 сентября — окончание работы: «Сделал совсем (с оркестровкой) кантату». В сентябре уже вышел изданный Музфондом клавир (с первой редакцией стихотворного текста)³.

Оглушительный успех кантаты на премьерe, когда ее бисервали, не означал, однако, счастливой или даже благополучной ее судьбы в дальнейшем. Вот что пишет исследователь: «Пресса на премьеру кантаты не откликнулась. Лишь после февральского постановления ЦК появились резко критиче-

ские высказывания по адресу композитора и произведения. Главный упрек Н.Я. Мясковскому сводился к тому, что он будто бы ложно истолковал содержание стихотворения; что в кантате воплощены якобы не те образы, которые подсказывала ему жизнь (подч. мной. — Е.Д.) (образ Кремля в котором бьется сердце страны), а те привходящие, на которые натолкнули композитора символистские детали текста»⁴.

Сочинение Мясковского, получившее отныне титул «неудачного», не звучало вплоть до 4 июня 2004 года, когда в Концертном зале им. П.И. Чайковского оно было исполнено оркестром и хором В.Полянского под управлением Г.Н. Рождественского.

Более чем через полвека Г.Н. Рождественский вернул нам прекрасное произведение Мясковского, которое было оболганно совершенно огульно — из конъюнктурных, официально навязываемых соображений.

И то, что вменялось Мясковскому в середине XX века, в сталинскую эпоху, как «сложное», «непонятное», «неприемлемое» (вспомним ждановское — о непременной доступности гениального искусства для народа), то в начале XXI века воспринимается совершенно по-новому, с иным знаком и оценками.

Кантата-ноктюрн «Кремль ночью» прозвучала свежо и абсолютно «отдельно», лишенная всяческой помпезности, даже на фоне талантливых, но более пафосных и официальных «Здравицы» Прокофьева и «Песни о лесах» Шостаковича.

Г.Н. Рождественский справедливо считает кантату Мясковского «сочинением совершенно особого свойства». И с этим трудно не согласиться. В чем же видит наш великий современник «особые свойства» кантаты? Прежде всего, в ее лиричности; образ Сталина трактован лирически, и это сделано впервые; при всём том «внешне сочинение совершенно не эффектное», — говорит Рождественский⁵.

Исходя из данных посылов, кратко определим особенности этого забытого музыкального шедевра вокально-симфонической музыки Мясковского. Особенности музыкального стиля оркестрово-хоровой партитуры, пронизанной лириз-

мом, безусловно, диктовали композитору образы поэтического текста Сергея Васильева.

Имя этого советского поэта мы сегодня не обнаружим ни в одном из популярных литературных справочников. Однако стихотворение очень показательно для 40–50-х годов, времени устойчивых народных мифов о Кремле, отраженных в стихах и поэмах, песнях и хоровом творчестве, живописных портретах и фильмах, посвященных Сталину.

Что из народной кремлевской мифологии присутствует, несомненно, в очень профессиональном поэтическом тексте Васильева?

Главное — текст является воплощением семантики ночи: именно подобная семантика всецело связана с мифическим представлением (в соотношении с реальностью) народа о вожде, работающем ночами в своем кремлевском кабинете⁶.

*Затишают друг за другом
Улы всех палат.
И летят машины цугом
В гору, на Арбат.*

Или:

*И все время ждать кого-то
Будут Спасские ворота
Под курантов звон.*

А вот самое начало:

*Не слышать дневного гула,
Стынет камень плит.
Тишина. Москва уснула.
Дрёмой Кремль повит.*

Поэтический, в чем-то даже балладный, текст Васильева тем и интересен, видимо, тем он и привлек Мясковского, что в нем, при всех его реалиях:

*Для хозяйственных полемик
Завтра во дворец
Прибывают академик,
Маршал и кузнец.*

главным всё же остается поэтическая метафора:

*Кто-то, где-то очень глухо
Прозвенел в ночи.
То История-старуха
Достаёт ключи.*

Кремль — держатель ключей Истории, шагающей со связкой мимо часовых: образ впечатляющий (начало № 4).

Фактически в поэтическом тексте Васильева нет самого главного героя — вождя. Однако кремлевские палаты, хранящие тайны Истории, даже 19 его грозных башен, которые «время сторожат», — всё это выписано в стихотворении ярко, сочно, картинно.

Видимо, Мясковский познакомился с текстом Васильева в газетном варианте, так как незадолго до премьеры кантаты, 25 октября 1947 г., композитор записал в *Дневнике*, что он «наткнулся случайно на книжку стихов С. Васильева с “Кремлем”. Оказались такие изменения, что весь вечер сидел над переделкой, в особенности второй арии» (имеется в виду ария сопрано в b-moll, № 4 в кантате, Adagio). Здесь как раз речь идет об Истории — хранительнице Кремля⁷.

Ночная семантика хорового ноктюрна отражена прежде всего в темпах: Andante sostenuto; Adagio; Andante; Adagio; Andante. Темповые сдвиги (più mosso, даже Allegro) возникают лишь внутри номеров кантаты. В воплощении фантастики ночи ощутимо «влияние Лядова, что для XX века необычно» (Г.Н. Рождественский особо выделил «лядовские ассоциации»). И это находит отражение в изобразительной картинности сочинения. Секстоли — движение ветерка, полет стрижа; акцентная ритмическая фигура (и летят машины цугом), фанфары валторн (во вступлении и заключении) — эти семантические знаки повторяемы в кантате. Объединяющим семантическим фактором становится и оркестровая ткань с хроматизмами ползучих аккордов, изломанной хроматическими интонациями мелодией (ария сопрано, № 2). Особая роль семантического центра принадлежит, конечно, второй арии сопрано (№ 4) с ее явно колыбельным жанровым подтекстом.

Мы имеем дело с совершенно неординарным сочинением — и по концепции, и по музыкальному стилю. Композиция кан-

таты-ноктюрна очень компактна: в ней всего пять номеров: символика чисел — пятиконечные звезды Кремля.

№ 1. Оркестровая интродукция и хор:

Не слышать дневного гула...

Andante sostenuto — темп оркестрового вступления: *pp*, движение параллельными аккордами (струнные); фанфары валторн; растворение звучности в высоком регистре (тремоло струнных на тонике *a-moll*, аккорды арфы, звон треугольника).

Дальнейшее описание древнего Кремля осуществляется в рамках контрастно-составной формы. Меняются темпы, характер ритма — от синкопированного к плавному триольному движению, к акцентному, пунктирному ритму, секстолям (дерево, иногда струнные):

Пробегают без оглядки ветер босиком...

Как в любой образцовой симфонической партитуре, все главные элементы ткани, в частности ритмические формулы, будут в дальнейшем повторяться.

№ 2. Ария тенора с репликами хора (*F – Des – F*):

А кремлевские палаты чудеса таят...⁸

№ 3. Хор (*a-moll*). Andante.

№ 2 и № 3 соединены одним текстом:

*И все время ждать кого-то
Будут Спасские ворота
Под курантов звон.*

(«цепная форма», близкая фольклору). Однако музыка разная. Тема № 2 звучит в оркестровом заключении № 3.

Оркестровая модуляция *a – b-moll*.

№ 4. Ария сопрано (*b-moll*). Adagio.

Лирический центр кантаты. Замечательная колыбельная тема. Подголосочная полифония — струнные с подголоском фагота: *des – c – b – a; b – as – des – f*.

Тема колыбельной представляет мелодический вариант № 2. Оркестр изобразителен: октавные «шаги» у низких

струнных (ц. 30). С ц. 32 подключаются духовые деревянные:

*От порога до порога,
От стола к столу...*

№ 4 и 5 фактически соединены attacca, хотя и нет обозначения. Переходом к № 5 служит оркестровая кодетта, построенная на «гроздьях» альтерированных аккордов, варьировано повторяемая как локальный рефрен перед оркестровым заключением кантаты.

№ 5. Хор и Заключение (a-moll):

А рассвет уж еле-еле побелил окно...

«Искры» света — у флейты (2), арфы. *Martellato* (секстоль) у струнных:

*Поздних звезд ночное просо
Ветер сдул с небес... (пункт. ритм) и т. д.*

В ц. 36 — двойной канон (I — с ум. трезвучия, II — по секундам вверх):

*Первый стриж пронесся косо
Снам наперевес.*

В оркестровом заключительном *Andante* — движение аккордовых альтерированных последований. Фанфары. Портальная арка. Челеста. Арфа. Рассвет!

При перманентно возникающей «густоте» хроматизмов оркестровка кантаты отличается прозрачностью, даже изысканностью.

Завершая краткий разговор о кремлевской кантате Мясковского, подчеркнем, что она **абсолютно не вписывается** в, казалось бы, уготованные тоталитарной системой рамки стилевых возможностей жанра.

1. Стиль кантаты никак не говорит об «утрате личного начала» (А. Жид). Эти слова писателя, сказанные по поводу художников советской, сталинской России 30-х годов, приводит Н.Г. Шахназарова в исследовании «Парадоксы советской музыкальной культуры» (30-е годы). С чем же мы сталкиваемся в кантате? Густая аккордовая фактура оркестрового

вступления и заключения кантаты, хроматизированные темы арий и хоров, наконец, использование имитационной полифонии, другие типы фактуры скорее напоминают о раннем, «сложном» Мясковском (переход от № 4 к № 5 и аккордовая связка перед оркестровым заключением).

2. Кантата «Кремль ночью» не укладывается и в контекст «формы стабилизации славильности», действительно присущей кантатно-ораториальному жанру с военных лет (И.В. Степанова⁹), разве что «славильный» размер 3/2.

Миф о кремлевском небожителе остается в кантате как бы за кадром (хотя намеки на одушевление внеличностного персонажа всё же в тексте Васильева есть). А древние стены Кремля способны, оказывается, не только хранить тайны вождей, но и сохранять историческую память о прошлом. Именно так — в контексте понимания и познания нашего великого культурного наследия — и следует трактовать кремлевскую кантату Мясковского. Хочется выразить надежду на ее возвращение в хоровой репертуар и в курс истории отечественной музыки XX века.

Примечания

¹ Исполнители — симфонический оркестр и хор Московской консерватории. Дирижер Н.П. Аносов, солистка — Д.Ф. Патаповская. Руководитель хора — профессор В.П. Мухин.

² Здесь и далее цит. по: Ламм О. Страницы творческой биографии Мясковского. М., 1989.

³ Партитура и клави́р кантаты в окончательной редакции изда- ны в 1968 г. в издательстве «Музыка».

⁴ Иконников А. Художник наших дней Н.Я. Мясковский. М., 1982. С. 306.

⁵ Характеристика кантаты дана Рождественским на ТВ (канал «Культура», 19 августа 2004 г.).

⁶ Подобная тема многократно обыгрывалась в советской, в част- ности, песенной, поэзии.

⁷ Иносказательно это можно понимать и как намек на образ Ста- лина, который делает как хозяин Кремля смотр (ассоциация — смотр войскам вставшего из гроба Наполеона в балладе Жуковского).

⁸ Реалии кремлевских заседаний. В данных фрагментах используется слог-звук, что связано с «деловым тоном» поэзии. В стихах С. Васильева сочетается романтическое и реалистическое. Подобный синтез очень характерен для советской поэзии: Барто, Маршак, Чуковский, Михалков и др.

⁹ История современной отечественной музыки. Вып. 2 / Ред. М. Тараканов. М., 1999. С. 291.

Преломление традиций камерно-вокального стиля Мусоргского в творчестве Мясковского

Круг художественных пристрастий Н.Я. Мясковского (литературных, драматических, музыкальных и т.д.), как известно, чрезвычайно широк; поражает и его редкая эрудиция, увлеченность современностью в отечественном и зарубежном искусстве, в том числе — в искусстве начала XX века. Не является секретом также и то обстоятельство, что в ранних, довоенных, вокальных опусах на тексты К. Бальмонта (1903–1906), Вяч. Иванова (1908–1909) и особенно З. Гиппиус (1904–1908; 1913–1914) стиль Мастера обнаруживает связи с новейшими к тому времени и достаточно сложными явлениями музыки начала столетия. В то же время, мы знаем о значительной роли традиции в творчестве отечественного симфониста. Всё это неоднократно отмечалось в исследованиях о композиторе. Многие говорились, в частности, о влиянии на него вокального наследия Римского-Корсакова и особенно Чайковского, существенно меньше — Мусоргского.

Целью данной работы как раз и является рассмотрение некоторых аспектов преломления Мясковским принципов камерно-вокального письма Мусоргского. В частности, открытого автором «Хованщины» метода, который он сам обозначил как «осмысленная / оправданная мелодия» и который считал одним из главных своих творческих достижений.

В письме к В.В. Стасову от 25 декабря 1876 г. Мусоргский сообщил: «Работою над говором человеческим я добрел до мелодии, творимой этим говором, добрел до воплощения речитатива в мелодии <...>. Я хотел бы назвать это **осмысленною / оправданною мелодией**. И кипит моя работа; вдруг, нежданно-несказанно, пропето будет враждебное классической мелодии (столь излюбленной) и сразу всем и каждому понятное. Если достигну — почту **завоеванием в искусстве**» (выделено мной. — И.Н.)¹.

Найденный Мусоргским художественный прием, хорошо известный в музыковедении по названию, требует, как нередко бывает, теоретического уточнения. Основной результат научных поисков в данной области, которые велись главным образом в 70-е — начале 80-х годов², можно кратко сформулировать так: «осмысленная / оправданная мелодия» — особый тип мелодии, соотнесенной с человеческой речью («воплощение речитатива в мелодии») и, главное, несущей высокий эмоциональный и этический заряд.

Эти, безусловно, ценные наблюдения всё же не являются исчерпывающими, поскольку они не касаются теоретического рассмотрения структуры подобной мелодии³. В результате остается не ясным, какова композиционная техника воплощения в ней речевой интонации и сколь разнообразны приемы ее создания. А ведь именно рациональное осознание и четкое представление самих технологических особенностей новых методов письма и дает в первую очередь возможность проследить их дальнейшее историческое развитие. Проблемы «осмысленной / оправданной мелодии» частично раскрыты в статье автора этих строк «“Осмысленная / оправданная мелодия” Мусоргского»⁴, но поскольку она еще не опубликована, кратко сформулируем основные результаты исследования.

Структура подобной мелодии основывается на том, что протяжные, «льющиеся» музыкальные темы проникнуты множеством различных мелодических (мелодико-ритмических, мелодико-гармонических и т. д.) **декламационно-речевых** интонаций, отражающих разные оттенки эмоционально-психологических состояний. Смена этих интонаций создает в произведении своеобразное «драматургическое движение», или, иначе, некое «внутреннее драматическое действие». Еще раз подчеркнем, что интонации звучат не сами по себе, а включены в контекст напевной, кантиленной мелодии.

Оставляя за рамками формулировки достаточно разработанные эстетические аспекты проблемы, суть «осмысленной / оправданной мелодии» можно определить следующим образом: *Это особый вид полиинтонационной мелодии, где каждая интонация обладает индивидуальным драматиче-*

ским (а иногда и драматургическим) смыслом, но при этом в целом она корреспондирует с классико-романтической мелодикой, сохраняя кантиленность и напевность.

Теперь, определив композиционные особенности художественного метода Мусоргского, обратимся к двум романсам Мясковского, в которых по-разному воплотился этот метод. Весьма симптоматично, что созданные на стихи З. Гиппиус и К. Бальмонта в ранний, «экспериментальный», период творчества Мастера (1903–1960) — время, когда удельный вес символистских, импрессионистских и экспрессионистских тенденций был в творчестве Мясковского особенно велик, — обе вокальные пьесы впитали стилевые черты автора «Песен и плясок смерти».

В обоих случаях они проявились достаточно ярко, иной раз — совершенно неожиданно. Поскольку в романсе «*В гостиной*» на слова Гиппиус (ор. 4) традиции Мусоргского ощутимы сразу и выражены наглядно, обратимся вначале к нему, а затем более подробно остановимся на концепционно-драматургической значимости принципа «осмысленной / оправданной мелодии» в пьесе «*Цветок*» на стихи К. Бальмонта (ор. 2).

Линия цикла «Без солнца» Мусоргского и Голенищева-Кутузова отчетливо прослеживается в романсе «*В гостиной*». Уже само стихотворение поэтессы, как справедливо отмечено в исследовании Е.Е. Дурандиной, является «аллюзией на стиль» Голенищева-Кутузова (№ 1 «*В четырех стенах*» из цикла Мусоргского)⁵. У обоих поэтов передано состояние подавленности, одиночества, трагической безжизненности. Их выделяет яркая поэтическая особенность — отсутствие глаголов (только лишь назывные предложения), что заостряет состояние оцепенения, некой прострации:

Голенищев-Кутузов

*Комнатка тесная, тихая, милая;
Тень непроглядная, тень безответная;
Дума глубокая, песня унылая;
В бьющемся сердце надежда заветная...*

*Серая комната. Речи неспешные
Даже не страшные, даже не грешные...
Не умиленные, не оскорбленные,
Мертвые люди, собой утомленные...*

Добавим к сказанному: у Гиппиус предстает аллюзия на стиль именно музыкально-поэтического цикла Голенищева-Кутузова — Мусоргского, поскольку здесь говорится о скуке в свете, о людях, внутренне омертвевших, то есть затронут один из главных мотивов «Без солнца». По содержанию пьеса «В гостиной» более всего напоминает «Скуку» (№ 4):

*Скучай. Ты создана для скуки;
Без жгучих чувств отрады нет,
Как нет возврата без разлуки,
Как без боренья нет побед.*

*Скучай, словам любви внимая,
В тиши сердечной пустоты,
Приветом лживым отвечая
На правду девственной мечты.*

*Скучай! — С рожденья до могилы
Заране путь начертан твой:
По капле ты истратишь силы,
Потом умрешь, и Бог с тобой!*

Что же касается вокальной партии романса Мясковского, то в ней композитор явно придерживается принципа «осмысленной / оправданной мелодии». Вся вокальная партия отчетливо разделена (прежде всего — паузами) на отдельные фразы-интонаемы, различные по смыслу и характеру, связанные то с ощущением серости и мрака (например, «серая комната» — т. 2), то с характером бесконечно тянущейся бессмысленной речи (например, «речи неспешные» — т. 4), «липкой», всё заполняющей скуки (например, «даже не страшные» — т. 5), скорбного бесчувствия (например, «никого не люблю» — тт. 14–15), сна как ухода от жизни (например, «я тихо сплю» — т. 17) и др.⁶

В то же время общий контекст музыкальной поэтики «В гостиной» обращен к постепенно вызревавшим новым прин-

ципам вокальной декламации, которые складывались в конце 1900-х и в 1910-е годы у А. Шёнберга в Вене (намечены уже в «Песнях Гурре» — 1900-й, инструментованных композитором в 1911-м; окончательно откристаллизовались в «Лунному Пьеро» — 1912-й) и у М.Ф. Гнесина в Петербурге (несколько ранее, с 1902 года). Они были известны Мясковскому, скорее всего, не по опытам Шёнберга⁷, а по «музыкальному чтению» М.Ф. Гнесина — ровесника и соотечественника Николая Яковлевича, живущего с ним в то же время и в том же городе и разрабатывавшего оригинальные приемы музыкально-речевой декламации для Студии В.Э. Мейерхоolda⁸.

Теперь именно с позиций вокально-речевых новаций вернемся к пьесе «*В гостиной*». Прежде всего, следует отметить, что выразительность каждой из вокальных фраз-интономом как бы гасится сплошной хроматизированной контрапунктирующей линией фортепианной партии, создающей эффект погружения в единое безвольно-аморфное эмоциональное состояние, затуманивающее сознание и чувство. В условиях близкого к атональному контекста, сплошной хроматизации ткани, метрической импровизационности (5/4, 7/4, 5/4, 8/4, 7/4, 9/4, 4/4, 7/4, 6/4, 7/4, 6/4), опоре главным образом на неустойчивые интервалы, усиливающие диссонантность, интонация здесь точно фиксирована, как в стиле, не имеющем отношения к речевой декламации. Но несмотря на это обстоятельство, сама музыкальная поэтика такова, что если даже в момент исполнения вокальная строчка и будет немного изменена, то *принципиальной разницы в общем звучании не возникнет*. Иначе говоря, в романсе, несмотря на точно выписанную звуковысотность, возникает эффект музыкально-речевой импровизационности, как при «музыкальном чтении» Гнесина или Schprechstimme Шёнберга. Существенно при этом, что *ритм каждого отдельного слова зафиксирован абсолютно точно* и наделен определенным значением — как при самом выразительном произнесении текста.

Если провести следующий эксперимент: точно сохраняя ритм звуков вокальной партии, попытаться не пропеть, а сказать эти звуки, мысленно стараясь сохранить их высоту, —

здесь можно с успехом добиться исполнительской интонации, соответствующей «музыкальному чтению» Гнесина или Schprechstimme Шёнберга⁹.

Достаточно легко достигнутая удача в подобном эксперименте с романсом «В гостиной» ярко свидетельствует о современности стиля вокального интонирования у его автора. Хотя романс и близок по настроению и по следованию принципу «осмысленной / оправданной мелодии» песням «Без солнца», но по общей стилистике он непосредственно перекликается с самыми смелыми новациям композиторов начала века (романс приведен на с. 97–99).

Другой пример — романс «Цветок» (приведен на с. 100–101), который, казалось бы, никаких традиций Мусоргского не развивает, а выдержан в символистско-импрессионистической стилевой манере, соответствующей поэзии К. Бальмонта¹⁰. Его утонченная красота выражена тонко, изысканно, нежно. А увядший цветок, «пышно, чудно и ярко блиставший», — символ смысла жизни (в любви) и ее хрупкости.

При всём том, что музыка «Цветка» ближе всего из отечественных композиторов Римскому-Корсакову, отчасти — Чайковскому, Мясковский в этом романсе, как и во многих других, явно опирается на традицию вокального интонирования, открытого Мусоргским.

Принцип «осмысленной / оправданной мелодии» действует в романсе «Цветок» таким образом, что напевность и декламационность сочетаются весьма гармонично. Вначале отметим признаки мелодичности, кантиленности¹¹. Этому способствуют:

- фигура обращенной мелодической волны в начальном построении (такты 1–11);
- скрытое двухголосие (такты 1–6);
- мелодическое сходство начальных фраз (такты 1–3, 4–6);
- симметричное соотношение мелодических вершин в первом и втором предложениях начального периода;
- структура периода повторного строения (такты 1–11, 12–20);
- следование синтаксису стихотворения (явно выраженные две музыкально-стихотворные строфы) и четкая структур-

2. Въ гостиной.

Н. МЯСКОВСКІЙ.

1 Устало.

Canto. *p* Съ-ра-я ко-мна-та.

2 *mf* *rit. accel.*

Крайне выразительно и гибко.

Piano. *p* *mf* *rit. accel.*

3 Рѣ - чи не спѣ - шны-я.

4 *temp.* *mf* *p*

5 да - же не стра - шны-я, да - же не грѣ - шны.

6 *mf* *pp*

7 8

я. Не у-милен-ны-е.

9 10

не оскорблен-ны-е. мерт-вы-е лю-

11 12

со-бой у-то-млен-ны-е.

13

14

Немного напряженнее.

mf

Я имъ по - дра - жа - ю. Ни - ко -

a tempo

poco accel.

rit.

15

16

Равнодушно, устало.

го не лю - блю.

Ни че - го не зна - ю.

ten.

poco dim.

17

18

Я ти - хо сплю....

rall. e morendo

riten.

pp

7 Цветок

1 Andante 2 3 4 5 6 7

Умер бедный цветок. На груди у те-бя он на-

8 9 10 11 12 13 14

веки по-блек и за-выл, но он у-мер, тре-вожно и

15 16 17 18 19 20

нежно лю-бя, он не-да-ром стра-дал.

21 Più mosso 22 23 24 25 26

Дол-го ждал он те-бя на про-сто-ре по-лей, це-лый

6 27 28 29 (30) 31 32 *rit.*

день на гру - ди кра - со - вал - ся тво - ей. Как он выш - ло, как

rit.

33 34 (35) 36 37

чуд - но, *m. s. m. d.* как из - хо блы - ста! *rit.*

dim.

38 *rit.* (40) 41 *Tempo I*

rit. Он и -

43 44 (45) 46 47 48 49 (50)

- да - ром лю - бил и стра - дал. *pp*

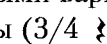
ная оформленность (трехчастная репризная форма с сокращенной репризой; деление каждого построения на равные или примерно равные фразы: 11 т. + 9 т. = I период, 10 т. + 10 т. = средний раздел, 10 т. = реприза);

- кульминация в точке золотого сечения.

Можно найти еще признаки, имманентно присущие певучей мелодии, но, думается, достаточно и уже названных.

Значительно более захватывающую исследовательскую задачу представляет выделение *декламационно-речевых* интонаций, которые наполняют собой «осмысленную / оправданную мелодию».

Перед их непосредственным анализом следует оговорить три важных драматургически-смысловых момента.

Во-первых, весь экспозиционный раздел (до слов «он недаром страдал» включительно, тт. 1–20) и реприза композиции («Он недаром любил и страдал», тт. 42–50)¹² стабильно отмечены немногочисленными вариантами траурного ритма, подобного ритму сарабанды (3/4 ). Этот ритм, частично включенный также и во фразы среднего раздела формы, связан, разумеется, с главной идеей стихотворения в музыке: смерть в разгаре любви.

Во-вторых, весь романс о *любви* Цветка пронизан кварто-квинтовой *лейтинтонацией*, иногда превращающейся в три-тоновую — в связи с соприкосновением любви с болью, страданием и смертью.

В-третьих, символистская недосказанность проявляется в тонально-гармонической неустойчивости пьесы, а также в ладогармонической опоре на доминантовую функцию, знаменующую идею вечной устремленности к мечте (доминантовым секстаккордом оканчивается начальный период общей композиции и весь романс в целом; тоническая функция не встречается ни разу).

Теперь последовательно проследим меняющийся эмоциональный настрой различных интоном, их связь с речевой интонацией, а также средства достижения выразительности, присущие каждой из них. Для подобного анализа выберем не все интономы романса, а лишь те из них, в которых различны-

ми эмоциональными гранями освещается образ влюбленного и погибающего от любви Цветка с его тонко колеблющейся экспрессией чувств (экспозиция и реприза композиции). Для избежания описательности представим эту часть анализа в виде схемы, где избраны как фокусные три позиции, помещенные в соответствующих столбцах таблицы:

- 1) настроение;
- 2) речевая интонация, через которую оно выражается;
- 3) средства музыкального языка, направленные на создание соответствующей интонации¹³.

1. «Умер бедный цветок» (тт. 1–3)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|-------------------------------|---|--|
| <i>Неуверенность, робость</i> | <i>Хрупкость, таинственность, недосказанность</i> | Тихая звучность (<i>mf</i>); «повисающая» и никуда не разрешающаяся квартовая мелодическая лейтинтонация; она вписана в гармонию II $\frac{3}{4}$ (в условиях бемольных звучаний b-moll) |

2. «на груди у тебя» (тт. 4–6)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|---|---|---|
| <i>Оттенок эмоциональной надломленности, боли</i> | <i>Оттенок искренне выраженного страдания</i> | Затихание звучности (<i>mf > p</i>); опора на мелодическую интонацию «повисающего» и не разрешенного тритона (искажение лейтмотива любви, придание ему оттенка страдания); поникающее, «стонущее» мелодическое окончание фразы (нисходящий хроматический ход). Всё это усугублено хроматизированными неустойчивыми гармоническими структурами с эллиптическим оборотом (D_7 с пониженной квинтой — DD_9 с задержаниями) |

3. «он навеки поблек» (тт. 7–9)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|---|-------------------------------------|---|
| <i>Оттенок эмоциональной надломленности, боли</i> | <i>Открыто выраженное страдание</i> | Еще большее затихание звучности (от <i>p</i> к <i>pp</i>); хроматизированная мелодическая интонация обращенной волны, где спад преобладает над восхождением. Хроматизированные подголоски-задержания. Напряженно звучащие DDVII $5/6$ – VI $_7$ с повышенной примой и аккорд нетерцово́й структуры |

4. «и завял» (тт. 10–11)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|---|--------------------------|--|
| <i>Траурность, отмечающая момент смерти</i> | <i>Скорбно-скованная</i> | Самая тихая звучность (<i>pp</i>); лаконизм и афористичность траурной мелодической интонации восходящей сексты с подчеркнутым сарабандным ритмом (♩ ♪ ♪); тональность «шубертовой шестой ступени», вносящая ощущение мрачно-траурной минорной «тени смерти». |

Отмеченные мотивы-инто́немы, составляющие первое предложение начального периода, слегка варьированы в последующих трех мотивах второго предложения. Их эмоционально-смысловые изменения, связанные с небольшой трансформацией музыкальной поэтики, открывают новую и достаточно важную грань художественного образа. Поэтому коснемся специфики их экспрессии в сравнении с начальными мотивами.

5. «но он умер, тревожно» (тт. 12–14; аналог 1-го мотива:
«умер бедный цветок»)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|---|--|---|
| По сравнению с первым мотивом (неуверенность, робость) — большая загадочность | По сравнению с первым мотивом (хрупкость, таинственность, недосказанность) усилен эффект трепета и даже внутреннего «дрожания» | По сравнению с первым мотивом — более тихая звучность (<i>tr</i>) и низкий, траурно звучащий, регистр (в аккомпанементе). Главное — пауза в мелодии, выделяющая слово «тревожно», пропетое на одном звуке |

6. «и нежно любя» (тт. 14–16; аналог 2-го мотива:
«на груди у тебя»)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|--|---|--|
| По сравнению со вторым мотивом (отенок эмоциональной надломленности, боли), здесь открыто выражено состояние «до боли» | По сравнению со вторым мотивом (отенок искренне выраженного страдания), здесь — лейтинтонация жертвенной и нежной любви | Искаженная лейтинтонация любви (тритон), подчеркнутая и заостренная ясно звучащей гармонией D ₇ |

7. «он недаром страдал» (тт. 17–19; аналог 4-го мотива: «и завял»)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|---|--|--|
| По сравнению с четвертым мотивом (траурность, отмечающая момент смерти), здесь — тихая печаль | По сравнению с четвертым мотивом (скорбно-скованная интонация), здесь подчеркнут вопрос, связанный с символистской смысловой многозначностью: «любовь—страдание» | Восстановление кварто-квинтовой лейтинтонации любви, полифонически подчеркнутой в аккомпанементе. Смысловая многозначность выражена в колебании тоникальности (b-moll при опоре на аккорд F-dur) |

Дальнейший драматургический путь интонационного воплощения концепции проследим достаточно обзорно и не в связи с конкретным рассмотрением интоном. Так, свободное секвентное развитие в духе Чайковского (тт. 21–30), чрезвычайно напряженное и драматичное, непосредственно связано с образом томительного ожидания возлюбленной, прикосновения к ней и слияния с ней: *«Долго ждал он тебя на просторах полей, / целый день на груди красовался твоей»*.

