



Е. ДОЛИНСКАЯ
Фортепианное творчество
Н. Я. МЯКОВСКОГО

Москва
Всесоюзное издательство
«Советский композитор»
1980

<стр. 2>

Библиотека
Музыковед

Редакционная коллегия:

И. А. БАРСОВА, М. Е. ТАРАКАНОВ,
Ю. Н. ТЮЛИН, Н. Г. ШАХНАЗАРОВА

Д $\frac{90103-216}{082(02)-80}$ 449—80

© Издательство
«Советский композитор», 1980 г.

Мясковский — это устремление целого поколения русских музыкантов — первых, кто отдал себя служению советской музыке.

Д. Шостакович

ВВЕДЕНИЕ

Фортепианные произведения составляют значительную часть обширного творческого наследия Николая Яковлевича Мясковского. Одиннадцать сонатных опусов (девять сонат, сонатина, Песня и рапсодия¹), многочисленные фортепианные миниатюры, объединенные в программно-тематические циклы («Пожелтевшие страницы», «Причуды», «Воспоминания» и другие), серия пьес для юных пианистов — таков вклад Мясковского в отечественную литературу для фортепиано.

На протяжении более чем пяти десятилетий фортепианная музыка оставалась для композитора необходимой и привычной сферой высказывания, интерес к ней никогда не иссякал. Первые прелюдии (без указания опуса) были написаны между 1896—1898 гг., последняя Девятая) соната ор. 84, созданная в один год с Двадцать седьмой симфонией ор. 85 и Тринадцатым квинтетом ор. 86, завершила творческий путь художника.

В отличие от Скрябина, Метнера или Прокофьева, в искусстве которых творец и исполнитель неотделимы друг от друга, Мясковский не был концертирующим

¹ Последнее произведение сам автор относил к жанру сонаты.

пианистом. Не получив в юности необходимых профессиональных навыков фортепианной игры¹, Мясковский не смог восполнить этот пробел и в период обучения в консерватории, куда поступил лишь в возрасте 25 лет², и впоследствии часто жаловался друзьям на недостаток пианистической техники. Уже в конце творческого пути композитор с горечью заметил: «А я вот всю жизнь мучаюсь от того, что не научился в свое время ни играть

¹ Мясковский начал обучаться игре на фортепиано под руководством своей тетки Еликоницы Константиновны Мясковской (бывшей хористки Мариинского театра), которая, по словам композитора, «не вкладывала в это дело достаточной последовательности», полагаясь на его «большую музыкальную восприимчивость». «Школа Гюнтена и какие-то этюды Бертини были моей пищей, усвоенной почти исключительно на слух», вспоминал Мясковский (Мясковский Н. Автобиографические заметки. — В кн. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах, т. 2. М., 1964, с. 6. Далее ссылки на это издание будут даваться сокращенно: Мясковский. СМ).

Двухлетние занятия (1893—1895) с «довольно хорошей учительницей музыки мадам Лятур» и последовавшие затем уроки фортепианной игры, преподанные «не сильным пианистом» Стунеевым (1896—1898) и Ф. К. Петерсенем (1899), не обладавшим «широким музыкальным горизонтом», — вот круг музыкальных воспитателей будущего композитора до его поступления в Петербургскую консерваторию (1906). Как видим, среди них не было ярких творческих индивидуальностей: это были любители, дилетанты, как правило не имевшие разностороннего педагогического опыта. К тому же занятия музыкой велись нерегулярно: Мясковскому — студенту Инженерного училища — приходилось выкраивать время для игры на рояле из строгого графика обязательных дисциплин.

² В консерватории Мясковский вместе с Асафьевым и Прокофьевым занимался в классе обязательного фортепиано у профессора Александра Адольфовича Винклера, который на уроках с композиторами уделял преимущественное внимание знакомству с музыкальной литературой. «Мы почти никогда не учили сочинение наизусть, — рассказывал Николай Яковлевич, — но каждую неделю приносили в класс, например, по сонате Бетховена целиком.

Мы переиграли у него в классе массу музыки» (Пейко Н. Воспоминания об учителе. — Указ. соч., т. 1, с. 350).

<стр. 5>

на рояле, ни дирижировать»¹. Разумеется, эти слова были излишне самокритичны: Мясковский превосходно читал с листа, знал на память огромное количество литературы. «Меня удивляло, — вспоминает В. В. Яковлев, — как Николай Яковлевич, не будучи пианистом, с большой значительностью передавал смысл исполняемой музыки. Он очень хорошо читал с листа, поэтому новое произведение легко схватывалось им и выявлялось в необходимой степени законченности»².

Игра на фортепиано (в 4 и в 8 рук) с юных лет была для Мясковского любимой формой музицирования. По свидетельству сестер композитора, он готов был проводить целые вечера, играя ансамбли или аккомпанируя инструменталистам и певцам. Еще в доконсерваторские годы на занятиях со Стунеевым Мясковский переиграл в четыре руки все симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Мендельсона, Шуберта, Шумана. В консерватории эта давняя склонность к ансамблевой игре сблизила его с Прокофьевым. Последний вспоминал, как в 1906 году после концерта, на котором М. Рeger дирижировал своей Серенадой G-dur, «Мясковский вытащил из своего портфеля четырехручное переложение Серенады, и мы играли ее в четыре руки. Это побудило Мясковского прийти ко мне, чтобы сыграть в четыре руки Девятую симфонию Бетховена, которую, по его словам, никто не мог доиграть с ним до конца. Я дал ему тетрадку последних пьес для фортепиано. [...] После этого мы показывали друг другу свои сонаты и иногда собирались играть в четыре руки»³.

¹ Кабалевский Д. О. Н. Я.- Мясковском. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 319.

² Яковлев В. А. В юные годы. — Там же, с. 196.

³ Прокофьев С. С. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1961, с. 16.

<стр. 6>

Именно с консерваторских лет началась удивительная творческая и человеческая дружба двух крупнейших советских художников, оказавшая значительное влияние на формирование их композиторских индивидуальностей, и длившаяся до последних дней жизни Мясковского.

Первые композиторские опыты Николая Яковлевича связаны с областью фортепианной миниатюры. Однако очень скоро (еще в консерваторские годы) Мясковский обнаруживает пристальный интерес к фортепианной сонате. Оба жанра в равной мере представляют фортепианную музыку композитора на всех стадиях его творческой эволюции.