Рост эмоциональной экспрессии достигнут здесь средствами позднеромантической стилистики: густая и вязкая хроматическая музыкальная ткань (множество свободных полифонических подголосков и мелодически неустойчивых интервалов), ладогармоническая неустойчивость (опора на увеличенные трезвучия, малые и уменьшенные септаккорды), характерный тональный план по уменьшенному трезвучию¹⁴ (моменты редкой тональной устойчивости отмечены красками b-moll – g-moll – e-moll). Особо подчеркнем многократное внедрение уменьшенных кварт, искажающих лейтмотив любви Цветка и продвигающих к экспрессивно-романтической и трагической кульминации «смерти от любви».

С идеей расцвета красоты в момент наивысшего проявления любви Цветка на грани его смерти (*«Как он пышно, как чудно, как ярко блистал!»*; тт. 31–37) связано открытое и страстное высказывание в кульминации. Здесь значительно более, чем в других моментах пьесы, ощущается непосредственное обращение к романтической музыкальной поэтике, и конкретно, к поэтике Чайковского. Совершенно в духе автора «Евгения Онегина» воспринимается устойчивый и траурный e-moll (на протяжении восьми тактов¹⁵), знаменующий в «Цветке» взлет к идеалу от прозаической реальности (предельное удаление от нее выражено, в частности, тритоновым соотношением основной тональности и тональности кульминации: b-moll – e-moll).

Траурность этой весьма своеобразной и поистине символической в своей многозначности «кульминации счастья» —

преддверия смерти¹⁶ подчеркнута, прежде всего, не обычными в контексте пьесы: ладогармонической ясностью, симфонически насыщенной фактурой с «противодвижением пластов» (как у Чайковского), трагически звучащей и длительно выдержанной плагальностью с типичным «аккордом смерти» (у Чайковского — альтерированная двойная доминанта). При этом траурность сочетается здесь с предельной свободой высказывания и выражения чувства: «*Как он пышно, как чудно, как ярко блистал!*» (высокий вокальный регистр, подчеркивание кульминационного звука в вокальной и фортепианной партии, широкие мелодические ходы: на септиму, сексту, квинту, по увеличенному трезвучию).

Симфоничен по сути и посткульминационный драматургический слом: символистская идея «невыразимого» и самого напряженного осмысления произошедшего подчеркнута как бы уходом от слова, продлением смысловой кульминации в фортепианной партии (тт. 37–40). Этот, действительно, важнейший трагический поворот отмечен резким понижением регистров, закрепившейся семантикой уменьшенного септаккорда, тональным поворотом к траурному b-moll и, наконец, тритоновым искажением лейтмотива любви, окончательно превращенного в мотив страдания.

Драматургический итог концепции — в репризе, корреспондирующей по смыслу с началом и окончанием первого периода («*Умер бедный цветок <...> но он умер тревожно и нежно любя, он недаром страдал*»; тт. 1–3, 17–19) и сокращенной до одной лишь фразы: «*Он недаром любил и страдал*» (тт. 42–47). В музыкальном отношении последняя вокальная фраза перекликается с первым и вторым мотивами песни. В свете общей концепции произведения минимальные интонационные изменения вызывают новые и весьма существенные смысловые оттенки. Поэтому еще раз с точки зрения анализа интоном в «осмысленной / оправданной мелодии» сопоставим начальные мотивы с финальным.

«Он недаром любил» (тт. 42–44; аналог 1-го мотива:
«умер бедный цветок»)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|--|---|---|
| <p><i>В отличие от первого мотива (неуверенность, робость), здесь — траурная сломенность</i></p> | <p><i>В отличие от первого мотива (хрупкость, таинственность, недосказанность) — траурность, обреченность</i></p> | <p>Гармония малого септаккорда с уменьшенной квинтой в траурно устойчивом b-moll (за такт до появления вокального мотива, т. 41) в достаточно прозрачной фактуре, среднем и высоком регистрах звучит робко и несколько «растерянно». Восьмизвучная фактура продленно-го на три такта II 3/4, низкие регистры (тт. 42–44), «застывание» мелодии на одном звуке (без паузы, как было в первом мотиве) способствуют траурности</p> |

«и страдал» (тт. 45–47; аналог 2-го мотива:
«на груди у тебя»)

| Настроение | Речевая интонация | Средства музыкального языка |
|--|---|--|
| <p><i>В отличие от второго мотива (оттенок эмоциональной надломленности, боли), здесь всячески подчеркнута эмоциональная надломленность и боль</i></p> | <p><i>По сравнению со вторым мотивом (оттенок искренне выраженного страдания), здесь заострен искаженный болью вопрос</i></p> | <p>По сравнению со вторым мотивом, здесь все средства выражены яснее и отчетливее: вокальная интонация тритонового вопроса, мотив <i>lamento</i> в фортепианной партии, гармония D₉</p> |

Необходимо отметить, что именно в этой, последней, вокальной интонации «Цветка» происходит кардинальная трансформация лейтмотива любви (кварто-квинтового) в мотив страдания (тритоновый). И это страдание как дар любви (вплоть до самоотречения и смерти) становится, как в стихотворении К. Бальмонта, так и в музыке Н. Мясковского, символом смысла хрупкой человеческой жизни.

Но более всего значим окончательный итог символистской концепции (последний, фортепианный, как бы подтекстовый мотив романса, возвращающий одновременно к началу произведения и окончанию первого периода — тт. 47–50, сравним с тт. 1–3, 17–20) — восстановление лейтмотива любви, звучащего теперь как воспоминание и мечта (эффект «эхо»). Подлинная Любовь как начало Высшее и религиозно-философское способна воскресать из пепла, из руин скорби и даже смерти, она пребывает в нашем дольном мире как ответ Мира Горнего...

* * *

Подводя итог проделанной работе, следует сделать некоторые выводы. В первую очередь подчеркнем: помимо широко известного влияния на стиль камерно-вокальной музыки Мясковского наследия Римского-Корсакова и Чайковского, весьма значимыми оказываются и традиции Мусоргского, в особенности — преломление метода «осмысленной / оправданной мелодии». Выявление сути подобного вокального интонирования позволяет более точно представить его исторические перспективы, по-разному претворенные в XX веке и не только Мясковским, но и Рахманиновым (например: «Отрывок из Мюссе» в переводе Апухтина, 1902; «Ночь печальна» на стихи И. Бунина, 1906), Прокофьевым, Ан. Александровым, Гнесиным. Многие развили также Шостакович и Свиридов. Из западноевропейских авторов следует выделить в первую очередь французскую школу, и прежде всего Дебюсси, испытавшего влияние Мусоргского, а также Ф. Пуленка, А. Онеггера, Д. Мийо и др.

Еще один вывод, касающийся непосредственно творчества Н.Я. Мясковского, заключается в сложнейшем (можно даже сказать, неожиданном) переплетении впитанных им тради-

ций (как классических, так и самых современных). Так, решение концепции романса «В гостиной», музыкально-поэтический образ которого обращен к стилю цикла «Без солнца», обуславливает музыкальную поэтику, близкую новациям в области речевого интонирования современников Николая Яковлевича — Шёнберга и Гнесина. А романс «Цветок», в целом выдержанный в символистско-импрессионистической манере и, казалось бы, более всего напоминающий манеру позднего письма Римского-Корсакова, по приемам изложения и развития ближе всего соприкасается не с Римским-Корсаковым, а с Чайковским и в особенности с Мусоргским.

Таким образом, в творчестве Мясковского даже раннего, «авангардного», периода роль классических традиций невозможно переоценить. Он стал классиком отечественной музыки не только вследствие напряженной творческой эволюции, но и в результате тех особенностей его художественного метода, которые изначально были устремлены к опоре на классическое в рамках органически присущего ему новаторства.

Примечания

¹ *Мусоргский М.П.* Письма М., 1981. С. 192.

² *Фрид Э.Л.* Прошедшее, настоящее и будущее в «Хованшине» Мусоргского. Л., 1974; *Фрид Э.Л.* Мусоргский: проблемы творчества. Исследование. Л., 1981; *Ширинян Р.К.* Оперная драматургия Мусоргского. М., 1981. Эмиль Лазаревна Фрид посвятила «осмысленной / оправданной мелодии» целую главу в книге «Мусоргский: проблемы творчества» (очерк четвертый).

³ Ученые, разумеется, и не ставили перед собой подобной задачи.

⁴ *Немировская И.А.* «Осмысленная / оправданная мелодия» Мусоргского // Множественность научных концепций в музыковедении. Келдышевские чтения, посвященные юбилею Е.М. Левашева; находится в печати.

⁵ *Дурандина Е.Е.* Камерно-вокальные жанры в русской музыке XIX–XX веков: историко-стилевые аспекты. М., 2005. С. 162.

⁶ Отметим последовательность фраз-интоном на протяжении романса:

*Серая комната. / Речи неспешные, /
Даже не страшные, / даже / не грешные. /
Не умиленные, / не оскорбленные, /
Мертвые люди, / собой утомленные. /
Я им подражаю. / Никого / не люблю.
Ничего не знаю. / Я тихо сплю...*

⁷ Ведь «Песни Гурре» были инструментованы лишь в 1911 г. и только с тех пор могли приобрести достаточно широкую известность.

⁸ Основным поводом к созданию нового типа речевой декламации, непосредственно связанной с декламацией музыкальной, послужило чрезвычайно яркое впечатление композитора от постановки в Александринском театре трагедии «Ипполит» Эврипида в переводе и со вступительным словом Мережковского. Здесь всё было прекрасно, кроме, как свидетельствует Михаил Фабианович, «речевой стороны в спектакле, произношения стихов со сцены и у большинства сухо декламировавших актеров, и у завывавших хоров, равно возмущавших *музыкальное* чувство» (*Гнесин М.Ф. Страницы из воспоминаний // М.Ф. Гнесин. Статьи, воспоминания, материалы. М., 1961. С. 129*). Именно с тех пор Гнесин и разрабатывал свой (и весьма своеобразный) вариант Sprechstimme, который сам считал завершенным к 1906–1907 годам. Там же. С. 129.

⁹ Примерно тем же путем шел Шёнберг, приближая музыкальную интонацию к речевой. Приведем выдержку из его аннотационно-предисловия к партитуре «Лунного Пьеро», где отмечалось, что исполнитель должен превратить мелодию «в речевую (Schprechmelodie), хорошо приняв во внимание обозначенную высоту тонов». Тем же путем шел и Гнесин в своем «музыкальном чтении».

В данной связи хотелось бы озвучить близкую автору данных строк мысль А. Порфирьевой об опоре любой вокализации на речевую интонацию: «Всякая вокализация слова является его музыкальным прочтением, она не “взаимодействует с речевым началом”, а основана на нем. Речевое интонирование — ее первоисточник, ее прообраз, и как бы он ни был музыкально трансформирован, за ним всегда сохраняется значение главного звена, связующего стих и мелодию». (*Стилистические особенности претворения слова в ранних романах Н.Я. Мясковского // Вопросы музыкального стиля. Л., 1978. С. 69*).

¹⁰ Стихотворение взято из раннего поэтического сборника «Под северным небом».

¹¹ Об основных принципах вокализации поэтического текста, в частности о кантиленном принципе см.: Ручьевская Е.А., Иванова Л.П., Широкова В.П. и др. Анализ вокальных произведений. Л., 1988. С. 52–63.

¹² Форма произведения — простая трехчастная с сокращенной репризой.

¹³ Отметим также различие интоном по продолжительности — от нескольких звуков до нескольких тактов, — связанное с особенностями музыкально-поэтического произведения:

*Умер бедный цветок. / На груди у тебя;/
Он навеки поблек / и завял, /
Но он умер, / тревожно / и нежно любя, /
Он недаром страдал. /
Долго ждал он тебя на просторе полей, /
Целый день на груди красовался твоей /
Как он пышно, / как чудно, / как ярко блистал! /
Он недаром любил / и страдал. /*

¹⁴ Сравним с подобными тональными планами в произведениях Листа, Римского-Корсакова или, например, с тональным планом I части Четвертой симфонии Чайковского.

¹⁵ В романсе нигде до сих пор не было столь длительно и ясно выраженной тональности.

¹⁶ Смысл аналогичной и характерной для Чайковского драматургической ситуации (по отношению к центральной кульминацией *Andante cantabile* Пятой симфонии) Н.С. Николаева выразила следующим образом: превращение момента «...достижения желанного в преддверие трагедии, в момент, граничащий с катастрофой». // Симфонии П.И. Чайковского. М., 1958. С. 180.

Хоровые песни Н.Я. Мясковского

(заметки хормейстера)

Николай Яковлевич Мясковский сочинял для хора на протяжении фактически всего творческого пути — с 1909 (смешанный хор а капелла «Ковыль») до 1947 года (кантата-ноктюрн «Кремль ночью»). Но из-за стечения многих обстоятельств хоровая музыка не стала магистральным направлением творчества Мастера. Думается, главным образом потому, что не встретился композитору исполнитель-энтузиаст, подобный И.В. Петрову, которому мы отчасти обязаны появлением шедевров Мясковского для духового оркестра. Возможно, сыграла бы здесь судьбоносную роль встреча с профессором В.П. Мухиным, блестяще подготовившим хор Московской консерватории для первого исполнения «Кремля». Но, как известно, с этой премьеры началась трагическая кода биографии великого симфониста, уже не оставлявшая времени и возможности проторить новые пути. А хоровое наследие Н.Я. Мясковского осталось недоизученным, недоисполненным и системно не изданным...

Особенно сложно обстоит дело с хоровыми миниатюрами, преимущественно созданными в жанре массовой песни (исключение, по сути дела, одно: до сих пор находящийся в рукописи а капелльный «Ковыль» на стихи К. Бальмонта). Подавляющее большинство пьес Мастера для хора было напечатано сразу после их написания; сейчас эти издания стали редчайшими библиографическими диковинами. Несколько песен попало в 11-й том Избранных сочинений Мясковского; в более близкие к нам времена судьба вокального наследия великого сына России фактически оказалась в руках А.А. Иконникова, составившего известный всем поклонникам великого композитора замечательный, зеленого цвета, двухтомник «Романсы и песни». Песенно-хоровое наследие Н.Я. Мясковского представлено во втором томе издания, увы, далеко не в

полном виде: как представляется, составитель руководство- вался при отборе произведений исключительно личным вку- сом. Кроме того, были механически отсеяны сочинения, тек- сты которых содержали в себе идеологию, неактуальную для брежневской эпохи. К сожалению, попытки корректировки стихов предприняты не были, а ведь это позволило бы значи- тельно расширить круг издаваемых сочинений. Таким обра- зом, налицо некоторая пассивность А.А. Иконникова, резуль- татом которой стал случайный и в определенной мере курьез- ный подбор материала: более трудные для современного вос- приятия произведения оказались переизданными, а более значительные с художественной точки зрения, среди которых находились и подлинные шедевры, остались «за бортом» двухтомника и, соответственно, исполнительской практики. В итоге напечатанными оказались: *Три песни советских лет- чиков*, две из *Трех боевых комсомольских песен*, «Ленинская». Эта публикация хоров Мясковского была последней.

Также почти не попали песни Николая Яковлевича и в «тематические» сборники, певческие и учебно-дирижерские хрестоматии. Гармонии этих хоров казались составителям чересчур сложными, мелодика недоходчивой, ритмика слиш- ком жесткой и чеканной... Сравнительно счастливо сложи- лась судьба у «Ленинской», «Походной», «Партизанской» — можно насчитать по одной-двум случайным публикациям. И всё...

Пять лет назад у автора этих строк — руководителя сту- денческого женского хора — возникла мысль: попробовать песни Мясковского в «живом» звучании, проверить, говорит ли эта музыка сегодня что-то юношеству. «Под рукой» был иконниковский двухтомник. Мы разучили *Три песни летчи- ков*, естественно, подкорректировав и сократив тексты. Экс- перимент оказался удачным, и вскоре на репетициях зазвучал извлеченный из отдела хранения консерваторской библиоте- ки «Боевой приказ» — никогда не исполнявшаяся красно- флотская песня 1941 года. Музыка оказалась необыкновенно живой, динамичной, наполненной удивительной внутренней энергетикой. Юные девушки, казалось бы, прошлому нашему

уже достаточно чуждые, неудовольствия никакого не показали. Наоборот... «Как интересно!» — такой была реакция после первой репетиции. «Какая прекрасная музыка!» — потрясались певицы, овладев нотным текстом и начав работу над непривычной им вокальной стилистикой довоенной массовой песни. За суровыми и правдивыми музыкальными строками «племя младое» увидело целую эпоху, целый мир, жизнь великой страны, в которую Мясковский, во многом внутренне далекий от происходящего вокруг, заставил себя войти, которой жил и которой не предал до конца, личным примером показав, что это такое — «быть верным до смерти».

1931 год. *Три песни советских летчиков* для двухголосного хора — первый опыт в жанре массовой песни, «строительный материал» Шестнадцатой симфонии. В первые годы после написания их исполняли достаточно часто, а выражение «крылья Советов» из первой части цикла (стихи Н. Асеева) обрело даже собственные «крылья», дав имя знаменитому спортивному клубу. Основной заботой композитора становится достижение максимальной контрастности внутри партитур при их внешней схожести. Так, в «Крыльях Советов» припев построен по подголосочному принципу, что не очень характерно для «оборонной» песни. В «Летят самолеты» (стихи И. Строганова) присутствует метрический сдвиг ритмоформулы. В «Деле доблести» (стихи И. Френкеля) в припеве меняется размер, и традиционный марш западного образца становится «славянским» трехдольным шествием. Обращает на себя внимание отсутствие какого-либо компромисса с «массовой» аудиторией: темы рельефны, но не «заквадрачены», гармонии достаточно сложны, как и фактура фортепианного сопровождения... А вот с вокальной точки зрения всё абсолютно удобно, всё «поется», хотя певцам порой надо изрядно постараться, чтобы «найти себя» в сложных звуко сочетаниях, необходимо поработать над ритмом и фразировкой. Пожалуй, перед нами идеальный для исполнителей вариант хоровой музыки прошедшего столетия: обилие трудностей для слуха, ума и сердца, но безусловное удобство для голоса.

Несколько непривычным для юных певцов явился холодный, «металлический» колорит произведений. Условием «вживания» в данный материал должно быть осознание того, что композитор здесь пытается говорить на органически чуждом ему языке. Трудно представить более далекую от вкусов и взглядов Мясковского поэзию, чем эти отрывистые, «лающие», заставляющие вспомнить оруэлловский новояз, стихи. При первом взгляде на них кажется, что наполнить такой псевдофутуристический лязг полнокровной живой эмоцией — задача изначально невыполнимая. И всё же гению Мясковского под силу решить ее хотя бы частично. Любование несокрушимой мощью Отечества, нескончаемыми рядами могучих крылатых машин (не забудем, в тот период советская авиация была одной из сильнейших в мире), народом, после революционных потрясений снова обретавшим величие, — всё это слышится в музыке, воспринимается неленостным сердцем и, как говорится, не снижает актуальности замечательного «авиационного» цикла и в наши дни.

К двум последующим годам относится создание песен о корифеях коммунистического учения: одноголосного хора «Ленинская» на стихи А. Суркова, близкого стилистике зонгов Ганса Эйслера и имевшего, пожалуй, наиболее счастливую исполнительскую судьбу (многократные переиздания, стабильное место в учебном репертуаре), и трехголосной «Песни о Карле Марксе» (стихи С. Кирсанова), не менее интересной по музыке, забытой основательно и прочно. Причин тому видится две: неудачный до курьезности поэтический текст («Ты, как кран подъемный, поднял волю масс» и т. д.) и вновь «бескомпромиссная» музыка, нарочито непохожая на стандартные «траурные» песни тех лет. Ритм сарабанды — сопоставление квадратности запева ($2 + 2 + 2 + 2$) и неквадратности припева ($3 + 3 + 2 + 3 + 1$), — осложненный различным масштабнo-тематическим структурированием мелодических линий верхнего и нижнего голосов, абсолютно «немассовый» гармонический язык — всё это заставляет в данном случае говорить не о песне, а о «серьезной» хоровой пьесе.

Сдержанная скорбь, сумрачный тембровый колорит с незапным эмоциональным «всплеском» в припеве прекрасно удались Мясковскому. Больно осознавать, что эта мастерски выполненная партитура, где эффект симфонизации хоровой ткани достигается минимальными средствами, никогда не будет звучать в концертах, поскольку стихи, призывающие после завершения мировых классовых боев поместить останки Маркса рядом с Лениным, потеряли свою злободневность уже в послевоенный период, а кардинально измененный текст непременно вступит в противоречие с музыкой. Увы, из песни слова, действительно, не выкинешь...

Первый подлинно «массовый» цикл Мясковского — *Три боевые комсомольские песни* (1934): «Наливались тополи» (стихи С. Острового), «Походная» (стихи А. Суркова), «Пограничная песня» (стихи В. Винникова). Музыкальный язык и образный строй хоров восходит к русским строевым песням и «наследницам» — песням красноармейским и партизанским. Эта стихия была, безусловно, близка композитору-воину; он создал произведения, которые, действительно, запели в войсках. Прежде всего это относится к первым двум из трех названных сочинений, имевшим версии для исполнения а капелла, «под ногу», в походных условиях. Во второй части цикла Мастер создал даже два варианта припева: модулирующий, посложнее, и однотональный, попроще. Библиографической редкостью стало издание песни «Наливались тополи» с авторским облегченным вариантом фортепианного сопровождения (при перепечатках всегда используется первоначальная редакция аккомпанемента). «Походная» была премирована на Всесоюзном смотре боевой комсомольской песни, что свидетельствует о ювелирной точности «попадания в жанр» великого симфониста. Менее известной, а точнее, вовсе неизвестной, осталась двухголосная «Пограничная песня» — маленький шедевр композитора, скорый марш, написанный как будто на одном дыхании, с великолепным непрерывным движением к кульминации, абсолютно русский, абсолютно имперский. Причина забвения, возможно, в том, что в тексте поднимается тема бдительности, дается

образ шпиона, крадущегося к сердцу России, а в определенный период отечественной истории всё это, увы, не воспринималось всерьез. Следует отметить, что песня совершенно «жизнеспособна», прекрасно воспринимается молодежью и, при минимальных изменениях в тексте, вполне может занять место в репертуаре хоровых коллективов.

Стоит упомянуть о созданном в том же году смешанном хоре без сопровождения «Советским пилотам» на стихи А. Суркова. Результатом своей работы Николай Яковлевич был недоволен, и здесь, пожалуй, стоит с ним осторожно согласиться. По сути, перед нами небольшая фанфарная пьеса, где роль медных духовых почему-то отведена хору... Показатель некоторой неуверенности Мясковского в вопросах владения хоровым ансамблем — приведенные в печатном издании два равноценных варианта запева, одинаково неудобные. Подлинных вершин хорового письма великий симфонист достигнет позднее, в своих кантатах.

Следующее (и последнее) обращение Н.Я. Мясковского к хоровой песне происходит в первые дни Великой Отечественной войны, когда композитор создает цикл выдающегося художественного значения — песни «Боец молодой» (стихи М. Светлова), «До свиданья, города и хаты» (стихи М. Исаковского), «Боевой приказ» (стихи В. Винникова). Из них первая и третья — в сопровождении фортепиано — были напечатаны тиражом в 200 экземпляров каждая, а вторая — двухголосный хор а капелла — вообще осталась в рукописи. В те же дни популярной стала знаменитая песня М. Блантера на тот же текст, и не желавший творческого соперничества в наступивший трагический период, Мясковский не понес ноты в издательство. В 1966 году А.А. Иконников опубликовал фотокопию автографа в книге «Художник наших дней». Теперь партитуру смогли увидеть все, но песня, увы, так и не зазвучала: для самодеятельности она казалась, видимо, слишком «рафинированной», а для профессионалов — слишком простой...

Понятно, почему не были исполнены напечатанные песни с сопровождением: маленький тираж, поспешная эвакуация, а

затем, по мере движения от поражений к победам, деактуализация тематики текста. Кроме того, причина кроется и в самой музыке: Мясковский назвал ее в *Дневнике* «мрачноватой»; мы бы сегодня поправили его, сказав трагической. Кадровый офицер, прошедший Первую мировую, обладавший острым умом и аналитическим даром, Николай Яковлевич не мог обмануть ни себя, ни других ложным бодрячеством, наигранным оптимизмом. Его герои, навсегда прощающиеся с домом, наводящие на врага корабельные пушки, бесстрашно идущие с трехлинейкой на панцердивизионы Гудериана, говорили слушателям не о «малой крови, могучем ударе и чужой территории», а о родной земле, смерти за Родину и иступленной вере в конечную правду, дававшей далекую, но великую надежду на Победу.

Конечно, в первый месяц войны истину о ней, пусть даже выраженную не в слове, а только в музыке, говорить никто бы не стал, — это противоречит законам государственной пропаганды, исходящим из инстинкта самосохранения общества... И только в наши дни *Три военных песни* Мясковского пришли к людям: их концертная премьера, предваренная показом на юбилейной конференции, посвященной памяти великого симфониста, состоялась 9 мая 2006 года в Малом зале Московской консерватории. Пел хор Педагогического колледжа «Маросейка», солировала студентка Консерватории Татьяна Коробкова, дирижировать посчастливилось автору этих строк.

Я благодарен Богу и своим юным певцам за то, что на протяжении пяти лет нам удалось «озвучить» фактически все хоровые песни великого сына России, познакомить с ними специалистов и публику. Возникает вопрос, какие из этих прекрасных партитур сегодня могут войти в исполнительский обиход, безусловно, при значительной корректировке текстов. Думается, это «Пограничная песня», замечательное произведение патриотической направленности, и *Три военные песни*, воскрешающие в исторической памяти людей огненные годы Великой Отечественной. Их мы и публикуем в Приложении (тексты приспособлены к современной концертной

практике) вместе со столь же раритетными «Песней о Карле Марксе» и «Советским пилотам», представляющими бесспорный интерес для специалистов (тексты полностью сохранены).

Хочется верить, что песни и хоры Мастера, до конца бывшего со своим народом, вновь найдут свою дорогу к сердцам благодарных потомков.

ПРИЛОЖЕНИЯ

До свиданья, города и хаты

Сл. М. Исаковского

муз.

Н. Мясковского

(1941)

Маршеобразно, но не слишком скоро

До сви-данья, го-ро-да и ха-ты. Нам лю-ро-та да-ль-ни-я ю-
вст. Мо-ло-ды-е, сме-лы-е ре-бя-та. Ни ко-
ре-мы дви-жем-ся впе-ред. Мо-ло-ды-е.
сме-лы-е ре-бя-та. Ни ко-ре-мы дви-жем-ся впе-ред.

2.

Мы развеем вражеские дуги
Разметим преграды и пути,
И врагу от смерти неминуемой,
От своей могилы не уйти.

3.

Наступил великий час расплаты,
Нам вручил оружие народ.
До свиданья, города и хаты,
На заре уходим мы в поход.

Н.МЯСКОВСКИЙ.

БОЕЦ МОЛОДОЙ.

ТЕКСТ М. СВЕТЛОВА.

НЕ СКОРО, НО ЭНЕРГИЧНО.

ПЕНЬЕ

Ф.П.

По-про-щался с род - ны - ми бо-ец мо - ло - дой, он пустил - ся в до-

- ро - гу под красной звездой. На - ле - та - ют сна-ря - ды, бу -

The first system of the musical score consists of a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase in a minor key, followed by a longer note. The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a more active bass line in the left hand. The lyrics are: "- ро - гу под красной звездой. На - ле - та - ют сна-ря - ды, бу -".

- шу - ет сви-нец-ни-ког - да не отсту - пит бо - ец! На - ле -

The second system continues the musical score. The vocal line has a more complex melodic line with some grace notes. The piano accompaniment includes some chords marked with a '7' and a '9'. The lyrics are: "- шу - ет сви-нец-ни-ког - да не отсту - пит бо - ец! На - ле -".

- та - ют снаряды, бу - шу - ет сви-нец-ни-ког - да не отсту - пит бо -

The third system concludes the musical score. The vocal line ends with a melodic phrase. The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern. The lyrics are: "- та - ют снаряды, бу - шу - ет сви-нец-ни-ког - да не отсту - пит бо -".

ПРИПЕВ.

- ец! Смело, то - ва - рищ, в а - та - ку!

Col: 8

В бой ба - таль - ны и - дут! Мы как у - да - рим по -

Col: 8

- русски Вра - жьи полки по - бе - гут!

Мы как уда - рим по - русски Вра - жьи полки по - бе -

- гут!

2.

Разве я допущу, чтобы землю мою
 Отобрали фашисты в жестоком бою.
 Николгда не слышать, никогда не бывать,
 Чтобы землю чужим отдавать.

Припев: Смело, товарищ, в атаку!
 В бой батальоны идут!
 Мы как ударим по-русски —
 Вражьи полки побегут!

3.

Попрощался с родными боец молодой,
 Он добудет победу под русской звездой!
 Потому что родимая наша страна
 Силой правды великой полна.

Припев: Смело, товарищ... (и т. д.)

„БОЕВОЙ ПРИКАЗ“

Слова В. Винникова.

Муз. Н. МЯСКОВСКОГО.

Энергично.

Музыкальный фрагмент первого системного блока. Включает вокальную партию и фортепиано. Вокальная партия начинается с ноты G4, за которой следуют ноты A4, B4, C5, D5, E5, F5, G5. Фортепиано играет аккорды в левом и правом голосах.

То - ва - ри - щи, в битву. То -

Музыкальный фрагмент второго системного блока. Вокальная партия продолжает мелодию с ноты G5, за которой следуют ноты F5, E5, D5, C5, B4, A4, G4. Фортепиано поддерживает ритмический рисунок.

- ва - ри - щи, в бой. За сча - стье от - чиз - ны лю - би - мой, ле -

Музыкальный фрагмент третьего системного блока. Вокальная партия заканчивает фразу с ноты G4, за которой следуют ноты F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. Фортепиано играет аккорды в левом и правом голосах.

- ти - те, пи - ло - ты, в простор го - лу - бой, плы - ви - те, подлод - ки, в глу -

- би - ны, ле - ти - те, пи - ло - ты, в простор голубой, плы-

- ви - те, под - лод - ки в глу - би - ны. За на - шу Рос - си - ю, за

Припев:

Ро - ди - ну в бой, к по - бе - дам впе - ред, кра - сно - флот - цы, как

в брыз - ги дро - бит - ся о ка - мень при - бой, так не - друг, плы - ву - щий во

мгле на раз-бой, о на-ши шты-ки разо-бьет-ся.

2.

К постам комендоры
 Минеры к постам.
 В открытое море линкоры
 Не пустим, не пустим
 К родным берегам
 Фашистов разбойничьи своры.
 Не пустим, не пустим
 К родным берегам
 Фашистов разбойничьи своры.

Припев.

3.

Огонь по фашистам
 Отбросим врага
 В гремящую воду морскую
 Не ступит поганая
 Вражья нога
 На чистую землю родную.
 Не ступит поганая
 Вражья нога
 На чистую землю родную.

Припев.

Песня о Карле Марксе

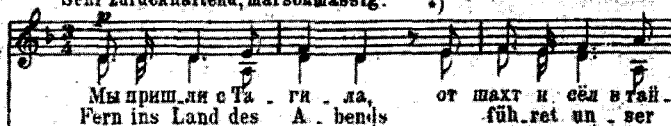
MARX-LIED.

Стихи С. Кирсанова
демежд. текст Д. Усова
Worte von S. Kirsanow
deutsch von D. Usov

Муз. Н. Масковского
Musik von N. Miaskowsk

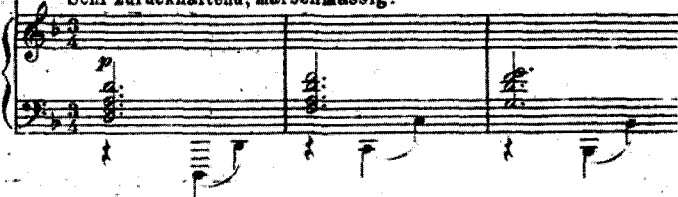
Сдержанно. Очень четко.
Sehr zurückhaltend, marschmässig. ^{*)}

ХОР
CHOR.



Сдержанно. Очень четко.
Sehr zurückhaltend, marschmässig.

Ф-П
PIANO



Нас посла - ли дом - ны
Von U - gal, von Mos - cau

Гор - gate. Нас по - сла - ли дом - ны
Von U - gal, von Mos - cau

несколько ускоряя
etwas beschleunigt

*) Запятая для первого и последнего куплетов.

un - sre Reih den bass: nahn.

Нас по сла Ден басс: un - sre Reih den nahn.

Musical score for the first system. It features a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves. The vocal line begins with a melodic phrase, and the piano accompaniment provides harmonic support. The lyrics are written below the vocal line.

поднял во лю басс: wie ein He - be - kran.

Ты как кран подь ем - ный под - нял во лю Un - sern Wil - len hobst du wie ein He - be

Musical score for the second system. It continues the vocal line and piano accompaniment from the first system. The piano part includes dynamic markings like 'mf' and 'f'. The lyrics are written below the vocal line.

в темпе im früheren Zeitmaass

ДЛЯ КОМПА. Schluss.

лю басс: kran.

ДЛЯ КОМПА. Schluss.

Musical score for the third system. It concludes the vocal line and piano accompaniment. The piano part features a final cadence with dynamic markings like 'mf-sf' and 'p'. The lyrics are written below the vocal line.

Советским пилотам.

13

Текст А. Суркова.

Музыка Н. Мяковского.

Сопрано.
Альты.

1. Дру-зей, застигну-тых бе-дой, — Теб-нит по-ляр-ный

Тенора.
Басы.

или так:

лед —

Ве-ди, пи-лот, в ту-ман се-дой

Пос-

Ве-ди, пи-лот, в ту-ман се-дой

луш-ный са-мо-лет.

Лег-ки-е кры-лья

так, если женск. голоса
поют по добавочн. строке:

М. 14481 Г.

СОВЕТСКИМ ПИЛОТАМ.

13

Текст А. Суркова.

Музыка Н. Мясковского.

Сопрано.
Альты.

1. Дру-зей, застигнутых бе-дой, Тес-нит по-ляр-ный

Тенора.
Басы.

или так:

лед — Ве-ди, пи-лот, в ту-ман се-дой Пос-
Ве-ди, пи-лот, в ту-ман се-дой

душ-ный са-мо-лет. — Лег-ки-е кры-лья

так, если жENSE. голоса
поют по добавочн. строю:

Ж. 19481 Г.

рвутся в заснежит... Вьются у нежно сердце нилота.

Му жеством смелых в небе звенит. Слава, Слава, Слава,

Слава, Слава советским нилотам. 2. За. 3. Ки. 4. Гу. 5. Раз. 6. За.

1. Друзей, застигнутых бедой,
Теснит полярный лед.
Ведь, пилот, в туман седой
Послушный самолет.

Привес: Легкие крылья
Рвутся в зенит.
Бьется уверенно
Сердце пилота.
Мужеством смелых
В небе звенит
Слава
Советским пилотам.

2. Заветам доблести верны
Рука и зоркий глаз.
Семь славных летчиков страны
Включают полный газ.

Привес.

3. Кипят метели под крылом
Свиropy и дыки.
Ведут машины напролом
Бойцы - большевики.

Привес.

4. Гудит мотор, непобедим,
Сквозь ветры и снега,
И отступает перед ним
Косматая пурга.

Привес.

5. Разносят вести далеко
Победный гром трубы:
Отбита сотня смельчаков
Для жизни и борьбы.

Привес.

6. Заветам доблести верны
Рука и зоркий глаз.
Семь славных летчиков страны
Исполнили приказ.

Привес.

Л. М. Иорданский.

Глаз 4250

Зак. 187

Тех. ред. М. Лобицев-Тамарин.

Сдано в проев. и подл. в печ. 3/1-35.

Ф. 5.82x94 1/18 3/8 печ. л.

Литкомоч. Главлита № Б-40550 Тир. 5000 экз.

1-я Образцовая тип. Стаса РСФСР

треста „Полиграфинга“ Москва, Валовая 28.

М. 14431. Г.

Пограничная песня

Текст В. ВИННИКОВА

Муз. Н. МЯСКОВСКОГО

В мерном движении (♩=72)

Хор

Ф-п



Запев

1. В даль - ни - е стра - ны, за сон - ни - ту - ма - ны



солн - це с де - жур - ства то - ро - пит - ся прочь. —



М 13600 P

mf

К на - шим пос - там по - гра - нич - ной ох - ра - ны

тай - но пол - зет кон - тра - банд - на - я

p

Привет

ночь. Встре - тим е - е, как бы

f

сонны е стражи, мы на по



роге советской земли,



чтоб комсомольские сверстники



М 14600 P

замедляя

на - ши - мир - но рас - ти и ра -

замедляя

ff

- бо - тать мог - ли.

1. ДЛЯ ПОВТОРЕНИЯ 2. ДЛЯ ОКОНЧАНИЯ

еще более замед. аля

1. В дальние страны, за сопки и туманы
Солнце с дежурства торопится прочь.
К нашим постам пограничной охраны
Тайно ползет контрабандная ночь.
Прпев: Встретим ее, как бессонные стражи,
Мы на пороге родимой земли,
Чтобы родные и близкие наши
Жить и работать спокойно могли.

2. В ночь заградительным мраком укрытый
Через колючий дозорный кордон,
С картой разведчик, с огнем динамита
К сердцу республики крадется шпион.
Прпев: Встретим его, как бессонные стражи,
Мы на пороге родимой земли,
Чтобы друзья и товарищи наши
Жить и работать спокойно могли.

зд. М. Иорданский ГИЗ 4305 М 14600 Г Техред. М. Лобищев-Тамарин
 дано в произв. 75/1-35. подл. в печ. II/IV-35 г. ф. б. 62 x 94/16 печ. л. 3/8
 Зак. 735 1-я Образцовая тип. Огиза РСФСР
 Явномоч. Главлита №Б 4026 Тир. 5000 экз. треста „Полиграффинг“ Москва, Валовая 28.

Семантика хора в финале Шестой симфонии Мясковского

Шестая симфония по праву называется многими историками, дирижерами, музыковедами вершинным сочинением композитора. Накал психологической экспрессии никогда не доходил у Мясковского до такого драматизма.

«Программа» симфонии — реакция автора на революционные потрясения начала советской истории. Негативное отношение к происходящим кровопролитным событиям — в основе драматургии симфонии. Именно поэтому в финале после тем-портретов революции — «Карманьола» (главная партия) и «Са іга» (побочная партия), следует третья цитата — стих «О расставании души с телом» (заключительная партия) — смысловой итог всей симфонии.

Появление хорового раздела тематически подготавливается в экспозиции, где материал в несколько сжатом виде проводится в оркестре. Этот раздел состоит из двух тематических элементов. Оба элемента имеют национальное вокальное происхождение — и плач-причет, и духовный стих. Из этих двух составляющих выстраивается куплетная форма заключительной партии финала. Плач становится варьируемым рефреном, предваряющим три строфы стиха из девяти тактов.

В связи с рассматриваемым фрагментом можно говорить о преемственности данного сочинения традициям русской музыкальной культуры. В частности, возникает аналогия с вершиной русской дореволюционной кантаты — с рахманиновскими «Колоколами», особенно с ее четвертой частью («Похоронный слышен звон»). Как известно, это сочинение не было причислено автором к жанру симфонии, но имело огромное влияние на развитие симфонии с хором. В жанровом определении сочинения нет также и понятия «оратория». Современное Рахманинову определение симфонии как сочинения с определенными установленными формообразующими моментами не могло тем более подойти.

Одно из важных качеств рассматриваемого фрагмента симфонии — это органичное вписывание хорового звучания в усложненный гармонический стиль симфонии. Опора хроматической тональности Мясковского на традиции вариативности и сложной модальности народного музицирования позволяет хору вписаться в фактуру симфонии не в качестве дополнительной группы оркестра и не как ораториальный элемент, а самостоятельным составом, со своей природной народной кантиленой и интонацией.

Тематический материал четко распределен композитором по тембрам хоровых партий. Рефрены препоручены сопрано и тенорам, духовный стих — альтам и басам. Каждая из этих двух групп в партитуре имеет обозначение в качестве отдельного хора. Таким образом, здесь присутствует момент антифона еще в большей степени, чем в симфонии Скрябина, несмотря на то что тематический материал Мясковского гораздо дальше стоит от традиций немецкой кантаты. Более резкие тембровые характеристики высоких голосов в верхнем регистре наиболее соответствуют эмоциональной экспрессии плача. Напряженная гармония еще более подчеркивает экспрессию плача рефрена. Из трехголосных малосекундовых интонаций-стенаний выстраивается основной гармонический оборот плача: $Ges7\langle/b - C/b$ (второй вариант: $b - C/b$) (см. пример 1 на след. стр.).

Первый рефрен имеет, помимо самостоятельной, подготовительную функцию к мелодии стиха, поэтому он наиболее развернут и отделен от первого появления второго тематического элемента длительным выписанным дыханием — двухтактной паузой.

Субъективный повествовательный тон более характерен для альтовой партии. Грудное звучание нижних голосов хора служит контрастным тембровым моментом внутри симфонического раздела.

В остальных случаях рефрен усечен до трех звеньев-оборотов. Чуткое соблюдение драматургии жанра национальной драмы в условиях симфонии — яркое нововведение автора.

Soprano

Alto

Tenor 1

Tenor 2

В мелодии стиха показательны несколько моментов. Прежде всего, это сохранение в условиях жанра симфонии мелкой народной мелизматике:

пример 2

Alto

Что мы ви - де - ли?

Кроме того, в процессе варьирования допускается краткое квартовое дублирование в хоровой партии. Рельефно выступают при повторных проведениях незаполненные интервалы малой септимы, малой ноны, образующиеся из встречного поступенного движения хоровых линий. В каденции между крайними хоровыми голосами в кварто-квинтовых вертикалях возникает как бы случайное перечение эолийского и дорийского вариантов VI ступени лада:

пример 3

Alto

Как ду - шис - те - дов рас - ста - ва - ли - см, рас - ста - ва - ли - см, да про - ща - ли - см.

Bass

Не менее «случайным» выглядит немедленное «исправление» этого образовавшегося акустического «дефекта» в басовой партии:



Всё это свидетельствует об отсутствии искажения автором первозданных интонаций стиха и его подлинного гетерофонного народного звучания. Именно здесь Мясковский впервые напрямую подчеркнул всю симфоничность соединения литургического напева и народной мелодии, прошедшего почти тысячелетний эволюционный процесс русской истории.

Тем не менее участие хора в симфонии кратковременно. Хор всё еще не входит в симфонию как полноправный участник. Он по-прежнему мыслится как элемент, окончательно разъясняющий смысл сочинения, настрой которого уже достаточно ясен по предыдущему оркестровому звучанию. Использование духовного стиха, несомненно, определяет литургический характер симфонии, причем литургия в данном случае заупокойная. В целом же можно говорить об эпической направленности симфонии. Именно эта линия станет ведущей у композитора в 1930-е годы.

О башкирском напеве в Восьмой симфонии Мясковского

Восьмая симфония Н. Я. Мясковского, созданная в период с 1923 по 1925 год, — единственное произведение композитора с использованием башкирского фольклора. Известно, что он никогда не записывал и не изучал образцы башкирского народного искусства. В существующей исследовательской литературе по творчеству композитора не приводится ни одного факта проявления у него особого интереса к народной музыке башкир. Вероятно, здесь находит реализацию одна из ведущих тенденций советского многонационального искусства: сочинение произведений с использованием фольклорных музыкальных тем различных народов.

Мясковский, как и многие другие музыканты, приступил к разработке интонационных пластов народной музыки, почти не тронутых профессиональным искусством, что сыграло свою позитивную роль в формировании процесса межнациональных связей в советской музыке. Помимо Восьмой симфонии упомянем Двенадцатую, где встречается якутская мелодия, и Четырнадцатую, включающую казахский мотив. «...симфоническая разработка русскими композиторами фольклора народов СССР, — как справедливо отмечает Е.Б. Долинская, — не только помогала формированию новых музыкальных культур, но и способствовала обогащению их собственного творчества»¹.

На значение народного тематизма в симфониях Мясковского указывал А.А. Иконников, отмечая «огромную роль народных истоков в демократизации общего характера музыки, в создании реалистических конкретных художественных образов»².

Башкирская мелодия была предложена Мясковскому В.А. Успенским. Ее использование в III части Восьмой симфонии было обусловлено программным замыслом. Об этом достаточно подробно написано исследователями творчества

композитора (З. Гулинская, А. Иконников, Т. Ливанова и др.). Так, например, А.А. Иконников в монографии «Художник наших дней» в связи с историей создания симфонии приводит следующие слова композитора: «Думал я написать симфонию о Степане Разине. Начальным импульсом к ее созданию стала тема народной песни “Гришка Отрепьев”, записанная Балакиревым и вошедшая в его сборник “30 русских народных песен” в четыре руки под № 9. Забыв о том, что эта тема Балакирева и о Гришке Отрепьеве, и решив почему-то, что она связана с Разиным, я начал работать над симфонией и уже сочинял именно в этом плане»³.

Очевидно, что программный замысел не был реализован в полной мере. Как свидетельствует сам Мясковский, «песня оказалась иного содержания, замысел в первоначальной форме на развился, но элементы его, конечно, остались, как в характере первой части (степного, напевного склада), в темах второй части (с двумя русскими песнями <...>), целиком в третьей части (на башкирскую песню, которая еще недавно пелась на слова о покинутой солдатке) и, наконец, в буйно-напористом, но с трагическим окончанием, финале»⁴.

Итак, композитор оказался свободен в выборе фольклорных тем для своей симфонии. Ни одна из них не была связана с историческим периодом восстания Степана Разина. Для Мясковского важен был общий характер песен, их настроение.

Рассмотрим процесс функционирования башкирской песни в III части Восьмой симфонии.

Мелодия, взятая за основу этой части, относится к башкирским озон-күй. Напев привлек Мясковского, видимо, прежде всего своим образно-эмоциональным строем, выраженным уже в названии песни — «Грусть». По свидетельству самого композитора, «главная тема третьей части связана с образом обездоленного крестьянства»⁵. У автора эта трогательная лирическая мелодия ассоциировалась с обобщенным образом народа. Вспоминая историю башкир, отметим, что этот народ находился под двойным гнетом: со стороны собственных баев и русских царей. Тяжелое бедственное положение крестьян усугубляла также «солдатчина»⁶.

Использованная в III части — своеобразном лирическом центре — задушевная башкирская мелодия органично включена в контекст произведения. При этом Мясковский намеренно подчеркнул ее национальную природу, сохранив синтаксическое строение, неторопливое развертывание музыкальной мысли.

Одной из отличительных особенностей башкирских протяжных песен является их широкий диапазон. Мясковский оставляет не только звуковой объем данного напева (от *ля малой октавы* до *ре второй октавы*), но и тот удобный и естественный для женского голоса регистр, в котором, вероятно, чаще всего звучала эта песня.

Примечательны также сохраненные композитором контрастные звуковысотные тематические зоны в теме, образующие «волнистый» рельеф мелодического движения, где мелодические вершины плавно переходят в линию спада. Такое нисходящее движение мелодии как характерный прием большинства национальных протяжных песен отмечал Л.Н. Лебединский. Он указывал на то, что «... в значительной части башкирских узун-күй налицо стремление сразу же выразить в песне сильное, долго сдерживаемое и как бы в конце концов прорвавшееся чувство. Почти всегда неизменно следующее затем падение напева из высокого регистра в низкий связано с психологически противоположным состоянием известного бессилия»⁷. «Угасание» темы подчеркнуто и выразительными средствами динамики (движение от *p* к *pp*).

Сохраняет Мясковский и интервальный состав темы с обилием ходов на кварту в заполнении, большую секунду и малую терцию.

Органично вплетается в мелодико-тематическое развитие и орнаментика, занимающая особое место в башкирской музыке. Тема богата соединительными орнаментальными распевами, которые выделены здесь более мелкими длительностями.

Башкирское национальное начало проявляется и в ладовой организации темы, основанной на минорной пентатонике.

Народной музыке башкир, монодийной по своей природе, свойственна импровизационность, следствием которой явля-

ется нарушение регулярности ритма. Эта особенность имеет место и в данном случае. В теме наблюдается вуалирование акцентных долей, за счет тянущихся залигованных нот и синкоп (межтактовых, внутритактовых, внутридольных). Такая сложность метроритмической стороны напева возникает в результате первоначальной — в оригинале — зависимости мелодии от поэтического текста.

Тема изложена в форме периода. О разновидностях мелодического периода башкирских протяжных песен писали многие исследователи (Л. Атанова, Ф. Камаев, Л. Лебединский, Р. Сулейманов, М. Фоменков). В основе этих структур лежит принцип вариантно-вариационного строения мелодии. Об этом как о закономерности формообразования озонокью сообщает Л.П. Атанова: «Исходным моментом мелодии является определенная попевка — образно-интонационное зерно»⁸.

Таким образом, можно утверждать, что при включении башкирской мелодии в симфонию Мясковский проявил максимум бережного отношения к фольклорному источнику, сохранив его диапазон, рельеф, интервальный состав, орнаментику, а также ладовые, метроритмические и структурные особенности.

Вместе с тем, не владея спецификой музыкального фольклора башкир, композитор отнесся к этой теме, подобно большинству русских классиков, как к общевосточной. Соединяя одnogолосный по своей природе башкирский напев с инструментальным сопровождением, Мясковский стремился достичь полного выражения восточного элемента. Для этого он использовал установившиеся еще со времен Алябьева специфические приемы, помогающие раскрытию своеобразия восточной мелодии. К таким приемам относятся: органые пункты, остинатность, прозрачный фон сопровождения, особые формы оркестровки и гармонизации. Остановимся на этом подробнее.

Начальное изложение напева поручено английскому рожку, специфический тембр которого часто использовался в русской музыке для создания «пряного» восточного колорита. Обращает на себя внимание и прозрачный фон сопровож-

дения. Мелодия лишь слегка поддерживается аккомпанементом струнных (без скрипок) и арфы. Фундаментом всей музыкальной ткани становятся выдержанные звуки у контрабасов.

Тонический органнй пункт является одним из специфических приемов, подчеркивающих природу восточного мелоса. Мясковский применяет его при экспонировании башкирской темы и возвращается к нему в репризном разделе части. Следствием тонических органнй пунктов является образование би- и полифункциональных созвучий (тонического септаккорда, тоники с квартой и тонического септаккорда с квартой).

Обращаясь к восточным мелодиям, основанным на пентатонном звукоряде, русские композиторы нередко строили гармонию на том же звуковом составе. Подобную проекцию вертикали на горизонталь видим и в гармонизации данной темы. Причем в гармонии также находит отражение характерный мелодический интервал кварты. Примечательно, что при замене терции лада IV ступенью, образуется своеобразный аккорд из двух кварт.

Наряду с органнй пунктом Мясковский использует такой характерный «восточный» прием, как остинато, применяя его на трех уровнях: ритмическом, гармоническом и фактурном.

Такая совокупность ориентальных средств способствует выражению созерцательного настроения, столь характерного для восточных образов. При этом прозрачный колорит начала III части разряжает напряжение предыдущих частей, что позволяет говорить об особой драматургической роли башкирской мелодии в произведении.

Восьмая симфония Мясковского представляет собой образец плодотворного взаимодействия разнонациональных культур. Уже при начальном изложении башкирского напева распознаются черты русской музыки. Достаточно исполнить тему без орнаментики, как обнаружится, что ее каркас составляют интонации, близкие русской песне, притом характерная остинатность аккомпанеента роднит ее жанр с колыбельной.

В этом отношении справедливо наблюдение З.К. Гулинской, которая отмечает, что «характерные особенности русской народной песни органично сочетаются с ориентальными интонациями трогательной башкирской мелодии»⁹.

Близость к русской музыке обнаруживается и в гармонизации башкирского напева. Ведь известно, что преобладающая здесь квартовость имеет довольно глубокие традиции в русском народном и профессиональном музыкальном творчестве. Часто гармонические созвучия представляют собой собранную в вертикаль пентатонику. Такая гармония секундово-квартового сложения адекватна пентатонному ладу и в русской, и в башкирской музыке.

Использование имитационно-полифонических приемов, традиционных для русского многоголосного пения, в гармонизации башкирской мелодии воспринимается вполне органично. Такие приемы лишь подчеркивают взаимопроникновение элементов русского и башкирского фольклора в произведении.

Взаимодействие разнонациональных культур проявляется и на уровне структуры. При изложении башкирской темы композитор использует простую форму, во многом приближенную к классическому периоду из двух предложений с дополнением. Дальнейшее развитие материала осуществляется на основе вариантно-вариационного принципа, характерного как для музыки башкир, так и для русской песни.

Если при экспозиционном изложении народной темы Мясковский чутко реагирует на национальные особенности напева, стараясь подчеркнуть все детали «восточной» мелодии, то в дальнейшем развитии III части индивидуальная манера письма композитора начинает «подавлять» поэтическую народную мелодию. Возникают сложные аккордовые комплексы, громоздкие фактурные построения (например, второе проведение темы, цифра 4). Вместе с тем, выбор подобных выразительных средств, вероятно, связан с драматургической ролью башкирской темы в III части. Последняя написана в сложной трехчастной форме, где в среднем разделе возникает новая тема, связанная с образом персид-

ской княжны. Обращает на себя внимание интонационное родство обеих тем, сходство некоторых ритмических элементов. Чтобы создать яркий контраст между ними, Мясковский доводит развитие первой темы, по выражению Т.Н. Ливановой, «до предела экспрессии»¹⁰. Последнее обстоятельство является скорее выражением особенности стиля композитора, нежели свойством башкирских озонкюй. Для достижения экспрессивного, трагического образа Мясковский применяет различные средства, со слов Т.Н. Ливановой: «зыбкий, беспокойный фон сопровождения, новые тревожные мотивы-возгласы, уплотнение фактуры, усложнение гармонии и полифонического склада. И получается, что первоначально простой и чистый образ перерастает в болезненно экспрессивный, сложный, затемненный»¹¹.

Суммируя сказанное, сделаем краткие выводы. Итак, тематической основой III части Восьмой симфонии послужила подлинная башкирская тема. В ее обработке Мясковский выступил верным наследником традиций русских композиторов-ориенталистов. Особенно ощутимо влияние мастеров петербургской школы. Вместе с тем, в работе с инонациональным материалом проявились и яркие черты стиля самого Мясковского как композитора XX века.

Примечания

¹ История современной отечественной музыки: Учебник. Вып. 1 / Ред. М.Е. Тараканов. М.: Музыка, 1995. С. 216.

² *Иконников А.А.* Художник наших дней Н.Я. Мясковский. Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Советский композитор, 1982. С. 337.

³ Там же. С. 149.

⁴ Там же.

⁵ Там же. С. 150.

⁶ История Башкортостана с древнейших времен до 60-х годов XIX века. Уфа: Китап, 1996.

⁷ *Лебединский Л.Н.* Башкирские народные песни и наигрыши. М.: Музыка, 1965. С. 30.

⁸ *Атанова Л.П.* Собиратели и исследователи башкирского музыкального фольклора. Уфа: Йэшлек, 1992. С. 10. См. также: *Камеев Ф.Х.* К вопросу о структурной типологии башкирских протяжных песен // Вопросы музыковедения. Сб. статей. Уфа, 1977. Вып. 2. С. 42–66. *Сулейманов Р.С.* Жемчужины народного творчества Урала. Уфа.: Китап, 1995. *Фоменков М.П.* Башкирская народная песня. Уфа, 1976.

⁹ *Гулинская З.К.* Николай Яковлевич Мясковский. М.: Музыка, 1985. С. 83.

¹⁰ *Ливанова Т.Н.* Николай Яковлевич Мясковский. Творческий путь. М.: Музыка, 1953. С. 107.

¹¹ Там же.

Симфония перепутья

В исследовательской и музыкально-критической литературе многократно отмечалось совершенно необъяснимое положение, касающееся творческого наследия Николая Яковлевича Мясковского. Он — общепризнанный классик отечественной музыки: тем не менее, его произведения крайне редко исполняются в наши дни; нечасто можно отыскать в современных изданиях и публикации о его произведениях. В полной мере сказанное относится к симфониям, в частности Пятой, без которых представить панораму искусства XX века совершенно невозможно.

Созданная в период 1914–1919 годов Пятая симфония Мясковского явилась наиболее значительным, итоговым музыкально-художественным обобщением исключительно многообразной и разноречивой российской действительности. Со всей отчетливостью представлено здесь расслоение на принадлежащее эпохе уходящей и эпохе нарождавшейся, причем с достаточной явственностью намечена направленность эволюционного процесса от старого к новому. Параллельно этому поставлена проблема вытеснения индивидуально-интеллигентского начала народно-массовым. Переходя к конкретному рассмотрению концепции, обрисуем вначале облик каждой из двух взаимодействующих сущностей — старого мира и мира нового.

Лик прежней, уходящей, России предстает здесь в двух, очень различающихся между собой, гранях — через идиллическое и мертвенное. Первое определяется идеализированными представлениями об окружающей жизни. Самое важное из них воплощено в главной партии I части: лирическое чувство, раскрывающее себя в слиянии с красотой родной природы. Пасторальные ощущения заложены в мягком колыпании фактуры и в свирельном контуре наигрыша (не случайно композитор поручает мелодию кларнетам, флейтам и гобою, которые играют *solo*, в диалоге и наложении). Совершенно

оправданы авторские обозначения *amabile* (приветливо, ласково) и *dolce* (нежно). Благодаря полной консонантности и исключительной плавности линий (в их гибком хроматическом перетекании одна в другую) от музыки веет баюкающим умиротворением, благодностью, даже умиленностью.

Можно встретить в симфонии не менее идиллический взгляд на народ — в трио скерцо (ц. 56). На основе колядки, записанной композитором на Западной Украине, разворачивается наивно-простодушная жанровая сценка «пейзан» (с привычным волыночным бурдоном тонической квинты и традиционными приемами фактурно-вариационного развития). Приглаженной, «глянцево-хрестоматийной» выглядит картина всеобщего празднества в проведениях темы главной партии финала с характерным для нее налетом былинной старины. Отзвуками былого величия воспринимаются провозглашения медных в разработке I части (преобразование третьего мотива побочной партии в характере типично русских «слав»).

Совсем иным, мертвенным, пугающим предстает лик уходящей России в крайних разделах II части. Как и в главной партии I части, здесь есть черты пейзажности, но это пейзаж тусклый, блеклый, сумеречный, это ночь остывающей жизни. Отсюда призрачно-ирреальный оттенок (в зыбком шуршании тремолирующих струнных), общая скованность, оцепенение, обессиленность (остинатное покачивание никнущих ламентозных попевок), состояние гнетущей безотрадности (синтез жанрово-интонационных признаков колыбельной, заплачки и отпевания), закономерно приводящее к завершающему угасанию (*morendo* до *pppp* на флажолетах), — так рисуется тяжелая дрема, от которой веет дыханием смерти.