По времени написания и стилистическим признакам фортепианные произведения Мясковского четко делятся на два периода. Первый, охватывающий около трех десятилетий (1900—1920-е годы), включает четыре сонатных опуса (Первую ор. 6, Вторую ор. 13, Третью ор. 19 и Четвертую ор. 27 сонаты) и большое количество фортепианных миниатюр, послуживших основой для всех последующих программно-тематических циклов. Вторая, Третья и Четвертая сонаты вместе с тремя циклами 1920-х годов — «Причуды», «Воспоминания» и «Пожелтевшие страницы» — демонстрируют зрелый фортепианный стиль композитора.

Сонатам данного периода свойственны яркие тематические контрасты, в их образном строе преобладает экспрессивное начало. Это масштабные, симфонизированные циклы с ясно выраженным типом конфликтной драматургии.

Второй период, охватывающий два десятилетия (1930—1940-е годы), включает пять новых сонатных опусов (Сонатину ор. 57, Песню и рапсодию ор. 58, сонаты средней трудности ор. 82, 83 и 84) и сборники детской музыки ор. 43 — «Десять очень легких песенок», «Четыре пьесы в полифоническом роде», «Простые ва-

<стр. 7>

риации», а также ряд сочинений, созданных по эскизам 1907—1910-х годов (Сонаты № 1 и №

2 из ор. 64) или являющихся прямой реставрацией ранее написанных пьес (циклы «Стилизации», «Импровизации», «Полифонические наброски»). Для фортепианных произведений второго периода характерно своего рода «прояснение» музыкального языка, его несомненная демократизация, отвечающая общим тенденциям позднего творчества Мясковского.

Поздние сонаты существенно отличаются от ранних по эмоциональному строю, типу драматургии, художественной концепции. Это произведения камерного плана, свободные от драматизма и образной экспрессии своих предшественниц, их структура тяготеет к лирико-жанровой пьесе сонатинного типа.

Для характеристики художественных устремлений Мясковского в значительной степени показательна сама система его «жанровых привязанностей». Если работа над симфонией сразу определилась как магистральная линия творчества, то некоторые другие виды симфонической музыки (например, поэмы «Аластор» и «Молчание») оказались для композитора лишь экспериментальными и не получили дальнейшего развития¹. Точно так же можно говорить о достаточно устойчивом интересе Мясковского к квартетному жанру или романсу, в то время как инструментальные концерты (скрипичный, виолончельный) или кантаты («Киров с нами», «Кремль ночью») — эпизодические явления в его творчестве.

Не претендуя на положение ведущего жанра, каким

¹ Вместе с тем черты поэдности ощутимо проявятся в ряде по-< целующих сочинений, таких, например, как Вторая и Третья фортепианные сонаты, Десятая и Двадцать первая симфонии, Виолончельный концерт (последний композитор даже предполагал назвать концертом-поэмой).

<стр. 8>

в творчестве Мясковского, без сомнения, являлась симфония, фортепианные сочинения выполняли определенную и весьма ответственную функцию в общей стилевой эволюции композитора. Достаточно сказать, что именно, фортепианные сонаты 1910-х годов стали первыми зрелыми произведениями композитора, в то время как зрелые образцы симфонического и квартетного творчества появились значительно позднее. На это обстоятельство еще в 1915 году прозорливо указал Б. В. Асафьев: «Хотя характерные черты композиторского почерка Мясковского выкристаллизовались, по моим наблюдениям, уже к 1909—1911 годам (то есть ко времени создания Второй сонаты и большинства ранних миниатюр.— *Е. Д.*), вызревание в нем симфониста строгих и ясных конструкций происходило довольно замедленно»¹. Следует подчеркнуть, однако, что и само это «вызревание симфониста» в Мясковском теснейшим образом связано с его сонатным творчеством. Фортепианные сонаты стали первым этапом в овладении композитором крупной формой, да и самый тип симфонической концепции, в котором так велика драматургическая роль сонатного *allegro*, был найден и утверждён Мясковским в жанре фортепианной сонаты. Широко и многообразно используемая Мясковским в симфонических и камерно-инструментальных произведениях сонатная форма оказалась для композитора особенно емкой, способной к постоянному обновлению. Она стала той идеальной схемой для «самовысказывания в музыке», в которой, по выражению Б. В. Асафьева, «композитор чувствовал себя привольно, как опытный архитектор в привычных конструкциях»². В этом отно-

¹ А с а ф ь е в Б. Н. Я. Мясковский. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 13.

² Там же.

<стр. 9>

шении Мясковский близок Метнеру, о котором Танеев говорил, что «он родился с сонатной формой».

Связи фортепианной музыки Мясковского с другими жанрами его творчества, и в первую очередь с симфонией, многосторонни.

Камерные и симфонические произведения, близкие по времени написания, обнаруживают естественную общность образного строя, музыкального языка, принципов формообразования. На эту черту не раз указывал и сам композитор. В частности, он подчеркивал образное родство Второй фортепианной сонаты с программными симфоническими поэмами «Аластор» и «Молчание». Точно так же несомненна близость образов Первой сонаты и Первой симфонии, Третьей сонаты и Девятой симфонии, фортепианного цикла «Причуды» и романсов на стихи З. Гиппиус.

Еще более показательны тематические связи фортепианных и симфонических произведений. В симфонических циклах разных лет Мясковский неоднократно использовал материал своих ранних фортепианных опусов. Так, мелодия пьесы «Легенда» (1906), выдержанная в духе былинного распева, стала темой первой части (тема с вариациями) Двадцать пятой симфонии (1946). В основу медленной части Симфонии ор. 10 (во второй редакции 1943 года) положена оркестровая версия фортепианной зарисовки «Пленэр» (1907). В качестве одной из тем третьей части Девятой симфонии (1928) использована мелодия фортепианной пьесы «Песня» (1906). Оркестровые обработки ранних миниатюр «Шествие», «Эскиз» и Мазурка (1908—1912) вошли в состав симфонического цикла «Звенья» (1944). Таким образом, ранние фортепианные сочинения послужили своеобразным «тематическим фондом» для последующего симфонического творчества Мясковского. Программный характер и жанровая определенность пьес, состав-

<стр. 10>

ляющих этот «фонд», позволяют выявить интонационные и жанровые корни тематизма симфоний Мясковского, а в ряде случаев конкретизировать образный замысел его оркестровых произведений.