При всем различии названных граней уходящей России, их объединяет ретроспективный характер стилистики, отмечающий принадлежность последнему этапу Классической эпохи (как эпохи, начинавшей свое развитие в середине XVIII века и прошедшей завершающий этап на рубеже XX столетия). Совершенно очевидны непосредственные связи рассмотренных образов с традициями русской музыкальной

классики (прежде всего с традициями петербургской школы). Так, только что упомянутые главная партия I части и музыка трио III части напоминают об аналогичных темах Римского-Корсакова, тематизм II части восходит к колыбельным Мусоргского (от «Колыбельной Еремушки» до плача Юродивого) и Лядова (№ 6 из «Восьми русских народных песен» для оркестра, первый раздел «Кикиморы»), истоки главной партии IV части восходят к финалам симфоний Бородина и Глазунова.

Однако в эволюционном отношении всё это так или иначе предстает в позднеклассическом качестве, то есть в соприкосновении с характерным для начала XX века закатом Классической эпохи — закатом «золотым» (возвышенная гедония главной партии I части) и закатом сумеречным («мертвый» сон II части). Хорошо ощутимы специфические признаки исхода: заметная эстетизация образов (истонченность колорита с наплывами марева завораживающей красоты в зонах заключительной партии I части) и в ряде случаев — утрата внутренней значительности (суетливо-витиеватый оттенок главной партии финала, находящий себя в измельченной ритмике и в перегруженности хроматикой). При всем том данный материал, вне всякого сомнения, несет на себе отсветы гуманизма XIX века.

Совсем иным обрисован в Пятой симфонии Мясковского мир восходящий. Главное в изменившихся представлениях об окружающей действительности состоит в том, что они не имеют ничего общего с идеализацией и устремлены в перспективу. Здесь в качестве тематических опор выделены побочная партия I части, основной тематизм III части и тема-эпизод рондо-сонатной формы финала.

В группе тем побочной партии I части определяющую роль играет обрамляющая тема (начальное проведение — ц. 5, завершающее — ц. 8), суммирующая в себе характерные для всей побочной партии приметы нового русского стиля, лишенного каких-либо прикрас. Воспроизводится это на основе свойственного фольклоризму XX века синтеза архаики и модерна, что в данном случае особенно ощутимо в сопря-

жении диссонантной вертикали с «корявым» метром (за формально единым размером 6/8 здесь фактически находим последование 4/4, 5/4, 6/8), а также в необычном сочетании жанровых признаков былинного речевого сказа с казачьей песенностью. За этим истоиво-грузным распевом, который ведут низкие духовые, чувствуется кряжистая, грозная сила, сумрачная до угрюмости, с «медвежьей» хваткой и тяжелым взглядом исподлобья.

В основном тематизме III части за внешне привычными контурами жанрового скерцо проглядывает оттенок явной деформированности. Под покровом грубовато-терпкого трепака скрывается не просто живой, бойкий характер, а довольно сомнительное, разбитное ухарство (особенно отчетливо в плясовом наигрыше второй темы — т. 11 ц. 47). И что еще важнее — заметна в этом выплясывании недобрая, колючая усмешка с чертами скоморошьего глума (скажем, в исходной теме через ироничный излом мелодической линии и включение «язвительной» триоли, через интенсивную хроматизацию, глиссандирующие эффекты и «вертлявый» тембр кларнета).

Кроме того, за угрюмой бурлеской ощущается и нечто острое. А в том, что появление подобного признака не случайность, убеждает близкая к данному материалу вторая тема побочной партии I части (т. 5 ц. 5), которая глухим «бурчанием» (бас-кларнет с ответом контрафагота) в нарочито путанном, петляющем ритме дает явственный намек на вздымающуюся скифскую смуту, на готовящийся выплеск злой мятежности, вызывая в памяти строку из созданной примерно в те же годы поэмы А. Блока «Двенадцать»:

*Ужь я ножичком
Полосну, полосну!*

Тема-эпизод финала, соединяя в себе мужественно-волевою устремленность и упругость поступи связующей партии (ц. 74), побочной партии (ц. 75), а также обрамляющего их мотива (ц. 73 и перед ц. 81), становится для симфонии самым ярким прорывом в современную стилистику. Образ собранной, наступательной энергии претворен здесь на основе урба-

низированной токкатно-репетиционной фактуры. Развертывание темы строится по типу раскручивающейся пружины, что передает дух настойчивых преодолений, который своего предела достигает на кульминации разработки, когда и без того холодноватая тембровая гамма флейт, гобоев и кларнетов переходит в открытую «сталь» труб. Это драматическая токката жизненной борьбы, и ее внутренняя конфликтность определяется интонационной заостренностью (включая скачки на большую септиму, малую нону и далекие тоновые соотношения опорных гармоний $f - d - as - e$), а также противоречивым сопряжением регулярной моторной пульсации восьмых фона и вырывающейся из-под его «опеки» мелодической линии (пунктирный ритм и синкопы на слабых долях).

Рассмотренные грани облика новой России очень контрастны, и, тем не менее, между ними без труда обнаруживаются определенные общие черты. Одна из них — склонность к динамизму в различных его ипостасях, будь то импульсивный характер, экспансивная настроенность или стремление к лапидарности и концентрированности выражения. Важнейшая сторона сходства состоит в активном действии таких качеств, как жесткость и напряженность. Отсюда общая суровость колорита, угловато-прямолинейный интонационный контур, широкая опора на увеличенные, кварто-секундовые и квартовые созвучия (в том числе из трех кварт подряд), а также аккордика с побочными тонами и подчеркнуто диссоциирующее голосоведение (см. в побочной партии I части перечень параллельных септим, а в теме-эпизоде финала взаимодействие $re \flat$ и $fa \sharp$ мелодии с f -*moll* фона, do с f увеличенным, mi и si с d -*moll* и т. д.). Тому же по-своему служат и рационально-конструктивные приемы письма, особенно проявившиеся в теме-эпизоде финала (хорошо ощутимый графический расчет, методичность тонально-гармонического восхождения, тотальная хроматизация мелодического рисунка с охватом всех двенадцати тонов и с подключением цепочки кварт). Словом, дух вышедшего на историческую сцену модерна преломлен здесь с полной явственностью.

Итак, основной водораздел пролегает по линии стилистической ориентации: одни темы находятся в прямых связях с русской музыкальной классикой, чем акцентирована их обращенность в прошлое, другие отмечены современными чертами и их направленность в историческую перспективу не вызывает сомнений. Чрезвычайно любопытно взаимодействие этих двух разнонаправленных сущностей. Только изредка наблюдается их непосредственный контакт, причем есть случаи достаточно органичного страдания (скажем, в среднем разделе II части соединяются черты музыки позднего Чайковского и экспрессионизма XX века, в связующей партии финала — черты рахманиновской героики и будущей советской песенности 1930-х годов), но бывает и весьма механическое смешение (контрапункт несовместимых по своему генезису главной партии и темы-эпизода в разработке финала, ц. 97).

Как правило, взаимодействие строится по принципу сопоставления. Однако контрасты столь значительны и их так много, что складывается весьма разнородный конгломерат. Чрезвычайно разнороден уже сам по себе стилевой калейдоскоп — «ретро», переходная стилистика, новый стиль, и показательно, например, что среди обилия называвшихся истоков, составивших базу «ретро», есть принадлежащее как петербургской школе (Мусоргский, Бородин, Римский-Корсаков, Лядов, Глазунов), так и московской (Чайковский, Рахманинов). Всё это дополняется отчетливо поляризованными образными напластованиями (допустим, радужная гедония и кошмар катастрофичности, сугубо индивидуальное и надличное), причем контрастность может быть представлена на уровне самых малых построений (побочная партия I части построена из четырех тематических элементов и состоит из пяти микроэпизодов — ц. 5, т. 5 ц. 5, ц. 6, ц. 7, ц. 8).

Следовательно, можно говорить не только о многоликости, подчас даже пестроте, но и о явной разноречивости, которая скрывается за внешним «благополучием» облика симфонии, за ее соответствием традиционному строению цикла в его привычной трактовке. И разноречивость эту в данном случае

нужно расценивать не как композиционно-структурный дефект (хотя может показаться, что ввиду длительного написания произведения свое воздействие могли оказать меняющиеся впечатления от стремительно движущейся действительности), а как отражение противоречивости, сумятицы и разлаженности самой жизни того времени.

В становлении столь множественного вороха явлений улавливается достаточно отчетливая тенденция — многоступенчатый, зигзагообразный, но, тем не менее, определенно выраженный переход от старого к новому. Взаимодействие этих двух сущностей в событийно-насыщенной I части находится, на первый взгляд, безусловно, под эгидой классических ориентиров, так как они занимают драматургически ключевое положение (прежде всего благодаря обрамляющему местоположению главной партии, открывающей экспозицию и завершающей зеркальную репризу). Однако под идиллическим покровом зреют иные, чуждые, силы, заявляющие о себе в наплыве образов побочной партии. Причем очень важно, что именно с ней связаны все кульминации (начиная с ц. 8 и кончая ц. 24), и ее отголоски нарушают иллюзорное забытие в зонах заключительной партии (предостерегающие «уколы» засурдиненных валторн на сумрачных аккордовых сопоставлениях $T - b VI moll$ и $T - b II moll$).

В подобном контексте совсем не случайным оказывается вторжение взбудораженной разработки, где посредством *fugati* (ц. 13, 17) передается «заворошка» смутного времени. Резко трансформированная тема главной партии «становится неузнаваемой, а первоначальный идиллический пейзаж оказывается словно опаленным враждебным вихрем» («Советская музыка». 1990, № 2. С.161). Таким образом, взятый изнутри, мир былого во многом оказывается расшатанным, и процесс этот развивается вширь и вглубь в следующих частях.

Во II части, выражаясь образно, новое жизнеощущение (средний раздел) рождается в душной тьме избываемого прошлого (крайние разделы). В скерцо прежнее уже оказывается оттесненным на задний план (трио с его отголоском в начале коды, ц. 68). Наконец, в финале, где множественность сопо-

ставлений достигает своего предела, в ходе незримого противоборства чаша весов окончательно склоняется в пользу современности, что торжественно и громогласно подтверждается кодой. Она построена на основной теме побочной партии I части, которая символически переосмысливается в «главную партию» симфонии. Примечательно, что господствуют в финале бодрые, динамичные ритмы марша, шествия. И это призвано высветить основную мысль всего произведения: Россия пришла в движение, она находится на переломе своих судеб, в пути от прежнего уклада к новым жизненным горизонтам.

Отмеченная ситуация раскрывается в Пятой симфонии в отстраненно-объективном ключе. Происходящие коренные перемены, включая разноречивое взаимодействие старого и нового, не переживаются, а скорее констатируются. Драма времени присутствует, но как нечто периферийное, и в целом исторический процесс рисуется неконфликтным, вполне мирным, «без крови». Такому подходу отвечает принцип эпической картинности, стремление к широкому панорамному охвату действительности, а также просветленно-оптимистический строй образов.

Параллельно движению от идиллий прошлого к суровой реальности нового времени происходит и другой важный процесс — вытеснение индивидуально-интеллигентского народно-массовым.

Первое из этих начал представлено в двух ракурсах. С одной стороны (главная партия I части), это комплекс качеств, типичных для человека русской классической культуры: благородство, одухотворенность, поэтичность, чувствительность к тонким нюансам настроения, впечатлительность до прекраснодушия и сентиментальности. С другой стороны (средний раздел II части), это метаморфоза личностного сознания в условиях воздействий нового времени, когда рефлексия неотвратимо эволюционирует в плоскость тревог и смятений, душевных мук и терзаний, когда посещают приступы непереносимой депрессии, жуткие галлюцинации и возникает ощущение фатальной обреченности (сложная, сплошь хромати-

зированной полиритмическая вязь многослойной линейной ткани, болезненная экспрессия «говорящих» интонаций взывания, стоны, а на кульминации — подавляющие обвалы *tutti*).

Рассмотренным материалом собственно и ограничивается зона влияния индивидуально-интеллигентской сферы. Как видим, драматургически он расположен по убывающей — от формального главенства в I части к скромным рамкам среднего раздела во II части, а затем ему и вовсе не находится места. Главным в своем содержании симфония обращена к народной России, находящейся в постепенном перерождении. И пусть лик ее далек от прежних представлений и в немалой степени настораживает, в целом автор склоняется перед ним и возвеличивает его как единственно прочный жизненный устой в брожении переломного времени. Свидетельство тому — кодапофеоз, где в качестве генеральной кульминации всего произведения проводится побочная партия I части, символизирующая грозную, исполинскую, несколько загадочную массовую стихию (подчеркнуто суровое гимническое звучание темы в увеличении и в хоральном произнесении всем оркестром с доведением динамики до *ffff*).

Остается отметить следующее. Пятая симфония явилась для Мясковского этапной не только в силу того, что в ней он впервые достиг художественного результата на уровне наиболее значительных образцов отечественного музыкального искусства, но и потому, что в ней определились многие существенные элементы его последующего творчества. По мнению самого композитора, отсюда ведет начало «объективная линия» его симфонизма. Именно тогда Мясковский сформулировал для себя позицию прямой преемственности с русской музыкальной классикой, что с наибольшей последовательностью скажется в 1930–1940-е годы. В основной теме побочной партии I части он обращается к казачьей песенности, которая станет для его творчества важнейшим фольклорным истоком («Казачья колыбельная» в вокальном цикле на слова М. Лермонтова, отдельные образы Восемнадцатой симфонии).

Особенно много здесь параллелей к следующей, Шестой, симфонии (закончена в 1923 году), где также разрабатывает-

ся проблема взаимодействия классического и современного (но уже в остроконфликтном, трагедийном истолковании) с сопутствующей ей темой «интеллигенция и народ» и есть прямые концепционные «мостики»: от главной партии I части Пятой симфонии к лирическим оазисам Шестой, от II части к скорбно-плачевой сфере (в том числе средний раздел этой части — преддверие сгущенно субъективного психологизма с характерной для него инструментальной речитацией), от III части к inferнальному скерцо, а в финале Пятой намечается стихия празднеств-шестивий Шестой (включая соприкосновение с мелодикой революционных песен — см. его побочную партию).

Отсюда тянутся многочисленные нити и к ряду других произведений, вплоть до последней, Двадцать седьмой, симфонии. Так, от третьей темы побочной партии I части (ц. 6) ведет свое происхождение побочная партия финала Двадцать седьмой, а тема-эпизод напомнит о себе в среднем разделе медленной части этой симфонии. Кстати, последняя из названных тем как яркое художественное открытие Пятой симфонии (героика нового типа) отзовется и в творчестве других композиторов — например, у Шостаковича (отчасти в главной партии I части Первой симфонии, но особенно в среднем разделе III части Седьмой), Кабалевского, Эшпая. Заодно можно упомянуть и намеченные здесь прогнозы для советской массовой песни (предвосхищение «Марша энтузиастов» И. Дунаевского в мотиве-обрамлении из финала, ц. 73).

Следовательно, Пятая симфония явилась не только истоком многого в творчестве самого Мясковского, но и, будучи одним из первых образцов обновляемого симфонизма 1910-х годов, дала немало для всего отечественного музыкального искусства первой половины XX столетия.

Виолончельный Мясковский

Оценивая значения творчества Н.Я. Мясковского с позиции сегодняшнего времени и выделяя определенные приоритеты, можно говорить о виолончельных произведениях замечательного русского композитора как об отдельном блоке его интересов. Случайно или нет, но его две виолончельные сонаты и Виолончельный концерт не только относятся к числу лучших и, пожалуй, одних из самых репертуарных сочинений, но и являются наиболее характерными образцами его творчества разных периодов.

Виолончельных опусов у Мясковского немного — всего три, но виолончель словно постоянно находится в зоне его внимания. Страницы творческой биографии Мясковского, его переписка и дневниковые записи с документальной точностью передают и акцентируют сферу его интересов. Если сделать выборку всех записей¹, касающихся виолончели, получится развернутая и весьма содержательная картина.

Мясковский активно интересуется виолончельным репертуаром, изучает классические образцы, знакомится с новинками. Так, в 1912 году он публикует в журнале «Музыка» (№ 75 от 5 мая и № 79 от 31 мая) заметки о новых виолончельных произведениях: Поэме для виолончели и фортепиано Александра Крейна ор. 10 и Драматической сонате до минор для виолончели и фортепиано Александра Юровского. О заинтересованном изучении виолончельных произведений классиков свидетельствует записка его другу Держановскому от 24 августа 1913 года: «Получил от Вас рококо (Вариации на тему рококо Чайковского) — здорово сделано, Шуманы и Гайдны — ценки перед этой штукой со своими концертами».

В *Дневнике* он дает краткие, очень точные и порой острые характеристики просмотренным произведениям.

1934 г., 8 апреля. Встретил Прокофьева. Просмотрел его виолончельный концерт. По музыке хорошо, по форме нет.

1935 г., 29 марта. Смотрел виолончельную сонату Шостаковича — превосходно.

1935 г., 3 мая. Просмотрел виолончельную концерт-балладу Глазунова — слабовато.

1935 г., 11 октября. Симфонический концерт под управлением Себастьяна. Виолончельный концерт Онеггера (солист Марешаль) — ни то, ни се.

1936 г., 18 июня. Приходил Ю. Крейн с прелюдиями и виолончельным концертом — отлично.

1938 г., 26 ноября. Слушал в симфонической программе виолончельный концерт Прокофьева (дир. А. Мелик-Пашаев, солист Л. Березовский) — превосходная музыка, но что-то не доходит.

1938 г., 30 декабря. Изучал виолончельный концерт Прокофьева — обнаружил крупнейшие дефекты в форме, о чем ему и доложил. Согласился. Теперь понятно, почему концерт не доходит.

1939 г., 4 февраля. В концерте Штриммера слушал виолончельную сонату Шостаковича — отлично.

1939 г., 15 июля. Прокофьев довольно хорошо переделал виолончельный концерт.

1946 г., 4 июля. Виолончельный концерт Хачатуряна — концертно, но очень много самоповторений.

1946 г., 29 октября. Слушал виолончельный концерт Хачатуряна с оркестром — мало понравилось, что-то перепетое.

1947 г., 31 марта. Слушали. Виолончельный концерт Хачатуряна опять не понравился.

1948 г., 5 октября. Посещение М. Вайнберга. Показал виолончельный концерт со струнным оркестром — очень хороший, похуже — скрипичное концертно.

1950 г., 2 марта. Вчера слушал виолончельную сонату Прокофьева — сочинение совершенно замечательное во всех отношениях. Шедевр не меньше, нежели фа-минорная скрипичная соната.

Уже вскоре после написания Сонаты № 1 Мясковский продолжает поиски нового виолончельного произведения. Об этом свидетельствует переписка с Держановским.

1914 г., 27 апреля (Держановский — Мясковскому).

...какие Ваши дальнейшие умыслы; будет ли вторая виолончельная соната или виолончельный концерт, или Вы вообще в этом направлении охладели?

1914 г., 28 апреля (Мясковский — Держановскому).

Если увидите Белоусова или вообще хорошего виолончелиста, которому можно доверять, спросите, как звучит на виолончели си-бемоль-мажорная музыка, можно ли писать в B-dure? Мне пришла темка в голову, к ней еще парочка, все в этом тоне, не знаю, остановиться или бросить...

1916 г., 30 июня (Мясковский — Держановскому).

Мелькает чудная идея для чельного концерта, но, вероятно, опять высохнет, как все мои «идеи» последнего двухлетия...

Виолончельная соната № 1 Ре мажор, ор. 12, созданная в 1911–1913 годах, среди сочинений Мясковского этого периода трагедийной и подчеркнуто драматической направленности выделяется особой просветленной лирической трепетностью и взволнованной эмоциональностью. Ее можно назвать сонатой-поэмой. На фоне опусов «радикального» модерна того времени (Прокофьев, Рославец, Веберн, Дебюсси, Хиндемит) достаточно традиционный музыкальный язык виолончельной сонаты заставляет Мясковского как бы немного стесняться его и даже ёрничать над ним, называя «пошлым», «сахарной водой со вздохами из Рахманинова и Чайковского», «произведением для дилетантов, за которое ему придется краснеть».

Из *Переписки* с Держановским.

1911 г. 12 августа. Впопыхах соорудил небольшую виолончельную сонату (две части).

1 октября. Недавно я как-то по неосторожности состряпал виолончельную сонату. ...Стиль ее — сахарная вода со вздохами из Рахманинова и Чайковского, но бойко звучит и «правоверна», как раз для Русского музыкального издательства.

14 ноября. Я теперь впал в полосу критиканства, не выношу почти ни одного своего сочинения, тем более новую виолончельную сонату — непозволительная пошлость.

29 ноября (Держановский — Мясковскому).

Еще раз прошу Вас разрешения списаться с Циммерманом, «Пошлую» сонату считаю для сего случая особенно подходящей. Критиковать и «мизантропить» над своими произведениями можно и в том случае, когда они превратятся из рукописей в «печатные произведения».

5 декабря (Мясковский — Держановскому).

Дело в том, что эта работа (виолончельная соната) хотя технически вполне законченная, но по самому материалу неудовлетворительная; в данном случае я приноровился к вкусам некоторых моих знакомых дилетантов (посвящена В.Л. Гохману). Поэтому сочинение, хотя звучит бойко и, как говорят, убедительно, но все же по напечатании мне придется за него краснеть.

Конечно, надо понимать условность самооценки Мясковского. Он прекрасно относился и к Чайковскому, и к Рахманинову. В одной из опубликованных статей этого периода он писал о своих музыкантских пристрастиях: «...я люблю Чайковского, Рахманинова, одновременно воодушевляюсь Скрябиным, умиленно восхищаюсь Римским-Корсаковым и упиваюсь Метнером, но остаюсь совершенно холодным, например, к Глазунову, Балакиреву»².

Чтобы яснее представить специфическое своеобразие Виолончельной сонаты Мясковского, имеет смысл сделать презентацию произведений этого жанра в период конца XIX — начала XX столетия в их хронологической последовательности. Это позволит обнаружить поразительную картину стилового разнообразия.

| | | |
|--------------|------------------|------|
| Дж.Энеску | — Соната № 1 | 1898 |
| С.Рахманинов | — Соната ор. 19 | 1901 |
| М.Регер | — Соната № 3 | 1904 |
| К.Сең-Санс | — Соната № 2 | 1905 |
| А.Казелла | — Соната | 1907 |
| З.Кодай | — Соната ор. 4 | 1909 |
| Н.Мясковский | — Соната № 1 | 1911 |
| С.Прокофьев | — Баллада ор. 15 | 1912 |
| А.Веберн | — Соната | 1914 |
| М.Регер | — Соната № 4 | 1914 |
| К.Дебюсси | — Соната | 1915 |

| | | |
|--------------|---------------------|------|
| Э.Вила-Лобос | — Соната № 2 | 1916 |
| П.Хиндемит | — Соната op. 11 № 3 | 1919 |
| А.Онеггер | — Соната | 1920 |
| Н.Рославец | — Соната № 1 | 1921 |
| Н.Рославец | — Соната № 2 | 1924 |

Виолончельная соната Мясковского заняла свое важное и значимое место в этой пестрой стилиевой палитре. Давая общую оценку произведению Мясковского, исследователь Е. Долинская пишет: «Первая соната четко спроецировала индивидуальные черты инструментального стиля Мясковского, и прежде всего: особое внимание к лирике, продуманность, плавность, взаимообусловленность контрастов, многообразии темброво-выразительных оттенков звучания виолончели и ее превосходный баланс с партией фортепиано»³.

Следует отметить своеобразный и смелый подход композитора к форме данного сочинения. Не будучи столь радикальным, как многие из его современников, Мясковский тяготеет к синтезу новаторских и традиционных черт. Он воплотил оригинальный тип двухчастного цикла по принципу «медленно—быстро», причем основной тематический элемент первой части повторяется в эпилоге всего цикла. Таким образом, можно усмотреть в таком эпилоге «эмбрион» структуры цикла, нашедшей широкое применение в творчестве композиторов XX века. В композиции сонаты Мясковского обнаруживаются элементы формы, построенной по принципу «медленно—быстро—медленно» (как бы зеркальное отражение классической трехчастности «быстро-медленно-быстро») и получившей художественное воплощение в шедеврах инструментальной музыки последней трети XX столетия: Скрипичной и Альтиковой сонатах Шостаковича, его же Втором виолончельном концерте, Виолончельной сонате Шнитке... Из краткого резюмирующего «постскриптума»-коды, представленной в сонате Мясковского, сформировалась масштабная III часть, являющаяся собой смысловой центр всего произведения. Кроме того, учитывая соответствующую тенденцию в музыке XX века, необходимо отметить, что медитативное начало в опусе Мясковского выступает в каче-

стве главной, а не традиционно-периферийной, зоны драматургии инструментального цикла.

При всем демонстративном скептицизме к своему ор. 12 Мясковский продолжает заниматься этим произведением: редактировать, готовить к исполнению, репетировать и т. д.

1912 г., 5 марта. Последние два дня чистил виолончельную сонату до того, что сегодня чуть рука не отнимается.

1 июня. Привез ли Белоуса (Е.Я. Белоусов. Кстати, напомним, что его фамилия на мраморной доске выпускников Московской консерватории 1903 г. — *М.К.*) мою виолончелищу?

1913 г., 3 марта. Первое исполнение Сонаты № 1 для виолончели и фортепиано Мясковского в концерте Общества камерной музыки в Москве. Исполнители М. Букин и Б. Яворский.

20 июля. В журнале «Музыка» сообщается, что Музыкальное издательство П. Юргенсона приобрело у Мясковского его виолончельную сонату⁴.

31 августа. ...усиленно сидел за редактурой сонаты для виолончели.

Первая виолончельная соната Мясковского получила активную игровую практику, причем композитор внимательно отмечал это в своем *Дневнике*.

1913 г., 3 апреля (Мясковский — Держановскому).

Виолончельную сонату я давно уже сплавил в Российское, между прочим, почти не приняв замечаний Яворского; если он так играл, как было помечено в нотах, я понимаю, почему у Вас возникло впечатление сплошного выпья — почти все мои темповые обозначения были заменены обратными за исключением ускорительных.

21 октября. О виолончельной сонате я не печалюсь в том смысле, как Вы думаете, до рецензюшек мне и дела нет, не для них ведь музыка пишется: а музыка пишется для себя и для приятелей; так эта соната для приятелей, и потому как сочинение для меня характерное оно не годится.

31 декабря (Композитор отвечает на просьбу Держановского, давая фактически ей общую характеристику).

Тематический очерк моей виолончельной сонаты делать не буду. ...соната так проста по конструкции и так ясна и определена по форме, темы ее так явственно отличаются одна от другой, что никаких предварительных объяснений не только не нужно, но они будут просто вредны...

20 июля (Прокофьев — Мясковскому).

Держановский хочет, чтобы моя Баллада и Ваша -чельная соната были посланы на август в Кисловодск (до востребования) Евсею Яковлевичу Белоусову.

10 ноября. Белоусову я приготовил экземпляр сонаты и попробую с ним поиграть.

16 ноября. Вчера играли с Белоусовым сонату — выходит хорошо, но ему, видимо, улыбается перенести концерт на январь, чтобы отделать свою партию в Сонате и в Балладе, которую также играли и с которой, кажется, примирились; я же от Баллады в восторге — она очень фантастична, колоритна и вообще замечательна.

Любопытно отметить, что Баллада-соната ор.15 Прокофьева и Соната-поэма ор. 12 Мясковского рождались в одно время. Также параллельно создавались поздние шедевры двух русских гениев XX века — Соната ор. 81 Мясковского и Соната ор. 119 Прокофьева.

1914 год, 18 января. Информация о сонате Мясковского прошла в прессе. Так, в журнале «Музыка» № 165 под рубрикой Новинки даны краткие аннотации с нотными примерами к сочинениям С. Прокофьева (Баллада ор. 15) и Н. Мясковского (Виолончельная соната).

23 января — в Москве, в Малом зале консерватории, в программе 4-го вечера современной музыки. Исполнители Е. Белоусов и П. Ламм.

1916 год. 14 декабря — в 3-м абонементном концерте «Музыкального современника». Исполнители Е. Вольф-Израэль и Б. Захаров.

1920 год, 16 апреля — вечер из произведений Мясковского в Доме искусств в Петербурге. Исполнители виолончельной сонаты Н.Граудан и А.Бушен.

1921 год, 23 сентября — на квартире у М. Губе. Исполнители А. Крейн и П. Ламм.

1946 год, 21 апреля — авторский концерт Мясковского в Москве, в Малом зале консерватории. Исполнители С. Кнушевицкий и Л. Оборин.

Виолончельная соната № 1 прочно входит в исполнительский обиход. Много позже, в 1945 году, в период работы над Виолончельным концертом, он снова возвращается к Сонате № 1 и создает ее вторую редакцию. Следует особо отметить, что двухчастную с кодой-эпилогом структуру формы ре-мажорной сонаты композитор повторяет в Виолончельном концерте, который он мыслил как концерт-поэму.

Замысел виолончельного концерта периодически возникал у Мясковского еще в 1914–1916 годах. Однако реализовать его удалось много позже, в 1944–1945 годах. Процесс работы над произведением показывает во всех деталях тот же *Дневник-хронограф*.

1944 г., 25 октября. Грипп. Пробую найти что-нибудь для виолончельного концерта.

30 октября. Всё болею. Сделал первую часть концерта — длинное *Andante*.

2 ноября. Поиски следующей части концерта не ладятся.

12 ноября. Вторая часть концерта. После долгой возни сделал, но недоволен виртуозной стороной; придется еще подумать.

13 ноября. По дороге в Союз придумал еще каденцию к концерту — довольно убогую, но необходимую.

2 декабря. Часа три возился с Кнушевицким над концертом — почти все звучит, трудности преодолимы (кое-что, впрочем, подправил). К ночи кончил партитуру.

1945 г., 15 марта. Сегодня прочли в оркестре виолончельный концерт (дирижер А. Орлов) — звучит прилично, нигде солист не заглушен.

17 марта (первое исполнение по радио). Виолончельный концерт прошел хорошо.

5 апреля. Вчера Кнушевицкий по радио повторил виолончельный концерт — превосходно.

Столь же тщательно и скрупулезно фиксирует в своем *Дневнике* Мясковский процесс работы над Виолончельной сонатой № 2 ля-минор, ор. 81.

1948 г. 4 августа. Делаю наброски чего-то для виолончели и фортепиано.

15 августа. Финал виолончельной сонаты не двигается. Нервничаю.

18 августа. Кончил набросок виолончельной сонаты.

5 ноября. Просмотрел эскиз летней сонаты (то ли альт, то ли виолончель) — кажется, что-то можно сделать.

1949 г. 4 января. С мучительным трудом отделявал сонату; решил делать для виолончели. Сделал первую часть.

6 января. Кончил вторую часть. «Менуэт» из проекта выбросил.

10 января. Кончил сонату.

23 января. Пробовал с Ростроповичем. В общем, получается недурно. Кое-что пришлось переделать (разные неловкости и непрактичности; кое-что поднял на другую струну).

28 февраля. Три недели пролежал в больнице... Ростропович с Дедюхиным в мое отсутствие дважды играли сонату в Союзе с хорошим приемом.

5 марта. Сегодня слушал виолончельную сонату в концерте (в Малом зале консерватории). Ростропович с Дедюхиным отлично играли.

8 марта. Трудный день. С утра звонки, телеграммы, посетители — до позднего вечера. Тема — Гос. премия за виолончельную сонату.

Вторая виолончельная соната — произведение, которое можно назвать классическим, настолько гармонично соотношение всех его компонентов. З. Гулинская дает достаточно полную и точную характеристику этому сочинению: «Поэтичнейшее произведение, необычайно свежее и красивое по музыке, ясное по форме, с уравновешенным соотношением партий обоих инструментов, кантиленной звучно-

стью виолончели, соната покоряет широтой своих напевных мелодий, вполне оригинальных, очень характерных для Мясковского, но в то же время отмеченных чертами русской народной песенности, покоряет глубиной и искренностью чувств»⁵.

Трехчастная структура цикла (*Allegro moderato, Andante cantabile, Allegro con spirito*) продолжает эволюционную линию от ансамблевых виолончельных сонат Мендельсона (№ 1), Грига, Р.Штрауса, Онеггера, Хиндемита и далее к Прокофьеву, Кабалевскому, Вайнбергу...

Виолончельные страницы творчества Мясковского являются ценнейшим материалом для осмысления творческого облика выдающегося русского композитора XX века.

Примечания

¹ Ссылки даны по книге: Ламм О. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: «Советский композитор». 1989.

² Журнал «Музыка», 1913, 2 марта. № 119. С. 150–151.

³ Из аннотации к грамзаписи виолончельных сонат Н. Мясковского.

⁴ Журнал «Музыка». № 139. С. 477.

⁵ Гулинская З. Н.Я. Мясковский. М.: «Музыка». 1985. С. 174.

Позднеромантические традиции в мелодике Мясковского

Мелодический стиль Н.Я. Мясковского представляет собой сложный и многоплановый феномен. В нем проявляется своего рода «контрапункт стилей» (термин Д.С. Лихачёва), причем не только как разностилевые и разножанровые «миксты», но и как сочетание в одновременности поэтического и антипоэтического, гармонического и антигармонического, простого и непознаваемого начал.

В исследовательской литературе многократно отмечались стилевые взаимосвязи творчества Мясковского с музыкой Бетховена и Листа, Рахманинова и Скрябина, Глазунова и Чайковского. Так, в отклике на Вторую сонату Мясковского В.А. Каратыгин подчеркивал, что «влияние Чайковского выражается уже в особых формах. Мясковский ... по-своему продолжает и развивает гамму музыкально-психологических переживаний Чайковского, чем подражает ему»¹.

Для сочинений самого Н.Я. Мясковского весьма характерным было органичное взаимодействие художественных традиций и ярких открытий современности. Весьма точной в этом смысле представляется мысль Б. Асафьева: «Мясковский утверждает былое как ценное через становящуюся действительность или через жизнь музыки сейчас, в ее многообразных проявлениях»².

Ярко обнаруживается русское песенное начало: мелодика Мясковского часто напоена лирическими темами истинно русского звучания, яркими проявлениями мелодической, а порой и «сверхмелодической» (М. Арановский) стихии.

В названных стилевых диалогах позднему романтизму принадлежит особое место. Позднеромантический мелос воспринимается XX столетием как венец мелодических исканий предшествующих веков, как ярчайшая их кульминация. Он послужил не только основой, катализатором открытия первой половины XX века, но и своего рода «мостиком» между

двумя эпохами. Через творчество Сергея Рахманинова и Рихарда Штрауса позднеромантические явления сами стали частью культуры XX столетия, как достояние в равной степени двух веков.

В мелодике Мясковского позднеромантические традиции проявляются весьма многообразно: в конкретных явлениях звуковысотной и ритмической организации и способах развертывания тематического материала, жанровой системе и программных названиях. Так, названия пьес — «Напев», «Тяжелая утрата», «Воспоминание», «Элегическое настроение», Рапсодия, «Порыв», «Элегия», «Баркарола-сонатина» — явственно связаны с позднеромантической традицией и напоминают о многих сочинениях Грига, Чайковского, Рахманинова. Проследим эти процессы на примере инструментальных тем фортепианных сонат великого мастера.

Акцент на инструментальных произведениях связан с несколькими причинами. Во-первых, свойства мелоса в наиболее «чистом» виде проявляются именно в инструментальной мелодике. Во-вторых, именно в данных жанрах во многом фокусировались художественные поиски эпохи: в них ярко проявились основные концепционные и языковые тенденции нового времени, формировалась база для открытий и дерзаний XX столетия.

Закономерно, что в мелодическом языке Мясковского ведущую роль играют многие черты, перешедшие из рубежа веков в мелос XX столетия. Эстетически допустимыми и оправданными становятся ходы на большие и малые диссонирующие интервалы. «Эмансипация диссонанса», выдвинутая рубежом XIX–XX веков, обусловила в качестве основополагающих принципов нарастание хроматизации и особую роль полутона и тритона как конструктивной и интонационно-тематической единицы. Свободное использование диссонантной хроматической интервалики, в том числе широкой, приводило к напряженности интонирования, отчасти компенсировав некоторую утрату динамизма ладовых сопряжений. По мысли Ю. Холопова, этим была исчерпана удивительно логичная, последовательная линия развития звуковысотных

соотношений от совершенных консонансов к совершенным диссонансам.

Изменилось и местоположение мелодии в музыкальной ткани целого. Особую роль в звуковысотной организации уже в начале века часто играет принцип структурного единства горизонтали и вертикали, их взаимопроекции. Одни и те же интервальные комплексы разворачиваются как в векторе горизонтального, мелодического, так и вертикального, интервально-аккордового направления. Тем самым, с одной стороны, ослабляется линейное сопряжение тонов, их линейная (по терминологии Л. Дьячковой) связь. С другой стороны, сама вертикаль становится материалом для формирования нового интонационного фонда, импульсом возникновения поразительных мелодических открытий.

Анализ **кантиленных тем** Мясковского свидетельствует о значительном расширении спектра возможных в инструментальной кантилене средств — круга интервалов, ритмических рисунков и проч., и изменении их трактовки в соответствующих мелодиях, что является важным признаком мелодики последней трети XIX столетия. Так, например, в лейттеме Первой фортепианной сонаты Н. Мясковского:



едва ли не предельная концентрация скачков — на кварту, квинту, увеличенную квинту, малую и уменьшенную септиму — сочетается с многочисленными отклонениями. Всё это находит свое выражение в большей обостренности средств музыкальной выразительности, и в первую очередь в интонационности. Хроматизация, тонкость интонационных ходов, частота и изысканность микроотклонений в мелодике способствуют впечатлению эмоциональной чуткости, психологической детализации.

Однако истинное чудо мелодики в том, что несмотря на сверхсложность, насыщенность и экспрессивность, она воспринимается очень естественной, выразительной и пластичной. Причины тому, возможно, кроются в последующем оправдании самых неожиданных и «неудобных» ходов, в осознании их *postfactum* как закономерных и взаимосвязанных. Любой сложный, яркий интервал выявляет свое скрытое интонационное, ладовое содержание, а не просто инерционно, типизированно продолжается. И вот это *постоянное пребывание на грани нежданного, непривычного — и скрыто закономерного*, думается, составляет «нерв» звуковысотной линии Мясковского, одну из ее важнейших особенностей.

Другой причиной несоответствия внешней изоэпхренности и вместе с тем глубокой органичности интонационной сферы является глубоко скрытая, *тщательно завуалированная опора на типизированные ходы*, прежде всего интонации разрешения. И хотя они, безусловно, количественно «тонут» в сложнейших звуковысотных изломах, на деле же их можно уподобить режиссирующей воле, той незыблемой фундаментальной основе, благодаря которой не страшны любые неожиданности. В рассматриваемом примере такой базой для восприятия становятся разрешения VII → I, непосредственные или через опевание.

Этот же пример обнаруживает и еще одно существеннейшее явление. Происходит повышение уровня поступенности через значительную хроматизацию мелодики. Причем равно характерным данное явление становится не только в последовательном гаммообразном движении, но и на расстоянии, в скрытом двухголосии.

Во многих сочинениях Мясковского важнейшую роль играют процессы тематического варьирования. Поразительна смелость преобразований исходного интонационного зерна, насыщенность разработочными приемами в экспозиционной фазе, что является отражением необычной внутренней напряженности, экспрессивности кантиленного мелоса, его редкостной динамичности и темпераментности. Происходит усиление интонационной концентрации, тенденция к

объединению мотивов в линии огромной протяженности. Возрастает значимость изощренной тематической работы: почти весь тематический материал является либо ядром, либо вытекает из него.

Прокомментируем данные процессы, обратившись к Первой сонате Мясковского:



В анализируемом примере первоначально происходит удивительное движение от типично позднеромантической лексики к общемелодическим формам бытового жанра. Его влияние сказывается не только во внешнем «упрощении» ладовых средств, диатонизации, но и в ориентации на широко бытующий интонационный словарь, четкой периодичности и квадратности, поддержанных типовыми гармоническими оборотами.

Однако напряжение исходного музыкального материала не исчезает, но концентрируется в сопровождающих голосах, что приводит к созданию типично позднеромантической атмосферы углубленного психологизма, контрастного сочетания элегичности и мятежности, беспокойных, тревожных и лирически-просветленных образов.

Дальнейшее развитие заданного материала выявляет и иные жанровые трансформации — от мрачного, грозного утверждения до гимнического провозглашения. Однако все они находятся в русле позднеромантической образности.

Большую роль в мелодике Мясковского играет и *речевое начало*. Очевидны ритмическая иррегулярность и аperiodичность, большая длительность мелодического развертывания, интонационная разноэлементность, при которой мелодия складывается как цепь жанрово-контрастных импульсов.

В мелодике формируется особый прозаический монологический стиль высказывания, который диктуется непосредственно развертывающимися интонационными событиями.

Соответственно меняется и тип музыкальной речи — драматическое воззвание может смениться лирически-интимным признанием и т. д. Весьма важно и то, что прототипом музыкальной речи часто становится именно прозаическая, а порой и обиходная, речевая интонация — кличи, возвания, стоны; вопросы, утверждения и проч.

Значительное воздействие на мелос начинают оказывать такие формы прозаической речи, как ораторская речь, проповедь, театральный монолог. Подчас возникает интонация возвания, которая проявляется и в особой суггестивности высказывания в целом и отдельных мотивов, в частности, как акцентированных «музыкальных слов».

Поясним сказанное на конкретном примере. Тема II части Сонаты Мясковского ор. 64 № 1 (см. нотный пример на след. стр.) формируется из разрозненных «разорванных» фраз, и лишь постепенно из отдельных возгласов кристаллизуется собственно тема — более или менее продолжительное высказывание.

Заслуживает внимания и типичный для позднего романтизма процесс рождения темы, имитация творческого процесса создания темы-образа. Но еще более примечательно само качество музыкального материала: отграниченные попевки, которые сразу же становятся объектом интенсивнейшего развития.

Интонация, практикуемая как тезис (тип мышления, близкий эпохе Барокко), должна обладать многими особыми свойствами. Во-первых, замкнутостью и самодостаточностью в образном и структурном плане и, вместе с тем, мощной энергетической силой, побуждающей к дальнейшему развитию. В этом случае, как и в большинстве других, функцию импульса выполняют ладогармонические средства, отсутствие кадансирования, гармоническая разомкнутость, преодолевающая глубокие цезуры, сцепляющая законченность мелодические образования.

Largo espressivo

Во-вторых, в таких мотивах-тезисах очень велика степень интонационной концентрации: лапидарные мотивы по значимости смыкаются с синтагмами, а функцию мотива часто выполняет один тон. Тематическая «плотность» достигает предельной степени: нет даже отдельных нот-связок, проходных звуков. Данному впечатлению способствует и особая эмоциональная накаленность, приподнятость музыкальной речи. В данном случае развертывание в медленном темпе, множество агогических нюансов, акцентов, выделение отдельных тонов подчеркивает не только каждый мотив, но

едва ли не каждый тон мелодии, что придает высказыванию особенно личную интонацию.

В-третьих, в процессе развития свободно комбинируются разножанровые, разностилевые мотивы, каждый из которых может стать объектом развития. И в данном случае сопрягаются интонации с ламентозными истоками и импульсивные ходы-толчки, а развернутые ораторские «периоды» соседствуют с краткими мотивами-призывами. Естественным следствием всего перечисленного является аperiodичность, свободная структура, формируемая логикой развертывания музыкальной мысли.

Данная мелодия (отнюдь не исключение в ряду тем Мясковского) собирает множество элементов, свойственных речи: типичный прозаический и монологический стиль высказывания — интонация «от первого лица», асимметричность единиц, речевые «периоды», чередуемые с отдельными «словами», «междометиями» (разумеется, данные понятия достаточно условны). Логика распределения акцентов, кульминационных вершин также диктуется не заранее заданной структурой, хотя бы и «закадровой», но непосредственным соотношением, взаимодействием интонаций. Ораторская направленность сказывается и в особой утвердительности интонации, настойчивости в произнесении, на первый взгляд, непримечательных мотивов, как бы выявление скрытых возможностей музыкального «слова».

В музыкальном языке Мясковского проявляются и другие признаки позднеромантического стиля. Воскрешен эмоциональный модус позднеромантической музыки — напряженность изложения, когда даже светлое чистое «слово» сопровождалось ощущением трепетности, тревожности, когда любой образ порой мог содержать полярный подтекст, явную и скрытую конфликтность. Иначе говоря, конфликт переносится из области соотношения тем и образов вглубь единого образа. Сам изначальный тезис воспринимается как внутренне взрывчатый, мелодическое высказывание репрезентирует жизнь человеческого духа, становится языком сердца, подлинной душой музыки. Не случайно Мясковский отмечал как

важнейшие особенности стилей Чайковского и Бетховена: «...они накопили в своей душе такой запас глубочайших эмоций, потенциальную энергию такого напряжения, что художественные выявления ее не могут не заражать»³.

Темы самого Мясковского обретают подлинный симфонизм, в его асафьевской трактовке — как «творческое постижение и выражение мира чувств и идей в непрерывности музыкального тока, в его жизненной напряженности»⁴.

Резко возрастает количество голосов, фактурных планов, а порой и пластов; увеличивается сложность фактуры, появляются разнообразные смешанные склады; увеличивается регистровый размах, расширяется тесситура; происходит усиление мелодического начала, в том числе увеличивается количество самостоятельных мелодий, возможно две и даже более в одновременности; возникает мелодизация сопровождающих голосов.

Осуществляется мелодизация всей ткани, при которой фактурные планы приобретают полифункциональность (одновременно и ведущая, и аккомпанирующая функции); происходит усложнение взаимоотношений мелодии и сопровождающих голосов, вплоть до рассредоточения мелодической линии по всей ткани либо параллельного течения нескольких высказываний (линеаризация фактуры). Фактура перестает быть аккомпанементом и превращается в контекст, живо откликающийся на само высказывание, а в ряде случаев становящийся и импульсом для него. Соотношение мелодической линии и фактуры в целом во многих случаях является скорее ареной динамичнейших столкновений и взаимовлияний и мало чем напоминает обычную тему с сопровождением.

Появляются новые синтетические виды мелоса, высказывания нового типа, не стесненные классификационными преградами, привычными противоположениями антитез. Это отражает важнейшие особенности мироощущения XX столетия и, вместе с тем, явственно продолжает традиции позднеромантической эстетики. С одной стороны, картина мира эпохи насыщена антиномиями, контрастами, трагическими несовпадениями. С другой стороны, не менее сильно выражено тяго-

тение к цельности, вера в некую единую и бесконечную сущность мира. Соединение этих идей порой кажется невозможным, однако именно оно декларировалось и осуществлялось в позднеромантической эстетике. И противоречие, и его преодоление рассматриваются как обобщенная двусоставная модель позднеромантического мироощущения; модель, раскрывающаяся как по горизонтали — в последовательном процессе экспонирования антиномичных пар, модуляции от одного к другому, затем их синтезирования, так и по вертикали — в симультанном объединении названных процессов.

Таким образом, стиль Мясковского оказывается прямым наследником «большого мелодического стиля», который сформировался в русле позднего романтизма, и творцами которого стали сразу несколько композиторов Германии, Австрии и России»⁵. И хотя феномен мелодизма XX века часто построен на совершенно иных основаниях, нежели минувшие мелодические стили, открытия рубежа XIX–XX столетий, безусловно, подготовили саму возможность развития культуры современности.

Примечания

¹ *Каратыгин В. Н.* Мясковский. Соната № 2 fis-moll для фортепиано // *Н.Я. Мясковский. Собрание материалов в 2-х тт.* М., 1964. Т. 1. С. 129–130.

² *Асафьев Б.* Николай Яковлевич Мясковский // *Советская музыка.* 1944. № 2. С. 20.

³ *Мясковский Н.* Чайковский и Бетховен // *Мясковский Н.* Статьи, письма, воспоминания. Т. 2. С. 58–59.

⁴ *Асафьев Б.* О музыке Чайковского. Л., 1972. С. 239.

⁵ *Арановский М.* Мелодические кульминации века // *Русская музыка и XX век.* М., 1997. С. 527.

На языке зашифрованных смыслов: диалог через век

В исследовании гармонии Н. Мясковского актуальным представляется раскрытие глубинного содержания инструментальных сочинений композитора с помощью «дешифровки» семантических смыслов его гармонического языка. Музыкальным материалом избраны программные фортепианные циклы, созданные на основе эскизов 1906–1917 гг.: ор. 25 «Причуды», ор. 28 «Воспоминания», ор. 31 «Пожелтевшие страницы», ор. 74 «Шесть импровизаций».

С позиций музыкального авангарда начала XX века Н. Мясковский вполне обоснованно слыл традиционалистом. Между тем российские музыковеды конца ушедшего столетия говорят о нем как об «одном из самых загадочных композиторов XX века». Такова, например, позиция С. Рогового, доказывающего, что «за этой, внешне традиционной, музыкой стоит нечто большее», что композитор «сумел дать новый смысл словам, которые знаешь очень давно», и, адресуясь к своим собеседникам-слушателям, «настраивает их на поиск резервов внутри себя, побуждает услышать смысл в знакомых словах»¹. Попытка, спустя целый век, вести философский диалог с одним из самых значительных отечественных художников-мыслителей представляется чрезвычайно заманчивой и в определенной степени осуществимой. Одним из ключей, дающим такой шанс, является семантический анализ гармонии композитора.

Как известно, Н. Мясковский не порывал с тональной системой и всю свою творческую жизнь — до и после 1917-го года — продолжал писать в русле ортодоксальной гармонии. При этом известно также, что он прекрасно понимал и (как немногие другие) приветствовал смелые эксперименты соотечественников, например, Стравинского, Прокофьева. Однако оценивал их новации как бы со стороны, оставаясь верным уже сложившейся и чем-то близкой ему тональной

организации. Что же, кроме внутренней склонности (не поддающейся никакому объяснению и не требующей такового), могло быть причиной его приверженности к «старой доброй» гармонии? Какие преимущества он в ней находил?

Думается, ответ на данные вопросы следует искать, исходя из музыкально-семантических ресурсов тональной системы и руководствуясь стремлением вникнуть в глубинное содержание музыки Н. Мясковского. Для этого необходимо приблизиться к пониманию личности музыканта — человека, высоко интеллигентного, жившего внутренне напряженной духовной жизнью и крайне деликатного (если не сказать застенчивого), скрытного и ранимого. В манере художественного высказывания того сокровенного, чем хотел композитор поделиться с понимающим слушателем, в самом тоне его музыкального общения с чутким собеседником проступают эти черты. Чтобы уловить тайну музыки Н. Мясковского, надо особенно внимательно вслушиваться в его полную глубокого смысла поэтическую речь, а чтобы проникнуть в суть сказанного им, нужно изнутри знать язык, на котором он говорит. Возникает потребность во владении условным, сложившимся в композиторской практике языком-посредником: наряду с явными музыкально-эмоциональными смыслами, он содержит и некие «договорные», конвенциональные значения.

Речь идет о семантическом слое языка тональной гармонии, помогающем художнику говорить в музыке о сложных мировоззренческих проблемах, обращаясь к слушателям, способным расшифровать сказанное. Одновременно возводится тонкий и неочевидный для стороннего взгляда, но важный для автора занавес защиты. Откровения сердца и души музыканта-философа оказываются огражденными от нежелательного вмешательства извне и доступными лишь кругу избранных, посвященных в «тайное тайных» музыкального искусства².

В творческом решении описываемого способа общения с аудиторией испытанная временем тональная гармония была незаменима. Истоки ее наполненности семантически окрашенными элементами, неоднократно апробированными, уходят в глубокие корни системы. Некоторые из них, прочно закрепив-

шиеся в общественном сознании, тянутся от старинной модальной организации (например, фригийский оборот). Накопившийся за продолжительный период существования тональности ее богатый интонационно-семантический фонд являл в начале XX века еще живой язык общения (не забытый, «не сданный в архив»). Следовательно, он более других был способен выполнять ответственную «дипломатическую миссию»: быть средством неуловимой и неоднозначной коммуникативной связи между автором, доверяющим свои раздумья избранному кругу слушателей, и внимающими ему собеседниками.

К рубежу XIX–XX веков тональная гармония, недавно прошедшая сложный этап эволюции в искусстве романтизма, как никакая иная высотная система, изобиловала музыкальными «семантемами». Ее особой семантической «нагруженности» способствовало мифопоэтическое видение мира, присущее романтикам с их парадоксальным переплетением философского и интимно-личного, собственно музыкального искусства — с изобразительным, с литературой и театром. Отсюда тяготение музыкантов к программности, отсюда же естественный путь поиска проводников программных художественных замыслов в имманентных средствах самого музыкального языка, т.е. активный процесс его семантизации.

Таковы вероятные причины, объясняющие соответствие тональной гармонии — в позднеромантической стадии ее развития — творческим установкам и художническим задачам Н. Мясковского-композитора. Были они использованы интуитивно или сознательно, но семантически определенные элементы гармонического языка в музыке композитора выглядят далеко не случайными. Чтобы убедиться в этом, целесообразно обратиться к чисто инструментальным, лишенным каких-либо словесных разъяснений, сочинениям Н. Мясковского.

Фортепианные циклы, ставшие объектом нашего внимания, являются программными; составляющие же их пьесы имели свои прообразы в виде зафиксированных композиторским пером психологических эскизов³. В рукописных тетрадах, что давно известно, они имели конкретные названия. Большинство из них свидетельствуют о пережитых критических состоя-

ниях души — *Безнадежность, Тяжелая утрата, Уныние, Безволие, Сумрак, В бессоницу, Безотчетное, Недоговоренное...*

Можно предположить, что публикация сочинений с признаниями в испытанных душевных муках не совсем отвечала этическим критериям композитора и (что совершенно очевидно) была в советское время не только неуместна, но и опасна, и даже невозможна. Снятые при публикации названия, компенсируют многочисленные исполнительские ремарки. Текст буквально испещрен итальянскими терминами, причем далеко не самыми употребительными: *lugubre* (печально), *irato* и *ad irato* (гневно), *languente* (с томлением), *con affito* (с печалью), *abbadonamento* (отдаваясь чувству), *tenebroso* (мрачно), *declamando, melancolico...* В столь подробных указаниях нельзя не видеть явного желания композитора быть понятым и подсказать исполнителю содержание инструментального произведения, а оно далеко уходит за грани лирических «психограрам».

Над чередой «дневниковых записей» звучит авторская мысль о жизни и смерти, о мучительных духовных поисках и непростых решениях человеческих судеб. Присутствие философской концепции, объединяющей все четыре серии фортепианных миниатюр, вполне явственно выражено в логике построения каждого цикла и всех четырех опусов вместе. Недаром все они содержат полярные противопоставления наивно-трогательных песенных номеров (часто в жанре колыбельной) с агрессивными скерцо и маршами: в фатально-замкнутом пространстве между этими полюсами страдает и бьется мятущаяся душа поэта⁴.

Расположение номеров во всех сборниках подчинено однотипному «сценарию», а итог развертывания сюжета неизменно приводит к трагическому концу. То же самое происходит и на уровне макроцикла: если первый из опубликованных сборников 1922 года открывает пьеса «Сказочка», то последний 1946 год завершается пьесой с символическим названием «Конец сказки». Созрел ли замысел исповедального макроцикла к концу жизни автора, или он был выношен Н. Мясковским с молодых лет — об этом сейчас можно говорить лишь предположительно.

Более конкретный разговор рискнем вести о содержании, поведенном художником своим слушателям — прежде всего, при помощи собственно музыкальных средств выразительности. К их числу (помимо жанровых, мелодических, фактурных, ритмических) относится и гармония. Подобно другим сторонам и элементам музыкальной лексики ее семантические возможности не обладают однозначностью, и в этом свойстве заключено неопределимое достоинство музыкального языка как такового. Лишь методом ссылок на аналогии с творческими традициями, на ассоциации с музыкой программной или имеющей вербальный текст, можно продвигаться к искомому полю значений гармонических семантов в инструментальных сочинениях (немалую помощь окажет обращение к гармонии русской оперы XIX века). В итоге, в комплексе с близкими по смыслу другими музыкальными составляющими художественного языка может быть вскрыт подтекст содержания изучаемых циклов и высказана гипотеза о философском основании их программы.

В самом общем плане контраст противопоставляемых сфер добра и зла подчеркнут композитором с помощью весьма традиционных средств. Это диатоника, нередко облеченная в модусы 7-ступенных звукорядов, а в начальных пьесах циклов не раз предстающая в «белом» облике *a-moll*: как некая *carte blanche*, как воплощение «сказки» о чистоте и свете, с верой в которые человек вступает в жизнь. Другая область — «омут» хроматики, не только «замутняющей чистые воды» диатонической тональности, но и организованной по своим законам — в модально-симметричные структуры типа тон-полутоновых. Последние сосредоточены в жанрах «злых скерцо», вторгающихся в сюжетную линию всех циклов. Характерное для той и другой звуковысотных систем семантическое наполнение хорошо известно по опыту русской и не только русской школы XIX века.

Не менее показательны другие гармонические средства, в полном соответствии с их «знаковой» символикой используемые композитором — как на уровне тональных, так и аккордовых структур. Чтобы выявить их роль в воплощении содер-

жания исследуемых сочинений, обратимся к одному из самых известных среди циклов для фортепиано — op. 31 «Пожелтевшие страницы». Изданный в 1928 году, он основывается на рукописных набросках, относящихся к 1906–1907 и к 1917 годам. Именно 2 пьесы 1917 года (№ 1 и № 6 в композиции целого) составляют динамические вершины цикла, перекликающиеся своим экспрессивно-напряженным, на грани отчаяния, тоном речитативного высказывания. В 1-й из них — это монолог, в 6-й — диалог (в рукописях автора «Спор»).

Гармония уже в первом номере опуса поражает сверхнасыщенностью «знаками трагического»: как известными в музыке до Мясковского, так и получившими распространение после него. Так называемая «шубертова VI» введена в момент мрачной кульминации: при исходном *e-moll* звучит отклонение в VI минорную — *c-moll*. Точное по высоте воспроизведение тональной пары «Приюта» Шуберта. По принципам интертекстуального заимствования она прозвучала в русской музыке еще в Арии Руслана («...И струны громкие Баяна не будут говорить о нем»), позднее — в речитативе Любаши («Вот до чего я дожила, Григорий») и в других подобных ситуациях. В цикле Н. Мясковского колебания *e-moll* и *c-moll* выносятся далее на уровень соотношения тональностей 3-й, 4-й и 5-й пьес. Тем самым укрупнена и подчеркнута их тональная семантика — особенно *c-moll* («патетического», по Геварту). В основном звукорядная структура *e-moll* деформирована Мясковским понижающими альтерациями II и IV ступеней: в результате образуется своеобразная ладовая форма, получившая впоследствии известность как «лады Шостаковича»⁵.

В точке «золотого сечения» пьесы с помощью низких II и IV ступеней *e-moll* (тонов *f* и *as*) строится вертикаль *dis – h – f – as* (прочитана от баса). Она воспроизводит точный звуковой состав вагнеровского «тристан-аккорда» *f – h – dis – gis* — «аккорда томления», известного романтического символа⁶. У Мясковского в контексте *e-moll* этот аккорд является D⁶₅ с пониженной V и VII, а в условиях *c-moll* — «рахманиновской гармонией»; через нее и совершается возвращение в основной *e-moll*. В кодовом разделе главная тональность

обретает свой собственный (по внутритональной позиции) «тристанов аккорд» *ais – dis – fis – c*, в котором задействованы тоны *c* и *es (dis)*.

Вероятно, нет необходимости напоминать о тех эмоциях и смыслах, которые выражает и символизирует каждая из звучащих в первой номере цикла «именных» гармоний романтического искусства. Поражает их плотное «сгущение», воплощающее предельную тоску и безысходное томление. Аналог столь концентрированной квинтэссенции лейтгармонии романтизма трудно найти в тональной музыке XX века.

В драматургии описываемого цикла вырвавшийся в самом начале стон безмерной боли и страдания обрывается, не находя выхода вплоть заключительных номеров этого глубоко личного повествования. В предпоследней пьесе — уже говорилось о том, что ее первичное название было «Спор», — вновь возвращается голос персонажа, узнаваемого по предельно открытому выражению обуреваемых им чувств, теперь переходящему даже в крик. Но здесь у него появляется бесстрастно-спокойный собеседник, тон которого характеризует совершенно иной уровень шкалы эмоций. Можно ли разгадать, о чем столь яростно и отчаянно спорит с ним лирический герой? Думается, да, если попытаться стилистически атрибутировать речь оппонента, а это вполне выполнимо.