Можно говорить и о некоторых формах воздействия фортепианного стиля Мясковского на стиль симфоний: например, о перенесении в партитуру отдельных фактурных и динамических приемов, найденных и отточенных в сфере фортепианной музыки. Однако необходимо учитывать и обратное: самобытный стиль фортепианных сонат Мясковского, с их многозвучной аккордовой фактурой и контрастными сопоставлениями регистров, тесно связан с приемами оркестрового письма. Более того, симфонизм как тип мышления определяет образный строй, музыкальную драматургию и композиционные особенности зрелых сонат композитора.

Симфонизация жанра — одна из важнейших закономерностей в эволюции фортепианной сонаты — западноевропейской и русской. Последняя, как известно, возникла на базе прочных традиций отечественного инструментализма. Напомним, что сравнительно позднему утверждению этого жанра в России на рубеже XIX—XX веков предшествовал расцвет жанра фортепианного концерта. Чайковский и Балакирев, Глазунов и Рахманинов создавали свои сонаты (оставшиеся эпизодическим явлением в их творчестве), будучи зрелыми, давно сложившимися симфонистами. Отсюда масштабность идейно-художественного замысла первых русских сонат, их философская направленность — свойства, ставшие характерными признаками этого жанра в пору расцвета фортепианной сонаты в творчестве Скрябина, Метнера, позднее Прокофьева. Своими произведениями, своим исполнительским мастерством эти художники заметно стимулировали интерес к фортепианной сонате в творчестве русских и советских композиторов первой половины

<стр. 11>

XX века. Назовем Мясковского и Щербачева, Ан. Александрова и Фейнберга, Кабалевского и Шостаковича... Николай Яковлевич Мясковский одним из первых откликнулся на новую тенденцию русской камерно-инструментальной музыки. Его фортепианные опусы 1910—1920-х годов явились необходимым звеном в общей жанровой эволюции современного сонатного творчества.

Мясковский не принадлежал к типу композиторов-реформаторов, радикально преобразующих классические основы музыкального мышления. Именно в недрах классической музыкальной системы он находил оригинальные выразительные средства, способные запечатлеть новые образы, навеянные современностью.

Прочной преемственной связью с классическим искусством обусловлена и особая роль Мясковского в исторической перспективе музыки XX века. Начав свой путь как продолжатель лучших традиций отечественной музыкальной классики, он стал одним из первых активных строителей молодой советской культуры. Наряду с Прокофьевым и позднее Шостаковичем, Мясковскому принадлежала заслуга создания не только жанра советской симфонии, но и советской камерной музыки, в том числе фортепианной. Симфонические и камерные сочинения Мясковского представляли в 20-х годах советскую музыкальную культуру за рубежом: его Шестая симфония вместе с Первой симфонией Шостаковича стала своего рода маяком в мировом симфонизме тех лет.

За полвека фортепианное творчество Мясковского прошло большой и сложный путь развития. Можно проследить определенные сдвиги, происходившие в эстетических взглядах и мировоззрении художника, и связанные с ними изменения общей идейно-образной направленности музыки, а также системы ее выразительных средств. Сравнивая, например, ранние (дореволюционные) и поздние произведения, мы как бы видим поляр-

<стр. 12>

ные точки сложной эволюции Мясковского. Вместе с тем последовательное изучение сочинений (в первую очередь сонат), созданных на разных фазах творческого пути композитора, позволило установить в этих сочинениях наличие константных черт, совокупность которых и представляет собой индивидуальный фортепианный стиль Мясковского.

Характерной чертой творческой индивидуальности Мясковского можно считать его постоянное тяготение к двум резко противопоставленным типам образов, которые накладывали свой отпечаток на стилиевой облик произведений. С одной стороны, его всегда глубоко волновали остроэкспрессивные, трагедийные образы, обусловленные философским осмыслением драматических коллизий современного мира, углубленным психологическим анализом напряженной душевной жизни индивидуума. С другой стороны, его постоянно привлекали светлые, лирические или жанрово-характерные образы, связанные с созерцанием природы или «объективного» пира народной жизни. Обычно произведения, воплощающие столь контрастные образные сферы, создавались композитором почти одновременно. Так, например, просветленно-лирические романсы на тексты Е. Баратынского (ор. 1) и К. Бальмонта (ор. 2) соседствовали с мрачными по колориту романсами на тексты З. Гиппиус; гармоничная ясность Первой виолончельной сонаты (ор. 12) оттеняла трагедийный пафос Второй фортепианной сонаты (ор. 13); после жанрово-эпической Пятой симфонии (ор. 18) следовала драматически насыщенная Третья фортепианная соната (ор. 19) и т. д.

Постоянство этого творческого принципа¹ находит

¹ В «Автобиографических заметках» композитор пытался дать психологическое объяснение этому принципу: «Потребность в какой-то разрядке накопленных субъективных переживаний, неизменно

<стр. 13>

выражение и в образной структуре фортепианных циклов. Типичным становится контраст лирико-психологической и фантастической (порой гротескной) сферы образов внутри отдельных циклов («Причуды», «Пожелтевшие страницы»). Тот же принцип дает направление стилиевой эволюции фортепианного творчества. Оба типа образности противопоставлены как крайние точки развития сонатного жанра. Сонаты 1910—1920-х годов образуют группу остроконфликтных сочинений, близких по идейно-образному замыслу жанру психологической драмы. Сонатные опусы 40-х годов составляют группу пьес лирико-эпического склада, отличающихся мудрым приятием объективного мира.