Все ответы второго персонажа выдержаны в одном темпе *Largo* и в мерном ритме при соблюдении аккордовой фактуры и неизменного *d-moll*, к тому же содержащего аккорды дорийского лада (явно напоминающие о гармоническом решении партии Пимена в «Борисе Годунове»). Набор этих признаков, даже при простом их перечислении, подсказывает ответ: второй участник диалога — лицо церковного сана. Примечательно и то, что продолжительность его увещательных речей с каждым выступлением всё увеличивается, и «последнее слово» явно остается за ним. Тогда вырисовывается и предмет разговора: вера, религия, выдвигаемые как спасительный выход — в личной ли судьбе, в судьбе ли России...

Окончательный ответ вынесен за пределы данного номера и раскрыт в заключительной пьесе, в рукописи названной

«Апокрифическая песнь». В христианской литературе апокрифы (от греч. *apokryphos* — тайный) — это внеслужебные тексты, нередко посвященные житиям отдельных святых. Быть может, в самом названии был скрыт намек автора на поворот чьей-то личной судьбы. Во всяком случае в Финале суровому, напоминающему мужское монашеское пение сбцинному хору с его строгим параллелизмом всех партий, выразительно противопоставлены — в средней части — робкие моления-жалобы совсем другого — одинокого — голоса (ремарка *dolce*). В завершающем *tenendo* коды остаются только глухие удары погребального колокола, звучащему во тьме глубокого *b-moll*⁷... Таков ответ на жгучие вопросы об избранной судьбе или, быть может, о неизбежности печального поворота.

Предлагаемая попытка толкования содержания инструментальной музыки, как и любая другая, условна и субъективна. Однако слушатель или исследователь, полностью отстрапняющийся от усилий вникнуть в сказанное языком музыки, лишает себя счастливой вероятности воспринять сокровенный смысл обращенной к нему композиторской речи.

Благодатная возможность вести диалог с художником, общаясь с ним через годы и поколения, возникает по-настоящему лишь тогда, когда язык музыки открывается слушателям не только как язык чувств, но и как носитель определенных смыслов. Этим свойством в высокой мере обладал гармонический язык тональной системы, накопившей за период своего существования ценнейший семантический потенциал. В итоге тональная гармония обрела способность сама, своими силами выполнять функции программного плана, не очень нуждаясь в словесных подсказках.

Н. Мясковский широко пользовался этими свойствами гармонии, опираясь на круг средств, известных всякому образованному музыканту или культурному слушателю. Кодирова высказываемые мысли, идеи, проблемы в формы музыкальных семантем (гармонических или иных), он мог надеяться быть услышанным теми, кто обладает знаниями, достаточными для дешифровки глубинных смысловых слоев его музыки.

Современное музыкознание, продвигаясь по долгому и нелегкому пути разработки методологии изучения музыкального содержания, обрело в настоящее время опыт и умение приближаться к этой трудно уловимой категории, руководствуясь достаточно объективными критериями. К их числу относится и тональная гармония. Знание ее семантических кодов приоткрывает завесу над тайнами музыкальных высказываний.

Композиторы испокон веку пользовались самыми разными способами шифровки с помощью музыкальных знаков. В пору романтизма секреты музыкального письма более всего оказались сосредоточенными в сфере гармонии.

Б. Асафьев в свое время сказал о Н. Мясковском: «Когда композитор опирается на интонационный “капитал” эпохи, на “сумму музык”, прочно осевшую в общественном сознании, в мыслях и эмоциях современников, он обнаруживает реалистичность своего метода»⁸. Не отрицая аргумента, высказанного ученым в пользу музыки Н. Мясковского в советское время, возводившее метод мышления в критерий приятия или неприятия самого творчества, можно все-таки и по-иному взглянуть на факт приверженности композитора к устоявшейся системе.

Есть достаточно веские основания (как было показано в данном небольшом аналитическом этюде) увидеть в гармоническом мышлении Н. Мясковского явные признаки иного уровня осмысления выразительных ресурсов, накопленных романтической тональностью и их толкование с новых позиций символистской поэтики.

Примечания

¹ Роговой С. Мясковский: философия жизни? // Советская музыка. 1991. № 2. С. 79–80.

² Показателен отклик Н. Мясковского на асафьевскую статью в журнале «Современная музыка» 1924 г. Николай Яковлевич пишет: «Боюсь, что Вы устремляетесь по линии наименьшего сопротивления: Ваш потребитель — мужик, значит, пиши мужицкую музыку. Это я грубо выражаюсь, но мысль почти такая <...> Но почему — разве остался только «мужик», разве интеллигенции совсем уж нет? И не будет? <...> Мне в своем искусстве нужна культура, нужна

высшая ступень, чтобы я мог оставаться творцом». См.: *Ламм О.* Страницы творческой биографии Н.Я. Мясковского. М., 1989. С. 166.

³ Нельзя не согласиться с Е.Б. Долинской в том, что «фортепианные миниатюры — своего рода лирический дневник композитора, в котором он предстает перед слушателем более открытым и душевно общительным, доверчивее обнаруживает свои музыкальные склонности и пристрастия». См.: *Долинская Е.* Стиль инструментальных сочинений Н.Я. Мясковского и современность. М., 1985. С. 104.

⁴ Прорыв к философски-обобщенному через интимно-личное определяет специфическую особенность менталитета художника, давно замеченную исследователями: «От музыки Н. Мясковского неизменно возникает ощущение серьезности, глубины, философской психологической значительности содержания, преломленного сквозь призму личностного». См.: *Раабен Л.* Камерная инструментальная музыка первой половины XX века. Л., 1967. С. 69.

⁵ Обнаруженные А. Должанским у Шостаковича, минорные лады с низкими II и IV ступенями были позднее выявлены и в гармонии Н. Мясковского, причем в сочинениях самого раннего периода — начала XX в., что доказывает его приоритет в разработке данных ладообразований. См. об этом: *Карклиньш Л.* Гармония Н. Мясковского. М., 1971. С. 67.

⁶ В исследовании Э. Курта «тристан-аккорд» — как некий звуковой символ знаменитой вагнеровской оперы — рассматривается не только в тональном контексте, но и с точки зрения «абсолютного эффекта аккорда», т.е. присущей ему абсолютной высотной позиции и звукового состава. См. об этом: *Курт Э.* Романтическая гармония и ее кризис в «Тристане» Вагнера. Раздел 4. Гл. 2. М., 1975. К тем тональностям, в которых этот аккорд «размещен» Вагнером (a-moll и Es-dur/es-moll), Н. Мясковский (благодаря новым энгармоническим переосмыслениям аккорда) добавляет две другие (e-moll и c-moll). Тем самым находит развитие идея возможного выхода лейтгармонии на уровень конструктивного центра системы — Центрального Элемента (согласно терминологии Эрпфа-Холопова).

⁷ Возникающие ассоциации с интерпретацией b-moll в Похоронном марше Второй фортепианной сонаты Шопена могут казаться неубедительными, но в контексте подчеркнутой семантической тональностей данного цикла Н. Мясковского, думается, они не лишены оснований.

⁸ *Асафьев Б.* Н.Я. Мясковский. // Н.Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. Т. 1. Статьи. Очерки. Воспоминания. М., 1964. С. 115.

Путь Мясковского-полифониста: от новаторства к традиции

Проблема использования Н. Мясковским одного из важнейших музыкально-драматургических средств — полифонии — не находится в центре внимания современного музыковедения. Наиболее развернутым исследованием полифонического стиля классика отечественной музыки сегодня, как и четыре десятилетия назад, остается монографическая глава в «Истории полифонии» В. Протопопова (1962). В ней охвачена значительная часть масштабного творческого наследия композитора, содержатся ценные выводы об особенностях полифонического тематизма и его развитии, об использовании отдельных контрапунктических приемов, о специфике строения крупных полифонических эпизодов в рамках сонатно-симфонических циклов и т. д. Однако по ряду параметров указанная работа не вполне отвечает современным требованиям.

Шестидесятые годы знаменовали лишь начало «оттепели» в оценке музыкальных явлений первой половины XX века. Неизбежным было рассмотрение творчества Н. Мясковского с определенных музыкально-социологических позиций. Дореволюционныеopusы и сочинения двадцатых годов, созданные в русле модернистских художественных течений, заведомо трактовались в большинстве своем как малоубедительные в художественном отношении. В определенном смысле тенденциозностью отличались отбор и анализ произведений, среди которых преобладали сочинения последнего периода. (Можно предположить, что здесь В. Протопопов опирался на критерии, предложенные самим композитором в «Автобиографических заметках», опубликованных в весьма «неблагоприятном» для отечественной музыки 1936 году).

Сегодня возникает необходимость расширить проблематику, связанную с полифонией Н. Мясковского. Здесь с разной степенью подробности будут затронуты вопросы форми-

рования авторского полифонического стиля, взаимоотношения вертикали и горизонтали в раннем творчестве, использования полифонии в сочинениях данного периода (это относится как к отдельным приемам, так и к цельным формам), определения этапных сочинений, знаменующих новые для автора повороты в трактовке контрапунктических средств в последующие творческие десятилетия.

О процессе формирования «полифонической составляющей» композиторского стиля Н. Мясковского можно вынести предварительное суждение на основании трех источников — студенческой переписки композитора с С. Прокофьевым, статей в журнале «Музыка» (1911–1914) и упомянутых выше «Автобиографических заметок». В первом из них, вполне в петербургской традиции, корреспонденты постоянно освещают вопросы музыкальной технологии¹. Вопросы контрапунктической техники находятся в письмах все же на втором плане, по сравнению с тематизмом, гармонией, формой, жанровой спецификой. Вероятно, истоки такого подхода коренились в особенностях прохождения полифонического курса у А. Лядова. Судя по переписке, профессор не соотносил свой предмет с собственно творческой работой студентов, заведомо негативно оценивая их «модернистские» опусы. Впрочем, в «Автобиографических заметках» Н. Мясковский даст более осторожную и взвешенно положительную оценку педагогическим принципам А. Лядова, отметив среди достоинств преподавания «необычайную строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительную методическую ясность, необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье», которые «очень прочно укрепили нашу технику и развили чувство стиля»².

Наследие Н. Мясковского — музыкального критика — симптоматично в плане полифонических критериев. В любом описываемом произведении (сыгранном в концерте или ставшем объектом для библиографического отзыва), независимо от «ранга» его автора, наличие развернутых полифонических эпизодов, свидетельствующее о контрапунктическом мастерстве, владении суммой «технологических» приемов, стано-

вится аргументом в пользу композиторской состоятельности. Так, почти половину отзыва на «Венскую рапсодию» Фл. Шмитта занимает анализ контрапунктической составляющей» партитуры³. С другой стороны, для Н. Мясковского, очевидно, не являются привлекательными тенденции современных неоклассиков — например, С. Франка, В. д'Энди⁴. Почти уничижительной оценке подвергаются сочинения М. Регера⁵. При этом характерно, что наиболее сильная сторона его творчества — контрапунктическое мастерство — мало принимается во внимание.

Уже на раннем этапе творчества Н. Мясковского в его сочинениях проявился комплекс стиливых черт, тонко подчеркнутых Б. Асафьевым в работе 1924 года. В музыке своего соученика и коллеги он обнаруживает «преобладание насыщенной, вязкой гармонической ткани. Гармонист по складу мышления, Мясковский пользуется приемом полифонической разработки лишь в качестве контраста гармонической насыщенности. При этом гармоническая ткань, будучи сложной и плотной, никогда не организуется под воздействием колористического начала. Она сплетается из плавного по существу сочетания аккордов, вытекающих из структуры трезвучий, как бы ни был сложен и видоизменен состав... И еще: принципы голосоведения — строго канонические, лядовской школы, как бы не смущала взор их сложная видимость»⁶. Итак, в основе композиторского мышления Н. Мясковского — усложненная вертикаль, причем основной магистралью гармонии является принципиальная опора на классическую консонирующую тонику и классический тип тональности⁷. Контрапунктирование возникает из развития гармонической фактуры либо в противовес ей. Асафьев подчеркивает, что Мясковский «развивает и разгружает гармоническую ткань, а также воссоединяет рассеянное, руководствуясь нередко приемами Глазунова»⁸.

Приняв во внимание выбор композитором столь традиционного комплекса средств вертикали и горизонтали (особенно в контексте активных поисков нового музыкального языка в начале XX века), на первый взгляд, затруднительно

прогнозировать яркий художественный результат. Но уже в одном из первых крупных опусов раннего периода — Первой фортепианной сонате (1907–1910) — автор на новом уровне развивает сложившиеся традиции поздних романтиков и «неоклассиков» рубежа веков. Объединение всех частей сонаты сквозной темой, кроме А. Глазунова (Вторая фортепианная соната), заставляет вспомнить, например, С. Франка. Не случайна и схема строения четырехчастного цикла, открывающегося фугой. Хроматизированная тема, полная скорбной экспрессии, содержит ряд характерных скачков, подчеркивающих интервал увеличенной октавы. Однако при ближайшем рассмотрении выясняется, что тема вполне соответствует барочному стереотипу (опора на тонику в начале и конце, опевание устоев, подчеркнутая функциональность, скрытое двухголосие). Впрочем, в стандарты позднеромантических образцов жанра (типа фуг М. Регера) укладывается и вся fuga в целом (строгая архитектура, тональный тип развития в разработке с выбором красочных тональностей, преобладание функциональности над линейностью в наполнении голосов, привлечение дополнительных фактурных средств в коде). Начиная с контрапунктирования с выразительным удержанным противосложением (мелодический стереотип которого, кстати, проявится позже в строении тематизма других частей), сквозная тема на протяжении цикла подвергнется мастерскому полифоническому и фактурному варьированию, что является и свидетельством творческой состоятельности молодого автора, и следствием его желания откликнуться на характерные тенденции времени.

Еще более интересный пример чрезвычайно образного в драматургическом смысле использования полифонических средств находим во Второй фортепианной сонате (1912), где кульминация «стянута» к двум полифоническим эпизодам — *basso ostinato* на тему *Dies irae* и вихревое фугато на измененную главную тему, после чего оба тематических элемента проходят в контрапункте. Полифония становится важным фактором развития в Первой симфонии (1908) — назовем фугато во вступительном разделе I части, формирующее тематизм

главной партии, канонические эпизоды во II части и в финале. В медленном разделе II части отметим применение приемов подголосочной полифонии, в ранний период творчества еще не являющихся характерными для автора.

Принципиально важной для Н. Мясковского становится роль полифонических средств в этапной для него симфонической поэме «Аластор» по П. Шелли (1913), написанной в канун Первой мировой войны. В контексте позднеромантических традиций (Р. Штраус, симфоническая поэма «Кошут» (1904) молодого Б. Бартока) развернутые канонические и фугированные эпизоды, «вписанные» в рамки сонатной формы, обретают особый образный и драматургический смысл.

Приведенный краткий анализ ранних опусов композитора позволяет доказательно утверждать, что на фоне сочинений других авторов того времени (вне зависимости от принадлежности к конкретной национальной школе) его произведения могут рассматриваться как умеренно новаторские.

Н. Мясковский в целом сохраняет стилевые черты своей музыки вплоть до середины тридцатых годов. Сохраняет — несмотря на глобальные общественные потрясения, которые в самом прямом смысле не могли не затронуть его как творческую личность. Процесс «встраивания» художника со сложившейся системой художественно-образных ценностей в социальные условия новой России сегодня многократно рассмотрен на примерах представителей разных искусств. В музыке он отличается еще и тем, что пересмотру подлежит как «объект» изображения, так и собственно художественные средства. По Б. Асафьеву, образный строй ранних сочинений Н.Я. Мясковского был «ограничен светотенью, причем тени даже преобладают, тени густые, мрачные, нависшие»⁹. В то же время к особенностям стиля композитора Д. Житомирский относит сочетание «экспрессионистской чувственности языка» с «суровой, не терпящей чувственного произвола рационалистичности в выразительных средствах»¹⁰. Это позволяет композитору даже в самую сложную и противоречивую эпоху первых двадцати послереволюционных лет вести поиски в жанре симфонии, неизменно сохраняя «почти

старозаветную верность принципам сонатного аллегро»¹¹. Связь с современностью сохраняется в симфониях часто с помощью внешних факторов — скрытой программности (Десятая, Двенадцатая, Шестнадцатая симфонии), использовании «знакового» тематизма (Шестая симфония) и т. д. Все более частое привлечение в известной мере нового для композитора музыкального материала народно-песенного происхождения (начиная с Пятой симфонии), а позже и прямого цитирования приводит к необходимости активного использования средств подголосочной полифонии.

В «Автобиографических заметках», безусловно, носящих творчески компромиссный характер, Н.Мясковский размышляет о «известной незрелости собственного музыкального языка и даже музыкального мышления»¹² и делится замыслом написать сочинение к 20-летию Октября, которым становится Восемнадцатая симфония. Это произведение (пусть и «со скидкой» на «юбилейный» характер) является весьма показательным в плане стилового «поворота». Композитор практически полностью отказывается от характерного для него комплекса гармонических средств, ограничиваясь ясной диатоникой в *C-dur* при наполнении абсолютно четких форм (I часть и финал — сонатные формы, II часть — трехчастная), предельно простым мелодическим материалом с простейшим же функциональным решением (единственное колористическое «пятно» в финале — соотношение главной и побочной *C – gis*). Предельно «узнаваемы» — как по тематическим стереотипам, так и по местоположению в разделах — полифонические эпизоды: от контрапункта трубы, сопровождающего второе проведение главной темы в I части, ц. 1, до канона в октаву у низких струнных и валторны, в котором проводится минорный вариант темы, ц. 4, затем еще и повторенный. «Типичное» полифоническое оформление (подголосок у деревянных) получает второе проведение побочной темы, ц. 10. Все указанные эпизоды получают симметричное повторение в репризе. Использование столь же «отработанных» контрапунктических стандартов свойственно и двум другим частям симфонии (сошлемся, например, на подголосок английского

рожка в первой вариации на тему народного характера в среднем разделе II части).

Отмеченная трактовка полифонических средств в Восемнадцатой симфонии выглядит весьма архаичной для музыки середины XX века. Однако указанная особенность позволяет принять данное сочинение за своего рода «точку отсчета» для новой для композитора тенденции. Используя в условиях крупных гомофонных форм (сонатная, рондо-соната, сложная трехчастная) целостные системы полифонических приемов на материале сквозного тематизма, Н. Мясковский создаст ряд сочинений, где контрапунктические средства, можно сказать, выходят на уровень музыкально-драматургической концепции («большие полифонические формы» — термин В. Протопопова¹³). Указанная тенденция находится в русле традиций отечественных мастеров-полифонистов, и прежде всего С. Танеева. К произведениям подобного рода (целиком или по отдельным частям) можно отнести Двадцать первую, Двадцать четвертую, Двадцать седьмую симфонии, некоторые из последних струнных квартетов (например, Тринадцатый). В определенной мере в названных произведениях наблюдается возврат к более сложному гармоническому и ладовому мышлению, хроматическому типу мелодики. Подобные черты отличают, например, двойное фугато в начале Двадцать первой симфонии, ц. 1, приводящее к бесконечному канону. Они свойственны также медленным эпизодам с чертами подголосочной полифонии (в медленных разделах или частях сонатных циклов).

Черты стереотипа «большой полифонической формы» можно обнаружить и в схеме строения одного из последних крупных сочинений Н. Мясковского, написанного в нехарактерном для композитора кантатно-ораториальном жанре. В пятичастной кантате-ноктюрне «Кремль ночью» (на стихи С. Васильева) при преобладании строфических структур наблюдается характерная для автора склонность к симметрии, тематическим переключкам между частями. «Кремль ночью», вероятно, последний пример, где знакомые по раннему творчеству Мясковского гармонические средства и богато

хроматизированная мелодика (сюжетное «действие» кантаты ограничено сумеречными часами) сочетается с широким использованием полифонических приемов — от простых вертикальных перестановок до имитаций в октаву («подражание эху»), точных и неточных канонов, кратких эпизодов с остинатным басом, выразительных «дышащих» подголосков к основной мелодической линии...

Оригинальность замысла музыкально-драматургической концепции кантаты и высокое качество музыки были по достоинству оценены слушателями на премьере в декабре 1947 года. Однако кантате было суждено разделить участь сочинений, обвиненных в формализме в период кампании 1948 года. В результате ни в творчестве Н. Мясковского, ни позже, в сочинениях других авторов, традиции «симфонизированной» кантаты, по существу, не получили продолжения.

Примечания

¹ Прокофьев С. Автобиография. М.: Советский композитор, 1973. Т. II С. 412–413, 416–417, 429, 508 и др.

² Мясковский Н.Я. Собрание материалов в 2-х тт. 2-е издание. М., 1964. Т. 2. С. 13.

³ Там же. С. 202.

⁴ Там же. С. 193.

⁵ Там же. С. 113–114.

⁶ Там же. Т. 1. С. 33.

⁷ Русская классическая и советская музыка. М., 1962. С. 275, а также: Холопов Ю. Очерки современной гармонии. М., 1973.

⁸ Мясковский Н.Я. Собрание материалов... Указ. изд. Т. 1. С. 32.

⁹ Там же. С. 33.

¹⁰ Там же. С. 50.

¹¹ Там же. С. 33.

¹² Там же. Т. 2. С. 20.

¹³ Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. М., 1962.

Об интерпретации симфонических произведений Н.Я. Мясковского

Заметки дирижера

Говорить об интерпретациях симфонических произведений Н.Я. Мясковского трудно. Этому есть несколько объективных причин. Прижизненных записей существует крайне мало: на память приходят Скрипичный концерт, симфонии № 17, 18, 25. Дирижеры, с которыми работал композитор, трудились в то время, когда звукозапись только начинала свое победное шествие. К тому же очень долгое время музыка Мясковского почти не звучала.

Наверное, любой исполнитель, желающий включить в программу своего выступления произведения Мясковского, сталкивается со следующей реакцией «компетентных музыкальных органов»: «Не соберете зала!», «Публика не будет слушать!»; и что-то, совсем экзотическое: «А кто это?».

И всё это, несмотря на то что Мясковский является признанным мэтром отечественной музыки!

Для меня как дирижера всегда представляет огромный интерес анализ партитур композитора. Все обозначения предельно точны. Точно выставленный метроном. Само «оформление» нотного материала как бы дает точные указания в отношении намерений автора. Отсюда интереснее закономерность: сравнивая записи таких разных мэтров, как Светланов, Кондрашин, Ярви, Рождественский, можно отметить, как говорят стрелки: «кучность»! Например:

Симфония № 6:

Светланов — 64:39

Кондрашин: 65:13

Ярви: 64:38

Симфония № 13

Светланов: 20:23

Рождественский: 20:00

В связи с этим любопытно отметить, что такой вдумчивый Мастер, как Мясковский, по воспоминаниям Гаука, относился к своим работам критически и взыскательно, много над ними

трудился, о многом советовался и многое изменял. Я помню, как долго и кропотливо он искал конец Двадцать первой симфонии и как обрадовался, когда в Двадцать третьей симфонии вместо малого барабана ввел народный инструмент.

По воспоминаниям современников, Николай Яковлевич редко бывал доволен исполнением своих сочинений. Подтверждением тому служат выдержки из его *Дневника*:

5.V.1924. Вчера исполнена 6-ая симфония. Исполнена была грязно, но принята хорошо.

11.II.1936. 14-ая симфония прошла отвратительно

12.II.1936. 14-ая симфония прошла лучше, но темпы все те же бессмысленные.

19.XII.46. (На Радио) сыграли 6-ую симфонию — цельности не было, а грязи больше, чем другого.

24.XII.1918. Репетиция. Ни одного верного темпа.

И это при том, что его исполнители были такие Мастера, как Голованов, Гаук. На мой взгляд, это говорит не о «капризности» композитора, а о требовании удивительной музыкальной честности.

Гаук вспоминал позднее: «Надо признаться, насколько он бывал мягким в обращении и деликатным в оценках показываемых ему произведений, настолько он был строг и исполнитель. Его высказывания и критика всегда были острыми, интересными, современными иногда даже резкими, но всегда благожелательными и полезными». Мне посчастливилось исполнить ряд симфоний Мясковского, и я всегда с удовлетворением видел, какой неподдельный интерес вызывает музыка Николая Яковлевича не только у профессионалов, но и у слушателей. Как отрадно видеть живейший отклик у людей, не имеющих специальной музыкальной подготовки. Мне кажется, что этим дается достойный ответ критикам и хулителям творчества композитора.

Сегодня музыку Мясковского исполняют не часто. Наверное, это объяснимо, поскольку необходимо накопить перспективу во времени для осмысления его творчества. А устоявшиеся трактовки появятся вместе с новыми поколениями исполнителей, которые уже выходят на концертные площадки.

Н.Я. Мясковский в контексте современной музыкальной культуры

.....
Век двадцатый — век необычайный.
Чем столетье интересней для историка,
Тем для современника печальней.
Николай Глазков (1919—1980)

В середине 1990-х годов младшая коллега-композитор обратилась ко мне с просьбой записать ей некоторые музыкальные произведения для подготовки к аспирантскому экзамену. На аудиокассете оставалось 20 свободных минут; жалко было их терять — и я стал прикидывать, что можно было бы туда еще записать. Выбор пал на медленную часть Семнадцатой симфонии Мясковского: она почти ровно укладывалась по времени.

— А что это за сочинение в конце? — полюбопытствовала коллега, принимая кассету.

— Сюрприз, в качестве «бонуса». Для души — не для экзамена. Хорошая музыка: тебе понравится!

Через неделю я встретил свою коллегу... и просто не узнал. Она вся сверкала: глаза буквально пылали — свет от них шел глубоко изнутри; видно было, что человек пребывает под сильнейшим впечатлением. Схватив меня за руку, она стала быстро говорить:

— Фантастика! Потрясающе! *Я никогда в жизни ничего подобного не слышала!* Где ты раздобыл это чудо? Неужели на свете бывает такая волшебная музыка? Что это?!

— А ты не пыталась угадать?

— Да я просто голову сломала! Это так необычно: с одной стороны — очень традиционно, с другой — совершенно оригинально, абсолютно свой стиль! При этом — потрясающей красоты музыка!.. В общем, я уже поняла: ни за что не отгадаю! Скажи скорей: кто же композитор?

— Мясковский.

...Какое-то время коллега-композитор стояла застыв; руку мою она отпустила, свет в глазах померк. Затем прозвучала фраза, которая меня потрясла:

— Этого не может быть.

— То есть... как? Что ты хочешь этим сказать?

— Это не может быть Мясковский.

— погоди. Ты считаешь, я тебя разыгрываю? Но зачем? Какой мне от этого интерес?

— *Мясковский — занудный, скучный, неинтересный композитор.* Такую прекрасную музыку он сочинить просто не мог!

— Но ведь это действительно Мясковский!

— Я не верю!

На том и расстались: она ушла разочарованной, я — изумленным...

История сама по себе настолько выразительна, что вряд ли требует комментария. Отметим здесь, пожалуй, следовало бы лишь вот что. Моя младшая коллега окончила Музыкальное училище при Московской консерватории, где ее учителем композиции был ученик Евгения Кирилловича Голубева, а затем — Московскую консерваторию, где ее учителем был ученик Виссариона Яковлевича Шебалина.

Оба — и Голубев, и Шебалин — учились у Николая Яковлевича Мясковского.

* * *

Чем более показательны подобные истории — тем острее хочется понять: почему так происходит? Откуда идет постоянная подпитка чудовищного стереотипа, связанного с именем Мясковского? Почему этот замечательный художник фактически выпал из современной концертной практики? Почему на последнем Конкурсе имени Чайковского (2002) Виолончельный концерт Мясковского не был даже предложен в программе третьего тура? Почему Евгений Федорович Светланов, решив записать все симфонические сочинения Мясковского (40 лет за это, кроме него, в России не брался никто!), вынужден был, вместо того чтобы просто заниматься своим любимым делом, совершать еженедельный подвиг — преодолевать упорное, желчное сопротивление своих орке-

странтов? Почему, наконец, когда эти мастер-диски были записаны, они пролежали в архиве восемь лет (!), после чего были изданы тиражом 500 экземпляров (!), даже не попав в открытую продажу?

Как вообще всё это могло с нами приключиться? Жертвой какого заклятья стал последний великий классик русской музыки, Николай Яковлевич Мясковский? Чем провинился Мастер перед музыкальной общественностью, что она с таким методичным упорством его игнорирует? Почему подавляющее большинство молодых музыкантов-профессионалов, видя сегодня афишу с произведениями Мясковского, воспринимает такой концерт как чье-то маргинальное чудачество?.. Причины столь прискорбной ситуации конечно же требуют подробного анализа. Но прежде чем приступить к нему, попробуем объективно оценить то место, которое Мясковский занимает в российской музыкальной культуре (хотя бы в самых общих чертах).

Вышло так, что он оказался художником «второго ряда». Почему-то многие воспринимают это обстоятельство как негативное: коли ряд «второй» — стоит ли он внимания? Такой подход очевидно неверен. Если мы, для сравнения, возьмем русскую поэзию начала XIX века, трудно будет, наряду с Пушкиным, не заметить в ней Баратынского — поэта «второго ряда». Значит ли это, что его творчество заслуживает меньшего внимания? В начале XX века подобные пары первого и второго «рядов» образуют, например, Блок и Гиппиус — или, позднее, Заболоцкий и Щипачёв; можно было бы привести в пример и другие имена. Именно поэзия Баратынского, Гиппиус и Щипачёва (а не Пушкина, Блока и Заболоцкого) заняла в вокальном творчестве Мясковского центральное место — между тем «второрядность» этих поэтов нисколько не повлияла на качество музыки. Что касается Баратынского, именно его строки стали художественным *credo* Мясковского, высказанным в *первом* же опусе. Причем коснулись они как содержания самого творчества, так и предвидения его посмертной судьбы и бытия в культуре:

(3)

*Не ослеплен я Музою моею:
Красавицей ее не назовут,
И юноши, узрев ее, за нею
Влюбленную толпой не побегут.
Приманивать изысканным убором,
Игрою глаз, блестящим разговором
Ни склонности у ней, ни дара нет;
Но поражен бывает мельком свет
**Ее лица необщим выраженьем,
Ее речей спокойной простотой;**
И он, скорей чем едким осужденьем,
Ее почитит небрежной похвалой.*

(1)

*Мой дар убог, и голос мой негромок,
Но я живу и на земле мое
Кому-нибудь любезно бытие:
Его найдет далекий мой потомок
В моих стихах; **как знать? душа моя
Окажется с душой его в сношеньи,**
И как нашел я друга в поколеньи,
Читателя найду в потомстве я.*

Бытию поэзии «второго ряда» есть оправдание не только в культурологии, но и в обычной логике. Ведь если бы не было этого *второго* ряда, мы никак не смогли бы вычленить *первый*. Без Баратынского, Кюхельбекера и Дельвига мы бы попросту не поняли и не оценили ни Пушкина, ни Лермонтова, ни Тютчева: у нас тогда была бы совершенно иная шкала отсчета! Точно так же, без Мясковского, Шебалина и Бориса Чайковского — наших классиков «второго ряда» — оказались бы непонятыми классики «первого ряда»: Прокофьев, Шостакович и Свиридов. И еще неизвестно, смогли бы они тогда вообще с нами *оказаться*...

Здесь, кстати, уместно поставить и такой вопрос: а почему, собственно, Мясковский — классик? Кто, когда и почему «записал» его в классики? Может быть, это только пустое слово — фигура речи, содержание которой ныне «омертвело», утратило актуальность? Вопрос тем более уместен сегодня, когда Мясковского смело можно считать *забытым* компози-

тором прошлого века. Для того чтобы ответить на него, стоит задуматься: а что такое вообще «классика»? Каковы ее формальные признаки? Понятно, что вариантов ответа будет здесь немало. Но есть по крайней мере одна общая черта, которую можно считать определяющей: содержание всякого подлинно классического сочинения не исчерпывается первым знакомством с ним. Ни одно классическое произведение искусства никогда не рассчитано на *одноразовое использование*. Наоборот: оно требует постоянного к себе возвращения — притом всё новые и новые грани его содержания открываются не только на каждом новом этапе одной человеческой жизни, но и у каждого нового поколения в целом (именно так, как предсказал это Баратынский).

В таком смысле Мясковский — безусловно, классик. Те, кто его музыку не слушают и слушать не хотят, будут попросту задавлены собственным ложным стереотипом. Те же, кто слушают и хотят, — непременно будут обращаться к Мясковскому снова и снова. Одного раза им не хватит точно!..

Итак: в чем же, собственно, заключается Проблема Мясковского? На самом деле, она складывается из целого комплекса проблем разной степени сложности. Рассмотрим два ее полюса: с одной стороны — слушателей **идеологически ангажированных**, с другой — **идеологически нейтральных**; и у тех и у других возникает не одна проблема, а целый их ряд.

Начнем с того, что сам по себе факт идеологической ангажированности далеко не так однозначен. Поскольку советское общество было крайне идеологизированно, то сегодня многие естественно отторгают его идеологию за счет интуитивного принятия противоположной. У многих же, наоборот, успело возникнуть разочарование — из-за которого они начинают испытывать ностальгию по идеологии «раньшего времени» (в данном случае — советского). Не планируя критиковать кого бы то ни было, отметим лишь то, что и те и другие всё равно продолжают воспринимать действительность в контексте той или иной идеологии — а не *вне* ее.

Между прочим, подобная критика свидетельствовала бы об определенной культурологической слепоте, ибо российское

общество изначально идеологизированно гораздо глубже, чем западное; так сложилось исторически (по многим причинам, рассмотреть которые здесь не представляется возможным, — да и написано об этом довольно много). Ю.М. Лотман даже специально отмечал так называемую «повышенную семиотичность» российского культурного пространства. Отсюда, собственно, и вытекает наличие у общества интуитивной потребности к выработке той или иной идеологии, поскольку без нее страна вступает в полосу очевидной социальной апатии. И дело здесь не столько в трагизме Революции, сколько в трагизме самой российской истории. Поэтому отнесемся к идеологически ангажированным слушателям Мясковского с должным сочувствием и последовательно проанализируем две «силовые линии», по которым проходят между ними социальные «трещины»: с одной стороны — оппозицию так называемых «западников» («либералов») и «почвенников» («патриотов»), с другой стороны — оппозицию так называемых «авангардистов» и «традиционалистов».

Для «западников» Мясковский слишком «почвенный» автор: его интерес к духовным стихам, вообще к русскому протяжному мелосу им глубоко чужд. Зато для «почвенников» Мясковский слишком уж «западник»: его язык, не чуждый гармонических сложностей переходного периода 1900–1910-х гг., представляется им довольно запутанным; жесткое линейно-контрапунктическое мышление, традиционно описываемое малопонятным термином «вязкость фактуры», скорее раздражает, чем привлекает. Для «либералов» Мясковский слишком «патриотичен»: их раздражает его тотальная несклонность к «диссидентству», идущая не только от закрытости характера, но и от сурового воспитания дисциплины в царской армии. Жестокая «закалка», полученная им на фронтах Первой мировой войны, тем более не способствовала проявлениям строптивости натуры и радикализма во взглядах, хотя многие склонны ложно трактовать его неизменное молчание как конформизм. Зато для «патриотов» Мясковский слишком уж «либерален»: их раздражает его полная аполитичность и убежденная беспартийность.

В этом смысле особенно интересна знаменитая дневниковая запись Мясковского о Постановлении 1948 года. Ее первая часть возмущает «либералов»: «Интересное постановление ЦК. Позитивно верное, негативно неточное». — Что значит *интересное*! что значит *позитивно верное*! Это что же, скрытое оправдание ждановского «наезда» на самых талантливых композиторов?.. Зато вторая часть записи возмущает уже «патриотов»: «Сейчас из всех щелей ползет всякая шушара». — Что значит *всякая шушара*! Как можно так беспардонно отзываться о своих коллегах — видных советских музыкантах, многие из которых имели всенародное признание и были отмечены правительственными наградами?..

Здесь нельзя не привести одного важнейшего наблюдения ученика М. М. Бахтина, видного историка и культуролога В.В. Кожина (1930–2001), которое входит в неожиданный резонанс с обсуждаемым аспектом нашей темы: «Попытки причислить Чаадаева как к западникам, так и к славянофилам не только не соответствуют реальности, но и заслоняют от нашего взгляда великую, уникальную ценность пушкинской эпохи. Как представляется, в наше время, через восемь десятилетий после революции (устремление к которой и явилось едва ли не главной причиной российского “раскола”), мы обретаем возможность так или иначе восстановить присущее пушкинской эпохе понимание соотношения России и Запада в качестве “равноправных” и равноценных исторических реальностей» (Победы и беды России. М., 2002).

По своей глубине мышления и тяге к объективности, Мясковского вполне можно поставить рядом с Чаадаевым — так что всю эпоху российского «раскола», несомненно, приведшего к Революции, можно уложить как раз *между ними*. И если музыкальное творчество вообще сопоставимо с философским, то фигура Мясковского в контексте национальной культуры оказывается сопоставима именно с фигурой Чаадаева: оба они *понимали* «раскол» российского общества Нового времени — и глубочайшим образом *переживали* его. Именно с этой точки зрения идейная концепция Шестой симфонии Мясковского предстает перед нами совсем в новом свете — *философском*.

Такую идею невероятно трудно воплотить даже в романе — в музыке же подобный опыт является абсолютно уникальным!..

Революция знала свои жертвы и искренне оплакивала их — но при этом в мифологизированном (и «повышенно семиотичном») общенародном сознании она всё равно была и оставалась *праздником* новой жизни. Мясковский прочувствовал и убедительно выразил совсем другое: Революция — это не только праздник, но и *трагедия* тоже. Причем это не простая «сумма слагаемых» — трагедия плюс праздник, а *качественно* иное ощущение жизни «века двадцатого, необычайного», где праздник — это трагедия, а трагедия — праздник. Не отвергая в Революции одного, он видел в ней и другое — при этом *отделять* одно от другого он не хотел и не мог. Когда чудовищная Гражданская война еще только шла, Мясковский уже сумел глубочайшим образом осмыслить то, что даже сегодня понимают в России немногие. Трагедия была не только в том, что красные столкнулись с белыми и брат восстал на брата, а сын — на отца. Настоящая трагедия оказалась в том, что и красные, и белые были по-своему *правы*! И именно глубочайшая историческая правота обеих сторон привела их к столь жестокому противостоянию.

Боль этого противостояния пронизывает всю ткань симфонии. Четверть часа непрерывных оваций публики на московской премьере в 1924 году были не просто безусловным признанием нового гениального творения — они были эмоциональным выходом той психологической боли, которая накопилась в обществе за все годы Революции и Гражданской войны. Шестая симфония Мясковского — это та *формула примирения и согласия*, которая могла бы (и, по большому счету, должна была бы!) звучать каждый год седьмого ноября. Уверен, наше общество еще осознает правоту этого решения — ибо второго *такого* симфонического полотна в русской музыке просто нет!

Идеологическая ангажированность имеет не только политический аспект, но и эстетический тоже. Для так называемых «авангардистов» Мясковский слишком «традиционен»: от изысков Веберна, Стравинского или Мессиаана его музыка весьма далека. Зато для так называемых «традицио-

налистов» Мясковский кажется слишком уж «модернистом»: от «новой простоты» Орфа, Пуленка или Свиридова его музыка далека точно так же. При этом и «авангардисты», и «традиционалисты», в «пылу» своей ангажированности, недопонимают, что, сколь бы новая музыка ни была перенасыщена формальными новинками (либо, напротив, сколь бы демонстративно она ни выставляла их отсутствие), объективно ценной для культуры делают ее вовсе не новизна приемов или структуры, а исключительно новизна содержания... Между тем многих в творчестве Мясковского раздражают даже его поэтические предпочтения: «авангардистов», например, не устраивает Степан Щипачёв, а «традиционалистов» — Зинаида Гиппиус. При этом и те и другие склонны не замечать вполне очевидного обстоятельства: и у Щипачёва, и у Гиппиус есть стихи как малоудачные, так и замечательные (вторых, увы, — всегда на порядок меньше). Просто Мясковского, ярко выраженного интроверта, особенно привлекала некоторая нарочитая «тусклость» поэзии «второго ряда», — зато именно в ней он умел обнаруживать (и ювелирно точно отражать) поразительно яркие находки.

Как уже было отмечено, сам по себе факт идеологической ангажированности среднего российского слушателя (во всех рассмотренных аспектах) имеет глубокое историческое обоснование, и если заслуживает справедливой критики, то очень взвешенной. Очевидно, что «перманентно-промежуточное» положение Мясковского по многим позициям не устраивает оба «лагеря», — отсюда становится вполне понятным и его отторжение с обеих сторон. Выше мы рассмотрели взаимное отталкивание противоположных идеологий, типичное для большинства современников всякого «острого» переходного периода российской истории. Однако, помимо этого идеологически ангажированного большинства, необходимо отметить и противостоящее ему меньшинство, которое, испытав чрезмерную усталость во время такого переходного периода, интуитивно стремится отойти от *всякой* идеологии вообще. И как раз у этого меньшинства есть гораздо больше шансов внутренне принять, даже полюбить творчество Мясковского.

Но здесь наших современников подстерегают другие серьезные проблемы, которые тоже заслуживают внимания. Одна из них — это колоссальная дистанция, в принципе, отделяющая любителей от профессионалов. Для первых Мясковский слишком труден, для вторых, наоборот — *как бы* слишком тривиален. Неискушенные слушатели не найдут у него никаких броских эффектов; музыковедам, в сущности, тоже не за что «зацепиться». И тогда непонятно, что вообще о музыке Мясковского следует говорить. С одной стороны, в ней сравнительно мало объективно-осязаемых *формальных* новшеств (характерных для 1-й трети XX века), с другой стороны — нет почти никакой программности. Высказывание Мясковского всегда насыщено художественным смыслом — но при этом всегда строго *имманентно* законам «чистой» музыки.

Именно здесь любая попытка полноценно рассуждать о феномене Мясковского порождает очередную проблему: что является в нем *самым* существенным, на чем, действительно, следовало бы сосредоточить свое внимание? Какой аспект его творчества на самом деле требует взвешенного осознания, корректного описания и глубокого исследования?.. По-настоящему *популярной* музыковедческой литературы о Мясковском до сих пор нет: любителям существующие работы малопонятны — профессионалам они попросту не нужны. Все монографии о Мясковском (за исключением материалов чисто биографического характера) страдают общим системным недостатком: чем подробнее обсуждаются формальные, узкопрофессиональные вопросы — тем дальше они уводят читателя-слушателя от самого главного. А ведь истинное содержание музыки *всегда* постигается ее слушанием и *никогда* — чтением о ней...

Как бы ни было замечательно творчество Мясковского, сколь бы глубокую симпатию оно ни вызывало в узком кругу самых верных почитателей, его сложность для адекватного восприятия совершенно очевидна: здесь необходима глубокая и всесторонняя подготовка. Определяющий компонент такой подготовки — обширная музыкальная эрудиция. Ведь только сопоставляя изумительные находки Мясковского с

целостным контекстом европейской музыки его великих современников, можно понять их объективную художественную ценность! Однако расширить свой музыкальный кругозор сегодня, даже при большом желании, очень трудно. Нынешний концертный репертуар крайне скуден. Исполняется главным образом либо только музыка классико-романтического периода (притом одни и те же наиболее популярные произведения), либо только так называемая «новая» музыка последней четверти XX века — понятная лишь единицам, но вряд ли по-настоящему любимая даже ими. В итоге сформировались определенные слушательские «кланы», которые почти совсем не соприкасаются, сосуществуя в неких «параллельных» мирах... (Такая ситуация во многом создана искусственно — и она конечно же глубоко драматична!)

Можно смело утверждать, что в сегодняшней концертной жизни России — даже в обеих столицах! — почти нет великолепных современных европейских классиков пресловутого «второго ряда»: таких, например, как Сэмюэл Барбер, Ральф Воан-Уильямс, Эрнэ Дохнаньи, Альфредо Казелла, Богуслав Мартину, Карл Нильсен, Ханс Пфицнер, Альбер Руссель, Кароль Шимановский или Джордже Энеску. Основному кругу любителей, даже регулярно посещающих концерты, эти имена попросту неизвестны. Профессионалы их знают — но, пожалуй, больше только имена (и то с оговорками: так, венгерскую фамилию *Dohnányi* постоянно транслитерируют неверно — *Донаньи*, почему-то думая, что она немецкая); из музыки им, в лучшем случае, известны по 1–2 произведения каждого автора, — и исключения здесь, увы, крайне редки!..

Названные композиторы принадлежат либо к поколению Мясковского, либо к соседним с ним поколениям; кроме того — что гораздо важнее — их основные творческо-эстетические установки в целом сходны. И, называя их композиторами «второго ряда», я с трудом сдерживаю свое глубокое огорчение. Что поделаешь: мы живем в такое время, когда общество, активно нацеленное на Потребление, беззастенчиво демонстрирует леность души и полное отсутствие бескорыстного любопытства! И здесь Проблема Мясковского уже выходит

за рамки России, становясь проблемой всего серьезного академического искусства прошлого века.

В определенном смысле повезло Воану-Уильямсу, Нильсену и Энеску: они хотя бы оказались *основателями национальных музыкальных школ* — поэтому их чтят (больше всё же официально, чем от чистого сердца). Зато остальные попали в глубокую тень своих более ярких и удачливых соотечественников: так, Барбер оказался «заслонен» Айвзом и Гершвином, Дохнаньи — Бартоком и Кодаем, Казелла — Ноно и Беріо, Мартину — Дворжаком и Яначеком, Пфицнер — Штраусом и Хиндемитом, Руссель — Равелем и Онеггером, Шимановский — Лютославским и Пендерецким. Чтобы хоть как-то заполнить все эти лакуны, человек, по-настоящему озабоченный развитием своего кругозора, вынужден предпринимать неоправданно тяжкие усилия — в том числе тратить немалые деньги на приобретение компакт-дисков, многие из которых можно заказать только за границей. Но ведь, с другой стороны, проблема заключается также и в том, чтобы заранее знать, что именно следует заказывать, — а здесь-то как раз и необходима та самая эрудиция, для развития которой у нас фактически нет никакой «материальной базы» (достаточно сказать, что в фонотеках очень многих российских музыкальных вузов произведения этих композиторов вообще не представлены)! И как тогда разорвать этот замкнутый круг, который с годами медленно, но верно превращается в *порочный*?..

Получается, что Мясковский аналогичным образом «заслонен» Прокофьевым и Шостаковичем. Его место — как раз в том самом «втором ряду»: блистательном, первоклассном — но, увы, прочно изолированном от массового слушателя.. Еще часто можно услышать, что его музыка будто бы слишком «интеллектуальна»: одни говорят об этом со знаком плюс, другие — со знаком минус, но и те и другие справедливо выявляют здесь еще одну *проблему* Мясковского. Правда, никто из них толком не объясняет, ни что в точности означает «интеллектуальность» в музыке, ни как она проявляется. С одной стороны, вряд ли это поддается вербализации, но тогда есть ли смысл вообще употреблять подобный термин?

С другой стороны, очевидно, что, например, Пушкин, Тютчев и Лев Толстой — художники в высшей степени «интеллектуальные» (как по кругу затрагиваемых вопросов, так и по их проблематике), — однако это ведь нисколько не мешает *широчайшей* популярности их творчества! Неожиданным в этом контексте может оказаться даже пример знаменитого телефильма «Семнадцать мгновений весны» (1973): перенасыщенность философскими диалогами, а также сложнейший психологизм интриги, требующие от внимательного зрителя не только склонности к специфическому мышлению и цепкой памяти, но также фундаментальной осведомленности в проблемах мировой культуры, отнюдь не помешали поразительному *массовому* успеху этой выдающейся ленты.

Из сказанного вполне ясно, что «интеллектуальность» произведения искусства сама по себе вовсе не препятствует его широкой популярности. Препятствием она становится именно для восприятия музыки Мясковского (и его европейских современников, о которых говорилось выше). В чем же тут дело? В чем загадка? Для ответа на этот вопрос представляется важным сместить акцент рассмотрения с самого художественного творчества на тот социальный контекст, который его порождает и в рамках которого оно функционирует. Здесь нельзя не вспомнить о так называемой «проблеме» Баха: как известно, в течение 2-й половины XVIII и 1-й четверти XIX веков его фактически перестали исполнять, т. е. широким слоям слушателей даже имя Иоганна Себастьяна Баха ни о чем не говорило. У меня нет намерения сравнивать художественный уровень Мясковского и Баха — ни с субъективной, ни с объективной точек зрения. Однако социальный контекст творчества обоих художников мы вполне могли бы сравнить. Впрочем, для начала уместно сопоставить эстетическую установку — которая у Мясковского и у Баха очень сходна. Оба они весьма осторожно относились к супермодным новациям своих современников и опирались, наоборот, на те модели, которые уже в их время считались устаревшими: для Баха это был контрапункт, сложившийся к середине XVII века, для Мясковского (особенно позднего

периода) — тонально-гармоническая система рубежа XIX—XX веков. Таким образом, после смерти обоих художников у композиторов младшего поколения возникло естественное отторжение от их «замшелой» эстетики.

Это соображение существенно — но не оно в данном случае стало определяющим. Вспомним, что Бах умер в 1750 году. Именно в то время в Европе начинают зарождаться предпосылки колоссального общественного взрыва: энциклопедии прямо называют его *крупнейшим социальным переворотом Нового времени*. Нетрудно догадаться, что речь идет о Великой французской революции 1789–1799 гг. (которая, конечно же, не была событием одной только французской истории)... Революция — это не время Баха. У революции — совсем «другие песни»: что это за песни — мы хорошо знаем из финала Шестой симфонии Мясковского. Поэтому забвение Баха именно в тот период европейской истории представляется совершенно закономерным. Только когда революционная волна схлынула — сперва чередой кровавых наполеоновских войн (1799–1815), затем переделом Европы вплоть до новых революционных потрясений (1815–1830), — Бах вернулся к широкой публике. Это произошло в 1829 году в Берлине, когда под управлением Феликса Мендельсона прозвучали «Страсти по Матфею». Очень важен здесь еще один принципиальный момент. Бах не был забыт совсем: музыканты-профессионалы знали и весьма почитали его. Но это было своего рода *элитарное* знание. Премьера баховских «Страстей» вполне могла бы состояться и раньше — но только раньше она не получила бы такого колоссального общественного резонанса. Время Баха «подоспело» именно тогда, ко 2-й четверти позапрошлого века.

А теперь вспомним, когда умер Мясковский. 1950 год — как раз та узловая точка, в которой начинает готовиться новый, еще более масштабный, общественный взрыв. Энциклопедии пока не дали ему хрестоматийной характеристики, но уже очевидно, что это *крупнейший социальный переворот Новейшей истории*. Нетрудно догадаться, что речь идет о коллапсе коммунистической системы в 1989–1999 гг. — от Пер-

вого съезда народных депутатов в Москве до бомбардировок Белграда (хотя, конечно же, всё это не были события одной только европейской истории). Такой накал мировых страстей — не время Мясковского (и творцов, близких ему по духу). Потому и забвение его именно в этот исторический период тоже представляется совершенно закономерным... Можно сколько угодно сетовать на разные драматичные обстоятельства нынешней эпохи: и на пещерное мещанство обывателей, и на тупиковую идеологию тотального потребления, и на циничную подлость политиков, и на чудовищное падение нравов, и на компьютерно-зомбированную молодежь, и на гомерическую пошлость масскультуры, — всё это будет вполне справедливо. Но трагедия истории — в том, что ни в чьих силах это изменить. Мы можем только терпеливо ждать. Ждать, пока схлынет хотя бы первая волна Мировой революции (а ведь в середине 1980-х годов началась именно она — и этот факт еще требует массового осознания). Ждать новых, исторически неизбежных, социальных потрясений (с международным терроризмом мы уже столкнулись — и нет, увы, никакой гарантии, что это самое худшее из зол).

И тогда — если выдержим — мы обязательно доживем до того времени, когда знание творчества Мясковского перестанет быть элитарным, как сегодня (и как когда-то таким же элитарным было знание творчества Баха). Его музыка, непременно, зазвучит по всей России — но уже не только благодаря отдельным энтузиастам, которые, выбиваясь из сил, будут ее «продвигать», а еще и благодаря тому, что общество, наконец, ощутит в ней подлинную духовную потребность. Евгений Федорович Светланов вынужден был торопиться завершить дело своей жизни — и слава богу, что всё симфоническое творчество Мясковского им записано! Но Светланов при всём желании не смог бы стать для Мясковского тем, кем для Баха стал Мендельсон: время, когда он работал над его симфониями (1991–1993), еще не было *временем Мясковского*.

Мясковскому принадлежит будущее — не настоящее.

Именно в этом — по самому крупному счету «старушки Клио» — и заключается высшая справедливость.

«Художник наших дней»: полвека спустя

I. Эпиграф

«Уловить знамение времени в музыке композитора в широком понимании этого положения, оценить по достоинству, раскрыть строй образов и выразительные средства, благодаря которым художнику удалось в той или иной мере отразить мироощущение своего современника, — задача, давно стоявшая перед автором книги. Она и определила в конечном счете ее основную идею. <...>

Утверждение композитором реалистического начала, зарождение и развитие перспективных тенденций в его музыке, достижения в целом хотелось показать так, <...> чтобы сквозной темой книги стали передовые черты его опыта. Тем самым значение выдающегося наследия Мясковского раскрылось бы возможно более конкретно и ясно»¹.

II.

В названии статьи — своего рода «двойная цитата»: во-первых, это заголовок монографии музыковеда, крупнейшего советского исследователя Мясковского Алексея Иконникова²; во-вторых, — слова самого композитора: «15-ю симфонию, написанную мной в прошлом [1935 — М.С.] году, многие ценят за ее оптимизм и лирическую взволнованность. Но и это все еще не тот язык, какой я ищу, чтобы чувствовать себя вполне художником наших дней»³. Иконников — истинный «сын века» (добавим, его «верный сын»!), однако меньше всего хочется «разоблачать», дезавуировать взгляды музыковеда, не один десяток лет посвятившего исследованию жизни и творчества своего кумира. Наша цель — переформулировка корневого понятия на рубеже веков.

«Художник наших дней» и «современный художник» — понятия, тождественные как для Иконникова, так и для других исследователей творчества композитора, — представляют собой, как видно из цитаты в эпиграфе, двуединый комплекс:

Мясковский — современный композитор, ибо, во-первых, его искусство встроено в сложившуюся идеологическую, эстетическую, жанровую, образно-звуковую систему; во-вторых, потому, что у него, на его музыке нужно учиться. Именно это двуединство — основа изучения музыки композитора во второй половине XX века.

О том, что встраивание Мясковского в «советскую» эстетику было более декоративным, чем внутренним, свидетельствует ряд ученых, в том числе — автор этих строк. В частности, Мясковский «советского» периода буквально «прошит» символистскими «нитьями»: это глубокое воздействие поэтических образов; взаимодействие вербального и музыкального рядов; «словарь смыслов», формирующийся в ранней вокальной музыке, проходящий через инструментальное творчество и конкретизирующийся в программных Шестой и Двадцать шестой симфониях; лейтмотивы⁴ и даже лейтаккорды⁵. У Мясковского, в отличие от Шостаковича, не столь выражена склонность к театрализации, «подсказывающим» автоцитатам и проч.; потому «символистский слой» его музыки часто доступен лишь пресловутому «тайно прислушивающемуся» (строки из стихотворения Ф. Шлегеля, ставшему эпитафией «Фантазии», соч. 17 Р. Шумана).

Второй тезис очевиднее: рассмотрение творчества композитора в целом и черт стиля; его сторон (гармонии, полифонии, музыкальной формы); как феномена («вещи в себе») и в контексте художественных процессов века — традиционные ракурсы исследования, важные и в наши дни. Однако через пятьдесят лет после смерти композитора традиционное представление о школе Мясковского кажется несколько ограниченным и догматичным. Вероятно, прямое влияние творческих принципов Мясковского (особенностей языка, формы и проч.) исчерпывается поколением его непосредственных учеников (также — некоторых учеников его первых студентов)⁶.

В качестве примеров укажем на два исследования. Согласно Марине Скребковой-Филатовой⁷, драматургическое развитие в симфониях Мясковского устремлено к финалам циклических произведений; подобный тип драматургии (естествен-

но, не изобретенный, а именно *сфокусированный* Мясковским) она называет *ямбическим*; следы этой традиции исследователь находит в ряде сочинений композиторов следующих поколений, преимущественно — учеников Мясковского (у Виссариона Шебалина, Николая Пейко, Германа Галынина). Характерно и название последней из фундаментальных монографий о Мясковском пера Елены Долинской — «Стиль инструментальных сочинений Н.Я. Мясковского и *современность*» (М., 1985; курсив автора статьи); одна из сквозных тем труда — чему учились у Мясковского — современного композитора.

В эпоху так называемого «железного занавеса» творчество Мясковского было для его композиторских «детей» и «внуков» одним из легальных окон в современную музыку. По словам Бориса Асафьева, «Мясковский не прошел мимо ни одного из выдающихся течений современной музыки, не оценив и не взвесив его»⁸. Однако искренняя пропаганда музыки его учениками часто (и, увы, закономерно) приводила к результату, обратному желаемому.

Позволим себе небольшое отступление. В 1994 году автор статьи защитил дипломную работу о Мясковском⁹. Одним из официальных оппонентов был выдающийся ученый-ориенталист, а в прошлом композитор, ученик Арама Хачатуряна, профессор Дживанни Михайлов (1938–1995). По воспоминаниям профессора Михайлова, Арам Ильич любил повторять ученикам: «Все вы — внуки Николая Яковлевича». «Однако в то время я себя внуком как-то не ощущал», — добавлял Михайлов.

Повторим, официальное признание и пропаганда «традиции», «школы» Мясковского привели к некоторому разочарованию в его музыке в 1960–1970-е годы. Однако это лишь одна, субъективная, причина. Другая, объективная — упоение звуковыми и техническими экспериментами, приведшими к «диктатуре авангарда» (термин Родиона Щедрина). Характерно, что новый интерес к Мясковскому отчетливее именно в периоды ослабления упомянутой диктатуры (в середине 1980-х, затем на рубеже веков).

Ситуация рубежа веков, характеризующаяся постмодер-

нистскими представлениями об исчерпанности фактора новизны в музыке, о кризисе традиционных понятий (композиторское творчество, композитор), о «конце времени композиторов» (заголовок известной книги Владимира Мартынова)¹⁰, — в случае с Мясковским совпадает с важнейшей «переменной участи» самого композитора: из *современного классика* он становится *просто классиком*. **Именно это совпадение и заставляет вновь поставить вопрос о Мясковском — художнике наших дней.**

Подобно величайшим симфонистам-философам, — Бетховену или Брамсу, Брукнеру или Малеру, Шостаковичу или Шнитке, — Мясковскому удалось создать уникальный, *подлинный* мир. Все упомянутые гении (и заметим, другие, не названные в списке), по выражению Софии Губайдулиной — «художники заключительной партии». Вот как звучит тезис применительно к Густаву Малеру: *«Каждый век ставит перед художниками в разные периоды своего времени разные задачи. <...> Каждый период требует экспозиции своих тем, их развития и завершения. <...> Малер не побоялся взять на себя роль заключительной партии в тот момент, когда время ставило задачей изложение главной темы»*¹¹. Сказано как будто о Мясковском 1910–1940-х, — или о многочисленных композиторах 1980–2000-х, столь по-разному отстаивающих приоритет идеи над техникой. «Каждый пишет, как он слышит, / Каждый слышит, как он дышит», — «нехитрые» строчки барда, объясняющие «чудесные» превращения бывших *авангардистов* в *лириков* (Денисов в Симфонии), *неоромантиков* (Лютославский — в посмертной Четвертой симфонии) или (ранее в том же веке) — в *советских» классиков* (Мясковский — от Десятой симфонии к музыке 1930–1940-х).