Если попытаться очертить круг стилистических влияний, претворенных Мясковским в его фортепианном творчестве, мы должны будем назвать имена русских и зарубежных композиторов-романтиков: Листа, Скрябина, Рахманинова, Метнера. С последним связи Мясковского обозначились особенно четко. Обоих художников роднит интеллектуализм, присущий их музыкальному мышлению. Недаром, характеризуя близкий ему стиль Метнера,

Мясковский постоянно говорил о «логике чувства», о «схеме развития чувствований, настроений, в которой должна быть [...] совершенно такая же логика, как и во внешней структуре произведения»¹. Сила и глубина эмоций и благородная сдержанность в их выражении, непосредственность художественного восприятия и

мне свойственных и едва ли уже истребимых в моем возрасте, вызвала к жизни 13-ю симфонию, сочинение очень пессимистическое [...]. Она осталась страницей моего дневника [...]. Зато благодаря происшедшему внутреннему освобождению следующую симфонию (14-ю) мне удалось сделать достаточно светлой [...]]» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 19. Разрядка моя. — Е. Д.).

² Мясковский Н. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 118.

<стр. 14>

строгая выверенность формы — вот качества стиля Метнера, чрезвычайно ценимые Мясковским и в высшей степени свойственные его собственному стилю.

«В этом сочетании, — писал Б. Асафьев, — живут давние качества выдающиеся русских композиторов: с одной стороны, стремление к обществу, а с другой — боязнь стать навязчивым со своими личными высказываниями, особенно на той зыбкой грани, где эмоция, выскальзывая из-под организованной интеллект целестремленности, переходит в обнаженный чувственный пафос. Мясковский с изумительными мерой и тактом владеет собою, как субъектом-носителем отзывчивых непосредственных откликов на действительность, вне чего нет музыки как живой интонации»¹

Еще при жизни Николая Яковлевича его разносторонняя творческая деятельность привлекала внимание музыковедческой мысли. О Мясковском писали видные представители отечественной культуры: Б. Асафьев, В. Каратыгин, Ю. Энгель, С. Прокофьев, Ан. Александров, С. Скребков, Г. Нейгауз, В. Шебалин, Д. Кабалевский, А. Хачатурян и другие. Большую часть этих публикаций составляли рецензии, связанные с премьерами различных (главным образом ранних) сочинений Мяковского.

Монографические исследования, очерки и статьи, касающиеся отдельных проблем стиля композитора, собрание писем, документов и других биографических материалов, а также нотографические справочники стали выходить в свет в 50—60-х годах; когда началось более систематическое изучение и теоретическое осмысление наследия композитора.

Ценным источником сведений при изучении идейно-

¹ А с а ф ь е в Б. Николай Яковлевич Мясковский. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 14—15.

<стр. 15>

эстетических взглядов Мяковского, его биографии, истории создания произведений явилось двухтомное издание «Н. Я. Мясковский. Собрание материалов», подготовленное С. Шлифштейном (М., 1959, 1964). Первая монография «Н. Я. Мясковский», охватившая весь творческий путь художника и содержащая характеристику основных жанров его музыки, принадлежала Т. Ливановой (М., 1953)¹.

Затем последовал более обстоятельный труд А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский» (М., 1966), в котором всесторонне рассматривалось симфоническое творчество композитора в свете общих тенденций развития советского симфонизма. Проблемы музыкального языка Мяковского, разрабатываемые преимущественно на материале его симфоний, получили освещение в ряде теоретических трудов.

Камерное творчество композитора, в том числе его фортепианные сочинения, исследованы значительно меньше. Существуют рецензии об отдельных ранних фортепианных произведениях, в том числе статьи С. Прокофьева о Первой сонате, В. Каратыгина о Второй.

Важной работой, обобщающей наблюдения над ранним фортепианным творчеством Мяковского, явилась статья Б. Асафьева о первых четырех сонатах². В ней впервые были высказаны мысли о симфонизации сонатного жанра у Мяковского и определены некоторые

существенные стилистические черты его метода в целом. Основные положения статьи стали отправными точками

¹ Две прижизненные монографии о композиторе были написаны В. М. Беляевым (Николай Яковлевич Мясковский. М., 1927) и А. А. Иконниковым (Н. Мясковский. М.—Л., 1944).

² Г л е б о в Игорь (Б. Асафьев). Сонаты Мясковского. — «Современная музыка», 1926, № 12.

<стр. 16>

для дальнейших исследований фортепианного творчества Мясковского. Этих исследований немного. Среди них небольшая статья Г. Крейтнера «Фортепианное творчество Мясковского»¹, глава в упомянутой выше монографии Т. Ливановой и соответствующие очерки в капитальных трудах А. Алексеева по истории отечественного фортепианного искусства².

Названные работы, при всей ценности содержащихся в них сведений, а в ряде случаев и завидной меткости аналитических наблюдений, не дают целостной характеристики фортепианного творчества Мясковского, не ставят задачи исследования его эволюции. Вместе с тем Мясковский — фортепианный композитор — обладает индивидуальным стилем, естественно вытекающим из его общего творческого стиля, но имеющим и свои особые черты.

Выявление специфических качеств фортепианной музыки Мясковского на примере анализа всех его сонат и фортепианных циклов, определение их места и значения в общей художественной эволюции композитора составляют главную цель настоящей работы. Поскольку именно сонате принадлежит ведущая роль в фортепианном творчестве композитора, мы сочли целесообразным последовательно проследить развитие этого жанра в первых двух главах книги, выделив обзор фортепианных миниатюр в самостоятельную главу.

В приложении приведены высказывания композитора о фортепианных сочинениях крупнейших мастеров XX века, которые хотя и косвенно, но в большинстве

¹ К р е й т н е р Г. Фортепианное творчество Мясковского. — «Советская музыка», 1938, № 9.

² А л е к с е е в А. Д. Русская фортепианная музыка (конец XIX — начало XX века). М., 1969; его же: Советская фортепианная музыка 1917—1945 годов. М., 1974.

<стр. 17>

случаев весьма существенно обогащают наше представление о творческих позициях Мясковского в камерном жанре.

ГЛАВА ПЕРВАЯ

Интерес Мясковского к сонатному жанру определился на раннем этапе его творчества. Он начал писать сонаты еще в консерваторские годы. Об этом, в частности, свидетельствует Прокофьев: «Другие наши товарищи сочиняли туговато, и им надо было объяснять, что такое форма рондо или форма сонатного аллегро; у Мясковского же и у меня за спиной было по несколько сонат, а сочиняли мы довольно быстро...»¹

Разумеется, многие из этих сонат оставались чисто учебными работами, и Мясковский не склонен был переоценивать их художественные достоинства. Прокофьев вспоминает слова Мясковского, сказанные ему по этому поводу: «Вы напрасно увлекаетесь постановкой номеров против ваших сонат, — улыбался Мясковский.— Все равно наступит момент, когда вы все это зачеркнете и напишете: «первая соната». Так оно и случилось, хотя некоторые материалы из этих сонат и вошли в последующие...»² Для самого Мясковского такой мо-

¹ П р о к о ф ь е в С. Автобиография. М., 1973, с. 572.