Приоритет идеи над техникой, «внутренней формы» над «внешней формой»¹² — основа музыкального мышления, если угодно, — композиторского слуха «нашего современника Николая Мясковского» (перефразировано название книги дирижера Николауса Арнонкура)¹³. Именно этот слух — источник парадоксальных задач и их решений на всем протяжении творчества композитора. В рамках данной статьи ука-

жем лишь на одно из них — выбор духовных стихов («крючков и закорючек», по презрительному выражению Дмитрия Кабалевского) в качестве материала Двадцать шестой симфонии (1948); налицо внешнее следование идеолого-эстетическому канону и при этом *сущностный с ним разрыв*, благодаря чему под маской «фольклорности» и «народности» в официальное советское искусство вошел знаменный распев.

III.

История с Двадцать шестой симфонией заставляет вернуться к теме «художника наших дней» в ее первоначальном значении. **Мясковский-композитор — художник наших дней в новом, но Мясковский-музыковед и музыкальный писатель — в старом смысле слова.** Эпистолярное наследие композитора в наши дни актуально не только в историческом, художественном, а и в самом прикладном смысле слова.

Имеются в виду не только письма и статьи, но и многочисленные рецензии, отклики Мясковского, прежде всего на появлявшиеся сочинения советских композиторов. Многие произведения, бывшие в поле зрения Мясковского-редактора, до сих пор не стали *звучащими феноменами отечественной музыки XX века*. Приходится признать, что в силу уникального общественного положения (к педагогу, редактору, композитору Мясковскому стекались едва ли не все «ручейки», «реки» советской музыки) Николай Яковлевич представлял себе советскую музыку едва ли не более полно, чем большинство его младших современников. Поражает разнообразие имен и сочинений, в разное время бывших в поле его зрения; и, в то же время, точность, перспективность оценок. Лишь один пример: **в 2005 году, через 71 год после создания, звучащим феноменом музыки прошлого века стала «Камерная симфония» Николая Рославца**; однако в 1934 году Мясковский во внутренней рецензии уже указывал на ее своеобразие, отмечал строгую логику последований шести-, семизвучных аккордов (синтетаккордов, по определению Юрия Холопова).

Не скованные идеологическими рамками и географическими границами, представления Мясковского об отече-

ственной музыке XX века — это наши сегодняшние представления. Третья симфония Рахманинова, соседствующая в *Хронографе*¹⁴ с сочинениями советских авторов (1936) — это также наше сегодняшнее представление о единой русской культуре XX века. Многочисленные отповеди музыковедам, «*рассовывающим музыку по клеточкам*» или желающим «*похвалить всякую дрянь “с точки зрения”*»¹⁵ — это наше сегодняшнее неприятие научного догматизма и *схемотворчества*. Очевидно, что наследию Мясковского еще суждено сыграть важнейшую роль в воссоздании подлинной истории советской музыки, причем *не только истории нотных знаков, но и истории звуковых феноменов*.

IV.

У заявленного в названии статьи «старого нового» тезиса есть и вполне материальное выражение. Мясковский — безусловный предмет и факт не только истории музыки, но и сегодняшней музыкальной жизни; его музыка и его личность присутствуют в современном музыкальном сообществе.

За последние десятилетия выросли поколения музыкантов, не связанные с композитором «прямыми обязательствами» (общавшиеся с ним, свидетели его непростой судьбы, ученики, друзья и проч.). Однако и Мастера старшего поколения оставили заметный след в исполнении музыки Мясковского. В 1991–1993 годах полный цикл симфоний записал ГАСО России под руководством Евгения Светланова. Музыка композитора постоянно присутствует в программах Геннадия Рождественского. Отрадный факт — расширение списка исполняемых произведений: например, в самое последнее время (начало 2000-х годов) в поле зрения скрипачей оказался Скрипичный концерт; к этому сочинению обратились выдающиеся музыканты, в том числе Вадим Репин.

Однако гораздо важнее то, что во многом благодаря современным возможностям коммуникации, Мясковский становится объектом диалога, размышления «меломанов», «интеллектуалов», «простых слушателей»¹⁶ всех частей света. Коор-

динирующая роль в этом процессе принадлежит создателям сайта о композиторе¹⁷.

«Произведения Мясковского нам просто необходимы. Они <...> проникновенно говорят нам о человеке, о его страстях, смятениях и терзаниях. С точки зрения отражения глубин человеческой души они имеют такое же значение для музыки, что и романы Достоевского для литературы. Прискорбно, что не все сочинения Мясковского записаны, ибо это, несомненно, обогатило бы наше музыкальное достояние», — пишет француз Клод Корра (Corgad)¹⁸. «Хорошо, что есть такой сайт, а не то я бы пропал», — слова нашего соотечественника Ильи¹⁹. Добавим: хорошо, что есть у нас художник наших дней **Николай Яковлевич Мясковский**.

Примечания

¹ Иконников А. Художник наших дней Н.Я. Мясковский. Изд. 2-е, М., 1982. С. 3.

² Первый вариант исследования (Иконников А. Н.Я. Мясковский. Краткий очерк жизни и творчества. М.-Л., 1944) был одобрен композитором.

³ Н. Мясковский. Автобиографические заметки о творческом пути // Советская музыка. 1936. № 6. С. 5–12. Мясковский Н. Собрание материалов в 2-х тт. Т. 2. М., 1960. С. 18.

⁴ Один из них — *молчание-сон-смерть*, — переходит из символистских романсов и симфонических партитур 1910-х в советские кантаты «Кремль ночью» (спящая *цитадель*) или «Киров с нами» (дремлющий *гигант* — Кировский завод).

⁵ О «лейтаккорде смерти» — важнейшем звуковом символе музыки Мясковского — см: *Сегельман М.* Плач Странствующего // Музыкальная академия. 1998. № 3–4. С. 55–63.

⁶ Речь идет о композиторах, учившихся у Мясковского, впоследствии сделавших выдающуюся педагогическую карьеру — Виссарионе Шебалине, Евгении Голубеве, Араме Хачатуряне, Николае Пейко.

⁷ *Скробкова-Филатова М.* Жизнь традиций сегодня // Советская музыка. 1981. № 4. С. 67–77.

⁸ *Асафьев Б. (И. Глебов).* Мясковский как симфонист // Н.Я. Мясковский: Собр. материалов в 2-х тт. Т. 1. С. 25–35. М., 1959. С. 31.

⁹ Мясковский: взгляд из 1990-х годов. М., 1994; выполнена в Московской консерватории под руководством докт. иск., проф. Е.Б. Долинской.

¹⁰ Мартынов В. Конец времени композиторов, М., 2002.

¹¹ Губайдулина С. [О Малере] // Малер сегодня: собрание материалов // Музыкальная академия. 1994. № 1. С. 139–220; с. 139.

¹² «Под внешней [формой. — М.С.] я понимаю известную конструктивную схему <...>, под внутренней — логику развития чувств, мыслей, настроений», — фраза из хрестоматийной статьи Мясковского о Метнере. См.: Мясковский Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика // Н.Я. Мясковский: Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 2. М., 1960. С. 107.

¹³ Арнонкур Н. Мои современники Бах, Моцарт, Монтеверди. М., 2005. Отметим, русское название книги воссоздает ее дух. Оригинальное название — «Музыкальный диалог. Размышления о Монтеверди, Бахе и Моцарте» (Der musikalische Dialog. Gedanken zu Monteverdi, Bach und Mozart). На немецком языке книга вышла в 1994 году.

¹⁴ Мясковский Н. Хронограф русской симфонической музыки от М. Глинки до 1950 года. РГАЛИ, ф. 2040.

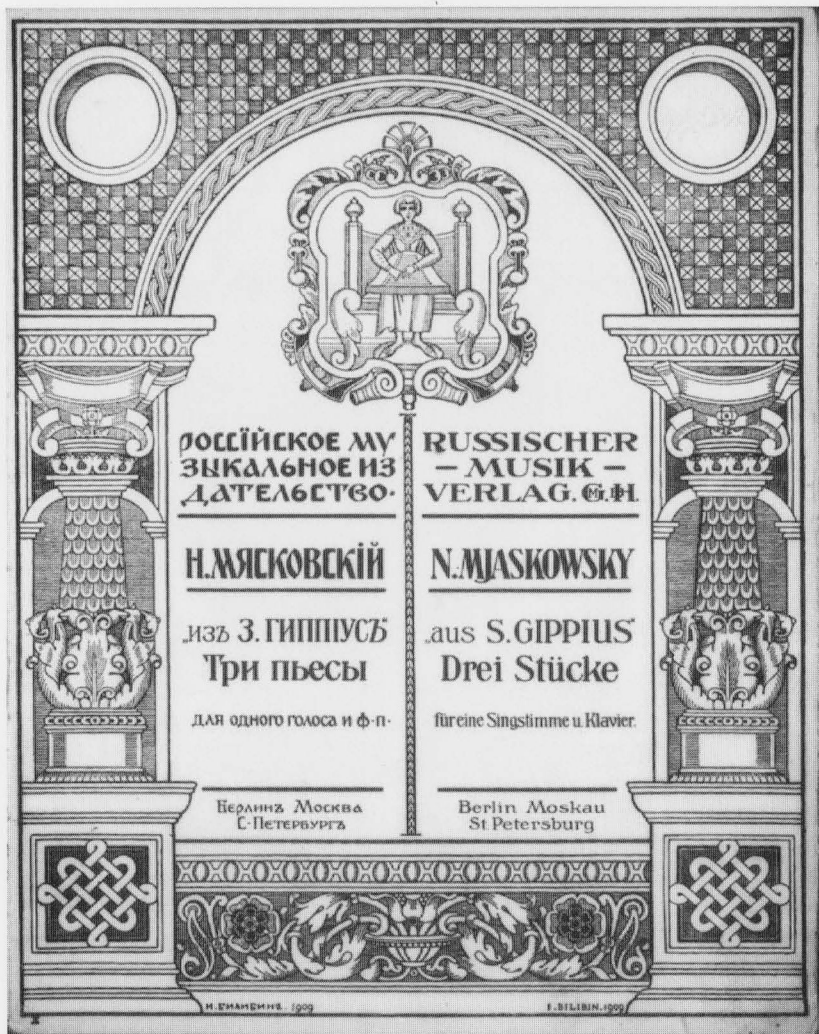
¹⁵ Две цитаты из дневников; первая (1943) — относится к Р.В. Глезер; вторая (1942) — не к кому-нибудь, — к самому Борису Асафьеву. См.: Мясковский Н. Выписки из дневников. РГАЛИ, ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 65.

¹⁶ Учитывая условность, оценочность и размытость подобных определений, мы сознательно выставляем кавычки.

¹⁷ www.myaskovsky.ru

¹⁸ Указанный сайт, запись в «Гостевой книге» от 25.12.2005.

¹⁹ Указанный сайт, запись в «Гостевой книге» от 19.04.2005.



РОССІЙСКОЕ МУ-
ЗЫКАЛЬНОЕ ИЗ-
ДАТЕЛЬСТВО.

Н. МЯСКОВСКІЙ

изъ З. ГИППИУСЪ
Три пьесы

для одного голоса и ф-п.

Берлинъ Москва
С. Петербурга

**RUSSISCHER
— MUSIK —
VERLAG. G.m.b.H.**

N. MJASKOWSKY

aus S. GIPPIUS'
Drei Stücke

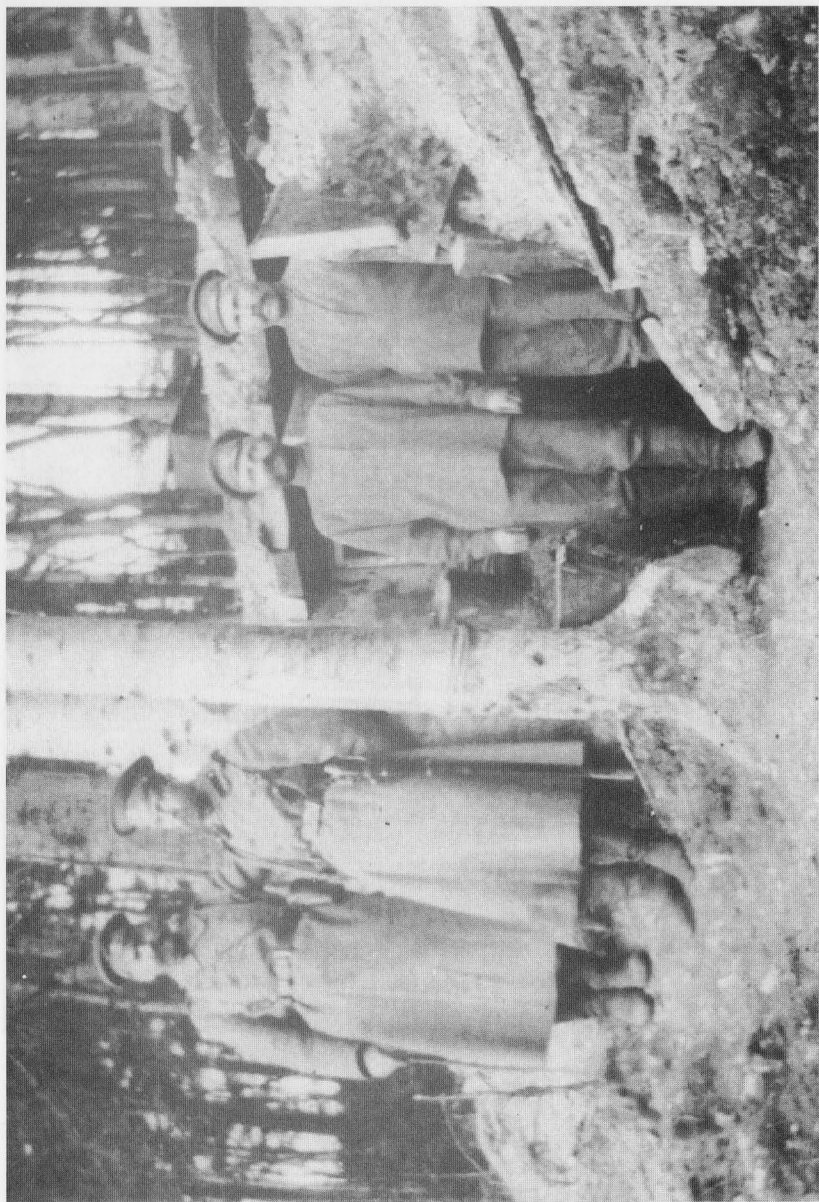
für eine Singstimme u. Klavier.

Berlin Moskau
St Petersburg

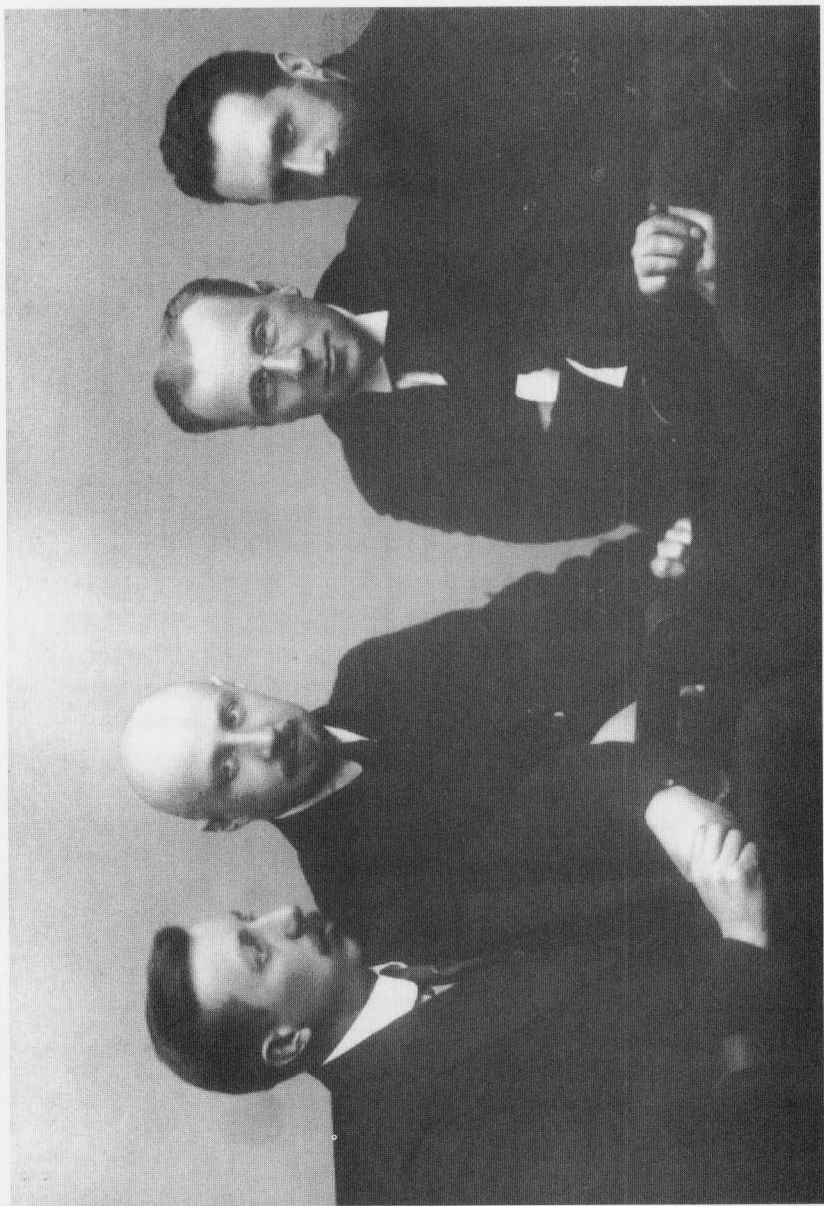
Н. ЗНАМЕНСКИЙ. 1909

F. БИЛБИН. 1909

«Три пьесы для голоса и ф-но» Мясковского. Титульный лист.
Изд.: Берлин, 1909. ГЦММК им. М.И. Глинки. № 14.844.
Негатив, репродукция, 9 x 12



Мясковский на фронте у блиндажа под Перемышлем, 1915.
ГЦММК им. М.И. Глинки. № 24.422. Негатив, репродукция, 9 x 12



Мясковский с Ламмом (в группе), 1923.

ГЦММК им. М.И. Глинки. № 24.442. *Негатив, репродукция, 9 x 12*

ПРЕДСЕДАТЕЛЬ ПРЕЗИДИУМА ВЕРХОВНОГО СОВЕТА СОЮЗА ССР
ТОВАРИЩУ КАЛИНИНУ Михаилу Ивановичу

Глубокоуважаемый Михаил Иванович!

Участь, постигшая композитора МОСОЛОВА Александра Васильевича, осужденного органами НКВД по 58 ст.п.10 УК к 8 годам концлагерей/адрес: г.Рыбинск, Ярославской обл. Волгалаг НКВД СССР, 1-й участок, Шакинниного Гидроузла, колонна XII/, о чем мы узнали от его матери, - не может не волновать нас - его учителей.

МОСОЛОВ известен нам с 1921г., когда он поступил в Московскую Консерваторию, где он сразу же обнаружил свои незаурядные творческие способности и уже на последнем курсе проявил себя как вполне зрелый самостоятельный мастер, владеющий всеми видами композиторского мастерства. После окончания консерватории, он создал большое количество произведений разного жанра, и, если в начале его творчество направлено, главным образом, в сторону инструментальной музыки, то в дальнейшем он уделяет много внимания музыке и песне, им обработано около 100 киргизских песен /некоторые из них изданы/. Много произведений на туркменские темы и т.п. Многие произведения Мосолова известны у нас в СССР и за-границей. Так, например, симфоническая поэма "Завод" исполнялась с большим успехом в Англии, Франции, Испании/преимущественно в рабочих аудиториях/. В своем творчестве Мосолов не избежал некоторых вредных влияний западной музыки в начале своего творчества, но в дальнейшем особенно в последних произведениях он целиком переходит на позиции реалистического искусства, пронизанного духом народного творчества, об этом говорят его последние произведения, написанные на туркменские темы: "Кантата о Сталине", Концерт для виолончели с оркестром, Туркменская скита и друг. Нельзя пройти мимо бытовой стороны жизни Мосолова. За скандал в общественном месте в

нетрезвом виде он был исключен из состава композиторов в январе 1936г. Это обстоятельство сыграло большую роль в жизни Мосолова.

С полной ответственностью можем сказать, что в нем произошли глубокие перемены, и все его поведение стало иным. Его работа в Туркмении с августа 1936г. по февраль 1937г., где им написано очень много произведений, работа в Москве в институте Физкультуры им. Сталина - говорят о том, что Мосолов нашел в себе силы бороться против общезвестной слабости. Зная хорошо Мосолова с творческой стороны и не наблюдая у Мосолова со школьной скамьи и до последнего времени каких-либо антисоветских настроений, - мы просим ВАС, Михаил Иванович, о пересмотре этого дела, так как здесь возможно или клевета или судебная ошибка. Творческие возможности Мосолова большие/крупное дарование/ и, если окажется возможность вернуть МОСОЛОВА к творческой деятельности, мы думаем, что после перенесенных тяжелых испытаний он сумеет отдать все свои творческие дарования на благо нашей великой родины.

Народный артист РСФСР, М. ССР и Ч. ССР
Орден Ленина

Г. Плещин

Заслуж. деятель искусств, кав. Моск. Гос. Конц. А. Мосолов

А. Мосолов

Адрес проф. ГЛЕБА - Петровские Ворота, д.5, кв.9
Телеф. 5-54-16
" проф. МЯСКОВСКОГО - Сивцев Вражек д.4, кв.11
Телеф. Г-1-52-13.

1938
ЛП

Herrn Serge Popoff Сергею Сергеевичу Попову

N. MJASKOWSKY

Н. МЯСКОВСКИЙ

VIII. SYMPHONIE

VIII. СИМФОНИЯ

Op. 26

PARTITUR

ПАРТИТУРА

Дарючу
на концерт

Шебалину - Кенсольму II
и концерту Шибалину - изданию
Н. Шибалину

31/ - 1931.
Маса

Aufführungsrecht vorbehalten - Droits d'exécution réservés

UNIVERSAL-EDITION A. G.
WIEN LEIPZIG

Титульный лист Восьмой симфонии Мясковского с посвящением Шебалину.

Михаиловича Дала редукция,

просил, что пропан с концертом.
А сейчас, что же тебе и мысля
в Концертном и Камере и не
вообще же пропан уже тресту
некоторые изменения до Зов
показа.



Вот они:

Т. Камере - Димитриев
архивизация сохранения тех:




камера до востановления? сохранение и? Глинка!

Мало чего грядущему, кажется

Гак:  Мно: 

(16²) (32²)

Оно не совсем, бывает, что гак и другая, гак
 это и гак и другая.

Конец (уже) ^{концом} 

и - не так. нога и с полем и не показываю другим
 во время.

II. Мало другая все время неперестает замечать
 2-я часть, оккупация: музыка не

Гак:  , а море / хос / 2-я часть



не совсем по, с.в. еще больше,  64: 1/8 ритм.

машина другая и другая, но не перестает.

2-я часть, к (7), (8), (10) м. 1, 2, 3, 7, 8, (16), (17)
 (10) - м. 4, 5 - не перестает.

III. Внеси с нашим Трешем и ете
 ие ора гдшебопа. несед и Трешу
 чега; 93 нас, 27 дак нуме (104
 гдшебо): (22)

Handwritten musical notation on a staff. The notation includes notes, rests, and various symbols such as 'h.', 't.', and 'x'. There are also circled numbers '13' and '2'. Below the staff, there are additional notes and symbols, including 'x' and 'h.'. The text 'Sej mufel okgate' and 'mufel ege ja' is written below the staff.

Ном и бее.

Ниднео нсо рин гдшебопа ие ора
 Вагфуде.

нуме гдшебопа ие ора гдшебопа

5/11 38

В. М. М. М.



Группа советских музыкантов после исполнения Скрипичного концерта Мясковского, 1939. ГЦММК им. М.И. Глинки. № 30.391.
Репродукция, стекло, 9 x 12

В Третьей Государственной
Учреждении

Отзыв о ф.п. "Трио" Н. Свиридова

Фортпианное "Трио" Н. Свиридова, несмотря на
очень ограниченные видные технические, формальные,
и иные задатки многонациональных культур Д. Моцарта,
Бетховена и других, является очень совершенным и также само-
стоятельным произведением. Оно связано с традици-
ями Гамбургской школы, отчасти связано с Голландской
школой, имеет много общего с творчеством (особенно с без-
временною), а также связано с творчеством и других
авторов. Последнее особенно заметно, если при внима-
тельном рассмотрении музыки, особенно в отношении
структурности и формы, не забывать, что основным
лицом творчества является в нем Моцарт.

Произведение "Трио" Свиридова в разном смысле
высоко ценно и потому является ценным
по качеству и потому "Трио" Н. Свиридова
необходимо должно образом изучать.

Композитор Н. Свиридов

31 января 1976г.



Исполнители кантаты «Кремль ночью» после премьеры 16.11.1947.
ГЦММК им. М.И. Глинки. № 24.415. Негатив, репродукция, 9 x 12

Дорогой Степан, мужественный Ван
с 59 летом! Вспомни Ваню и
мертвых друзей вождей на финском
книжке в гетерогенном союзе.

Вспомни про историю, д. т. о. она Ваня Ваня
не во время, но мне хотелось бы сказать
да во дни в воюю о Ваню "Костя".
Спасибо и доброй ночи.

Ваш любящий друг

23/10 1950

Он возвращается в воюю!

R. C. Casagzewy

A mon ami R. Izardjoff.

Симфония

№ 10 Сурькович

4. Miroslawski
H. Miroslawski op. 30.

Un poco sostenuto (♩ = 80)

Handwritten musical score for the first system. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part includes a bass line with chords and a treble line with chords. The violin part has a single melodic line. Dynamic markings include *p* (piano) and *f* (forte). The key signature has two flats, and the time signature is common time (C).

1) Allegro Funerario (♩ = 60)

Handwritten musical score for the second system, marked "1) Allegro Funerario". It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part features a complex texture with many chords and some sixteenth-note patterns. The violin part has a melodic line with some grace notes. Dynamic markings include *p*, *pp*, and *cresc.* (crescendo). The key signature has two flats, and the time signature is common time (C).

Handwritten musical score for the third system. It consists of two staves: a piano part on the left and a violin part on the right. The piano part features several triplet markings over chords. The violin part has a melodic line with some grace notes. Dynamic markings include *p*. The key signature has two flats, and the time signature is common time (C).

ON 189 Miroslawski Cas.

Мироslawski Cas. № 11.

Десятая симфония Мясковского. Автограф 2-й нотной страницы.
ГЦММК им. М.И. Глинки. № 7467.
Репродукция, пленка, 9 x 12

Симфония

Symphonie

I

Н. Мясковский op. 85
M. J. S. 1943-50

Adagio

Двадцать седьмая симфония Мясковского. Автограф 1-й нотной страницы. ГЦММК им. М.И. Глинки. № 7467.

Негатив, репродукция, 13 x 18



Квартира Мясковского в Москве, в Сивцевом Вражке.
Письменный стол композитора. ГЦММК им. М.И. Глинки. № 17.668.
Оригинал, пленка, 6 x 9

Содержание

| | |
|---|-----|
| Е. Долинская. Введение | 5 |
| Е. Долинская. Николай Мясковский в XXI веке | 9 |
| Композиторы старшего поколения вспоминают Н.Я. Мясковского | |
| <i>Интервью</i> | |
| Т. Хренников. Богатство русского симфонического творчества. <i>Беседу вела М. Соколова</i> | 18 |
| Р. Леденёв. Его музыка светится другим светом.. <i>Беседу вела М. Соколова</i> | 24 |
| К. Хачатурян. Вспоминая учителя. <i>Беседу вела М. Соколова</i> ... | 29 |
| А. Санько. Н.Я. Мясковский в воспоминаниях Е.К. Голубева | 34 |
| В. Келле. Об отдельных фактах творческой биографии Н.Я. Мясковского | 41 |
| А. Комиссаренко. Н.Я. Мясковский-педагог | 51 |
| Е. Потяркина. Николай Мясковский и Константин Бальмонт ... | 58 |
| Т. Билалова. Поэзия «Северного вестника» в ранних романсах Мясковского | 71 |
| Е. Дурандина. Кантата-ноктюрн «Кремль ночью» | 83 |
| И. Немировская. Преломление традиций камерно-вокального стиля Мусоргского в творчестве Мясковского | 91 |
| Е. Волков. Хоровые песни Н.Я. Мясковского | 113 |
| И. Урюпин. Семантика хора в финале Шестой симфонии Мясковского | 138 |
| С. Махней. О башкирском напеве в Восьмой симфонии Мясковского | 142 |
| А. Демченко. Симфония перепутья | 150 |
| М. Кустов. Виолончельный Мясковский | 160 |
| О. Шелудякова. Позднеромантические традиции в мелодике Мясковского | 172 |
| Л. Шабалина. На языке зашифрованных смыслов: диалог через век | 180 |
| М. Басок. Путь Мясковского-полифониста: от новаторства к традиции | 190 |
| Р. Бельшев. Об интерпретации симфонических произведений Н.Я. Мясковского | 198 |
| Д. Горбатов. Н.Я. Мясковский в контексте современной музыкальной культуры | 200 |
| М. Сегельман. «Художник наших дней»: полвека спустя | 215 |

Книжное издание

НЕИЗВЕСТНЫЙ
НИКОЛАЙ
МЯСКОВСКИЙ

ВЗГЛЯД ИЗ XXI ВЕКА

Сборник статей

Редактор-составитель
Долинская Елена Борисовна

Художник М. Цветкова
Техн. редактор О. Кузнецова

Лицензия № 009.196 ЛК № 000315

Н/К

Форм. бум. 60x90¹/₁₆. Печ. л. 14,0+1,0.

Уч.-изд. л. 16,5. Изд. № 11138.

Цена договорная.

Издательский Дом "Композитор"
127006, Москва, Садовая Триумфальная ул., 12/14

Отпечатано в типографии МКЖТ
107078, г. Москва, Басманный пер., 6