² П р о к о ф ь е в С. С. Материалы, документы, воспоминания, с. 140. К концу 1907 года у Мясковского имелось пять неопубликованных сонат: трехчастная Соната e-moll (1905 г., рукопись утеряна); одночастная Соната c-moll (1907 г., рукопись утеряна, главная тема использована в Четвертой сонате c-moll, ор. 27); одночастная Соната e-moll (1907 г., переработана в Увертюру G-dur для небольшого оркестра); двухчастная Соната d-moll (вошла

в состав Первой сонаты ор. 6); четырехчастная Соната H-dur (рукопись утеряна).

<стр. 18>

мент наступил в 1909 году, когда к двухчастной сонате d-moll (четвертой по консерваторской нумерации) были добавлены еще две части, и в качестве четырехчастного цикла сочинение было опубликовано под заглавием Первая соната ор. 6 (изд. Юргенсона, 1910 г.).

В ряду русских фортепианных сонат конца XIX — начала XX века место первой крупной работы Мясковского можно определить на пересечении стилевых линий Чайковского — Глазунова, отчасти раннего Скрябина и Метнера. В ней ощущаются преемственные связи и с общеромантической традицией западноевропейского пианизма (Лист, Шуман, Брамс), воспринятой Мясковским сквозь призму отечественной фортепианной классики¹.

В образном строе Первой сонаты нетрудно заметить следы хрупкой, утонченной лирики Скрябина, его же страстной патетики² и монументальной героики Глазунова. Сохраняются и отдельные фактурные приемы и выразительные средства, характерные для фортепианного стиля названных композиторов: «скрябинские» нонаккорды, эллиптические последования, обилие задержаний; «глазуновская» грузность фактуры, максимальная полифонизация музыкальной ткани. Интонационный облик некоторых тем (например, романсные интонации в побочных партиях второй части и финала сонаты), а также приемы тематического развития (секвент-ное изложение темы, волновая структура разработки, консеквентные построения в экспозиции) указывают на известную общность с музыкальной лексикой Чайковского.

¹ Через соприкосновение с фортепианным творчеством Метнера, впитавшим некоторые стилевые элементы музыки Шумана и Брамса, или раннего Скрябина, с присущими ему «шопенизмами».

² Отметим явную близость эмоционального тонуса музыки в кодах Первой сонаты Мясковского и Четвертой сонаты Скрябина.

<стр. 19>

Все эти разнородные влияния не лишают Первую сонату Мясковского яркой индивидуальной окраски. Напротив, они подчеркивают те специфические свойства данного сочинения, в которых как бы сфокусированы основные тенденции поисков Мясковским собственного фортепианного стиля. Не случайно сам композитор, чрезвычайно придирчивый и взыскательный к своим работам, придавал особое значение этому опусу. «Мне очень жаль, — писал он В. В. Держановскому, — что я не могу показать Вам единственное мое сочинение (разрядка моя. — *Е. Д.*), в котором, несмотря на все его недостатки, мне бы ничего не хотелось переделывать, — огромную фортепьянную сонату, академичную, но с пафосом... Пожалуй, это одно сочинение, которое, несмотря на его неуклюжий фортепьянный стиль, мне хотелось бы видеть напечатанным. Потому мне важно проверить, действительно оно имеет ценность или это только авторская влюбленность»¹.

Общая характеристика сонатного цикла, изложенная сжато и энергично, содержится в рецензии С. Прокофьева, опубликованной в 1915 году в журнале «Музыка». Приводим ее, поскольку это освободит нас от необходимости описывать редко исполняемое произведение:

«Начинается соната фугой. Затея оригинальная и вполне автору удавшаяся как по красоте самой фуги, так и по постепенности нарастания: скромная вначале, она затем ширится, растет, заполняет все регистры и, постепенно ускоряясь, попадает в Allegro с мятежной главной партией и ясной, ласкающей побочной (тема фуги в мажоре).

¹ Письмо Н. Я. Мясковского В. В. Держановскому от 9 июня 1911 г.—Мясковский. СМ, т. 2, с. 330.

<стр. 20>

Разработка вся написана одним духом, причем ее стремительный бег увеличивается по мере приближения к репризе. Лаконичность последней делает честь автору, не желающему надоедать повторением материала, уже появлявшегося во всех водах.

Мечтательное *Andante* построено на красивых гармониях, несколько запутанных сложной фигурацией. Но едва оно успевает замереть, как несколько резких аккордов возвращают из царства мечтаний «беспокойной жизни». Беспокойна отличная главная партия финала, спокоен и ход с мастерски сделанным каноном. Финал написан в сонатной форме и отличается необыкновенной массивностью, которая достигает своего максимума в грандиозном заключении, достойным образом венчающем сонату».

Прокофьев предваряет это описание следующими примечательными строками: «Соната Мясковского сложна, но как потеряют те, кого отпугнет ее сложность! Благородство материала, тщательность отделки и увлекательность музыки заставляют считать ее одной из наиболее интересных сонат последнего времени»¹

Соната Мясковского интересна прежде всего как первая попытка воплощения значительной идейно-образной концепции в рамках камерного сочинения, что станет характерной стилевой чертой его сонатного творчества 1910—1920-х годов. К моменту завершения окончательного четырехчастного варианта сонаты Мясковский был уже автором Первой симфонии op. 3 (1908 год). Оба произведения во многом сходны между собой как по типу драматургии, характеру образно-тематических сопоставлений, так и по своему ин-

¹ Прокофьев С. Н. Мясковский. Соната № 1 для фортепиано. — В кн.: Прокофьев С. С. Материалы, документы, воспоминания, с. 202.

<стр. 21>

тонационному «словарю», методам разработки тематического материала (отметим широкое использование полифонических приемов, наличие внутренней мотивной связи различных тем в циклах). Можно назвать три образные сферы, на взаимодействии которых строится музыкальная драматургия обоих циклов: это активные, романтически устремленные темы, характеризующие внутренний мир «героя» (главные партии *allegro* и финалов); оттеняющие их по принципу дополняющего контраста темы лирико-созерцательного или жанрово-эпического склада (образы «объективного» мира, широко и многопланово представленные в побочных партиях сонатных *allegro* и медленных частях циклов) и, наконец, резко противопоставленные обоим названным тематическим пластам темы-кличи, темы-приказы, темы-вопросы, символизирующие грозные силы рока, судьбы (таковы, например, связующая партия первой части симфонии и начальные интонации основного лейтмотива сонаты). Сходно и разрешение главного драматургического конфликта в сонате и в симфонии: схватка противоборствующих сил приводит в обоих сочинениях к утверждению активного, волевого начала, к победе сил жизни над силами рока. В сонате, однако, этот общий драматургический замысел осуществлен рельефнее и ярче, чем в симфонии. Подлинно симфоническая концепция получает свое более зрелое и законченное воплощение именно в камерном произведении.

Подобно крупному оркестровому произведению, Первой сонате свойственны признаки сквозного тематического развития, в основу которого положен лейтмотив. Открывая сонатный цикл в качестве темы фуги и появляясь вслед за тем во всех частях цикла, лейтмотив входит в сознание слушателя как своего рода объединяющая музыкальная идея произведения. Вместе с тем лейтмотив не остается неизменным, его развитие отме-

<стр. 22>

чено образными трансформациями. В контексте первой части он звучит эмоционально сдержанно, создавая образ, исполненный внутренней силы и значительности; во второй части возникает лирически-просветленный вариант лейтмотива; в *Andante* он приобретает скорбно-элегический оттенок и, наконец, в финале сонаты звучит торжественно и патетично. Таким образом, преобразаясь по мере музыкально-тематического развития, исходный тематический тезис сонаты оказывается способным передать различные аспекты композиторской мысли: ее рационализм и созерцательность, лиризм и обостренную {экспрессивность, элегичность и патетический накал.

Композитор строго продумывает местоположение этого музыкального тезиса в

конструкции каждой части, стремясь к его постепенному «продвижению» в репризно-кодовую область формы целого. Так, сначала лейтмотив является темой фуги, во второй части он вынесен в сферу побочной партии, в третьей становится материалом середины трехчастной формы и, наконец, завершает все сочинение в качестве коды.

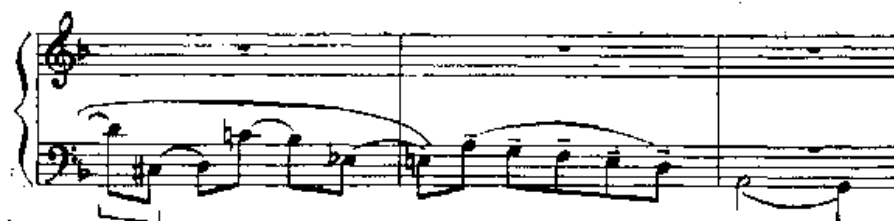
Образные метаморфозы лейтмотива естественно связаны и с логикой его ладового движения: медленные части экспонируют минорные варианты темы, быстрые включают ее мажорные проведения.

Лейтмотив Первой сонаты должен быть рассмотрен как типичный образец тематизма раннего Мясковского:

Первая соната, ч.1



<стр. 23>



Для него характерна обостренность интонационного рисунка: ходы на резко диссонирующие интервалы (уменьшенная октава, малая нона, большая септима) образуют мелодический каркас темы. Композитор использует приемы скрытого двухголосия, подчеркивая полифоническую природу темы (см. такты 3 и 4, в которых оба голоса движутся в противоположном направлении к общей каденции).

Развитие музыкальных образов сонаты тесно связано с активным переинтонированием лейтмотива.

Так, например, общая хроматизация мелодической линии, в частности замена начального интервала чистой квинты тритоном, сообщает лейтмотиву экспрессивно-драматический характер в репризе фуги (первая строка следующего ниже примера) и в разработке сонатного Allegro:

Первая соната, ч.1



<стр. 24>



Напротив, гимнический вариант лейтмотива в коде финала или его лирическая трактовка в побочной партии второй части связаны с интонационным смягчением мелодии: из нее исключаются резко диссонирующие интервалы (вместо уменьшенной октавы — чистая, малая нона заменяется малой септимой), ее строй становится диатоническим:

<стр. 25>



Переведенный в лирико-элегическую жанровую сферу (середина третьей части), лейтмотив утрачивает свою полифоническую природу (скрытое двухголосие) : его интонационные контуры выравниваются, приобретая плавность единой мелодической линии (ходы на широкие интервалы заменяются их более или менее точным обращением) :

Первая соната, ч. 3.



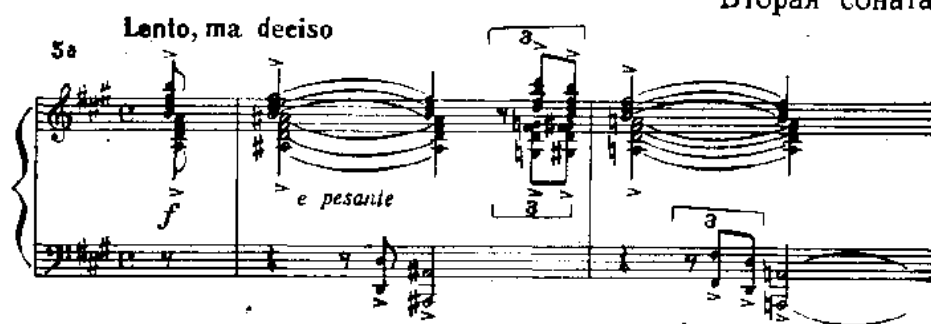
<стр. 26>

Как и в крупных симфонических сочинениях Мясковского, тема-лейтмотив сонаты используется не только целиком, но и фрагментарно: отдельные мелодические ячейки, вычлняемые из нее, получают самостоятельную «жизнь» в различных частях цикла.

Особенно интенсивному развитию подвергается исходный квинтовый взглас¹, вопросительная интонация которого ассоциируется с темами судьбы, рока в раннем симфоническом творчестве композитора. Достаточно

¹ Подобные вступительные лейтинтоляции — частое явление в русской классической сонате (см., например, Сонату g-moll, op. 22 Метнера или Вторую сонату, op. 19 Скрябина). У самого Мясковского сходную функцию выполняют императивные мотивы-вопросы, мотивы-звон, открывающие Вторую и Третью сонаты:

Вторая соната



Третья соната



<стр. 27>

сравнить начальную интонацию лейтмотива сонаты (< м пример 1) с призывными интонациями вступления Третьей симфонии и так называемым «мотивом трагического предопределения» из Шестой симфонии (связующая партия первой части). В инструментальных вариантах такие темы провозглашаются медной группой:

Третья симфония, вступление



Шестая симфония, ч.1, св.п.



Характерный нисходящий ход (колеблющийся между квинтой и секстой) будет открывать связующую и побочную партии сонатного Allegro (последнюю см. в примере 3). Обе основные темы Andante и главная партия финала вырастут из того же интонационного зерна:

Первая соната, ч. 2, св. п.



<стр. 28>



Первая соната, ч.3

76 *Andante con elevazione*

Первая соната, ч.4, г.п.

78 *[Allegro ♩ = 120]*

pesante sempre

<стр. 29>

В «строительном материале» сонаты можно выделить и вторую лейтинтонацию, которая пронизывает тематизм разных частей и участвует в становлении образов подчас противоположного характера. Имеется в виду короткий мелодический ход — восходящее поступенное движение с обязательной альтерацией последней ступени.

Как структурный элемент эта лейтинтонация появляется во второй части, ею открывается *Largo espressivo*, но ее интонационные предвестники возникают уже в конце фуги (см. пример 2а):

Первая соната, ч.2, г.п.

8a *Allegro affanato ♩ = 72-90*

mp

<стр. 30>

4.3

Largo espressivo

86

Этот тематический элемент проникает в заключительную партию второй части (с. 20, такт 12)¹, используется во вступлении к Largo и в его же драматическом варианте в середине третьей части (см. раздел Poco pesante, *ff*, с. 33, такт 7), присутствует в темах главной и побочной партий финала (см. с. 37, такты 9, 10; с. 40, такт 10).

Примечательно, что в коде финала, выполняющей роль образно-смыслового итога всего сочинения, тематическая обособленность обеих лейтинтонаций нарочито подчеркнута: впервые они следуют одна за другой, показанные крупным планом (ритмическое увеличение, плотное аккордовое звучание *tutti fortissimo*, мажорный

¹ Все ссылки здесь и далее даются по изданию: Мясковский Н. Избр. соч., т. 10. М., 1956.

<стр. 31>

лад¹). Вместе с тем обе лейтинтонации, связанные общей мелодической линией, образуют единый тематический комплекс:

Первая соната, ч.4, кода

Этот героико-гимнический вариант ведущего тематического комплекса символизирует в концепции сонаты мысль о полном приятии жизни, о ее конечном торжестве.

В Первой сонате выявилась такая важная черта музыкального мышления Мясковского, как полифония, которая органично войдет в фортепианный стиль его зрелых сочинений.

Включение фуги в сонатный цикл (первая часть) и использование темы фуги в качестве сквозного лейтмотива не только способствовали созданию оригинальной конструкции всего произведения, но и во многом определили способы изложения и развития тематического материала. Характерные полифонические приемы (имитации, стретты, каноны, контрапунктическое проведение тем) широко применяются Мясковским во

¹ В раннем творчестве Мясковского тональность D-dur, в которой завершается Первая соната, постоянно оказывается связанной с миром светлых, жизнеутверждающих образов. Таковы, например, Первая виолончельная соната, Пятая симфония.

<стр. 32>

всех частях сонаты, особенно в разработках сонатного Allegro и финала (см., например, одновременное проведение главной и побочной партий в разработке второй части, с. 23, такт 11 и далее, или каноническое изложение темы в заключительной партии финала, с. 43, такт 8). Можно говорить и об общей полифонизации фортепианной фактуры. Показателен, например, замысел финала, ставшего своеобразным интонационно-тематическим узлом всей сонаты: в его музыку вводятся реминисценции основных тем предыдущих частей (главная партия второй части, с. 40, такт 11; вступление к Largo, с. 42, такт 9). В Первой сонате можно заметить и некоторые характерные для стиля Мясковского формообразующие принципы. Важнейший из них касается масштабов экспозиции сонатного Allegro: она чрезвычайно разрастается по сравнению с другими разделами формы. Это обусловлено многотемностью экспозиционного раздела и предельной «обстоятельностью» в изложении основных тем сонатного Allegro. (Мясковский часто пользуется секвентным изложением темы и консеквентным ее проведением в пределах экспозиции.)

Масштабность композиции, полифоническая насыщенность музыкальной ткани первого сонатного опуса Мясковского были сразу высоко оценены Прокофьевым. Еще в августе 1911 года он писал Мясковскому: «[...] общее впечатление от вещи прекрасное. Она вполне фортепианна (за исключением некоторых мест в финале) и в этом отношении представляет последующий шаг в глазуновском способе фортепианного письма»¹.

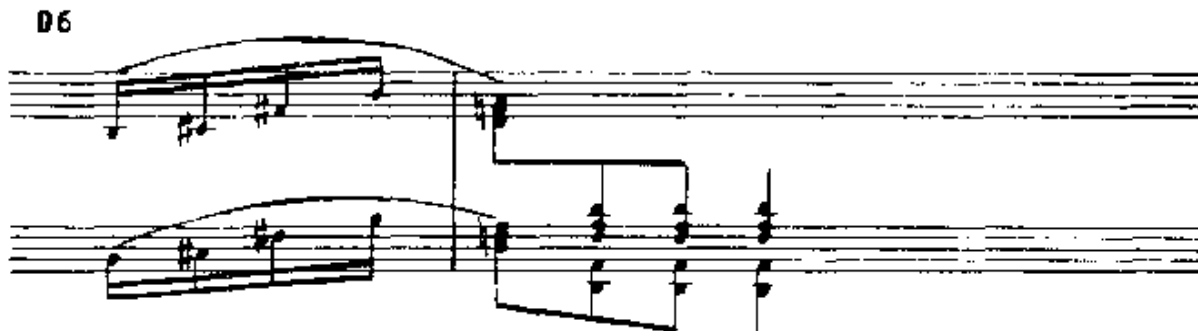
Мы не останавливаемся на особенностях ладогармонического мышления композитора, так как в этой сфере

¹ Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 7 августа 1911 г. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 301. В этом же письме Прокофьев упоминает и о том, что fuga из Первой сонаты, сыгранная им Танееву, была одобрена последним (с.305).

<стр. 33>

еще окончательно не сложились типичные для Мясковского принципы гармонического развития. Напротив, в ряде случаев композитор явно говорит «не на своем языке», обильно пользуясь гармоническим «словарем» романтиков. Таковы, например, часто встречающиеся «пряные» нонаккорды, «красивые» задержания, эллиптические последования (см. второе проведение побочной партии в Allegro affanato, с. 18, такт 17, или «чувственные» вагнеровские гармонии в начале третьей части — пример 86). В цитированном письме к Мясковскому Прокофьев пишет об этом недостатке, добавляя и некоторые свои замечания, касающиеся фактуры: «злоупотребление низкими регистрами (большой и малой октавами)», чрезмерно длительное пользование избранной фигурацией. «В третьей части мне не особенно нравятся сладковатые начало и подход к репризе. Эта часть по материалу слабей остальных. Кроме того, недостатком придется, пожалуй, считать однообразие движения во всей части шестнадцатыми.

В финале главную партию я сделал бы так:



выкинув *ре* и *фа* в басу»¹.

«[...] Облегчение главной темы финала едва ли приемлемо, так как изменяет характер темы, мое представление— таинственно-зловещее предостережение, — сообщает Мясковский в ответном письме. — [...] Общие за-

¹ Мясковский. СМ, с. 303.

<стр. 34>

мечания Ваши очень ценны и, кажется, верны; хотя я знаю, что финал, несмотря на свою перегруженность и «низменность», на слушателей производит лучшее впечатление из всех частей; я сам не слышал, судить не могу, но от 5 человек слышал это. И вообще я его ценю выше всего прочего, несмотря на некоторую квадратность разработки: между прочим, когда будете его играть, подложите в этом месте побольше жару (т. е. треску и скорости), тогда ничего — это я пробовал»¹.

В последующих камерных сочинениях, и прежде всего во Второй сонате, музыкальный язык Мясковского станет более индивидуализированным, стилистически цельным. Однако некоторые характерные приемы, найденные в рамках первой сонатной композиции, окажутся перспективными и получают дальнейшее развитие в его фортепианном творчестве.

Вторая соната *fis-moll*, op. 13, написанная в 1912 году, представляет собой монументальное произведение трагедийного плана.

Если драматургия многочастной Первой сонаты, как отмечалось, была близка симфоническому циклу, то характер образов, концепция и структура одночастной Второй сонаты позволяют сравнить ее с симфонической поэмой.

Одно из наиболее совершенных фортепианных творений Мясковского, Вторая соната, запечатлевшая острейшую борьбу сил жизни и смерти, чрезвычайно типична для характеристики некоторых существенных тенденций в русской музыке начала XX века.

В сложной общественно-исторической атмосфере первого десятилетия нашего века, в канун переломных событий русской истории в ряде крупных явлений ис-

¹ Письмо Н. Я. Мясковского С. С. Прокофьеву от 12 августа 1911 г. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 306.

<стр. 35>

кусства остро выражено ощущение безвременья, тревоги и страха перед будущим, которые были присущи в той или иной мере значительной части русской интеллигенции. Отголоски подобных тенденций находим в ряде музыкальных произведений 900-х годов («Колокола» и «Остров мертвых» Рахманинова, «Из Апокалипсиса» и «Скорбная песнь» Лядова, хоры Танеева на слова К. Бальмонта, романсы Метнера на стихи Тютчева). Мясковский, чутко улавливающий противоречия действительности, был в числе тех художников, которые с удивительной искренностью запечатлели умонастроения своих современников.

О сочинениях периода 1909—1914 годов, среди которых упоминается и Вторая соната, композитор писал, что почти все они «носят отпечаток глубокого пессимизма»¹. Однако в оценке этих произведений не следует исходить только из суждений автора. В музыкально-

психологических драмах Мясковского, какими, по существу, являются Вторая и Третья симфония, Вторая соната и поэма «Аластор», нет места пессимистическому отрицанию жизни, пассивности, безволию. Пафос, патетика, которыми проникнуты эти произведения, воссоздают трагические переживания значительной личности, олицетворяют могущество человеческого духа.

Нельзя не отметить известное соприкосновение предреволюционного творчества Мясковского с экспрессионизмом. Во Второй сонате, например, большую роль играют мрачные образы фатальной обреченности; эмоции, запечатленные в сонате, предельно обострены, взвинчены. Но этим никак не исчерпывается идейно-художественное содержание данного произведения. Вторая соната вобрала в себя богатство и разнообразие жизненных впечатлений: напряженный драматизм сочетается в ней

¹ Мясковский Н. Автобиографические заметки. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 14.

<стр. 36>

с проникновенным лиризмом, злая ирония — с трагической патетикой. Именно эта образная многоплановость и придает художественную убедительность общей идейной концепции сочинения.

Близкими Второй сонате по своему образному строю оказались две созданные вслед за ней симфонические работы Мясковского — поэма «Аластор», ор. 14 (1912—1913) и Третья симфония, ор. 15 (1913—1914). Отметим, что сходные образы в трех названных сочинениях нередко имеют и общую интонационно-тематическую основу. Так, например, родственными оказываются драматические темы главных партий сонаты и первой части Третьей симфонии, олицетворяющие волевое, дерзновенное начало:

Вторая соната, г.п.

Allegro affanato

10а



Третья симфония, ч. I, г.п.

106

In tempo giusto



<стр. 37>

Много общего можно заметить и в мелодическом рисунке лирических тем сонаты и «Аластора». В фортепианном сочинении, как и в симфонической поэме, с этими темами связаны образы романтической мечты, прекрасного видения:

Вторая соната, п.п.

11а Poco meno allegro



„Аластор“, тема видения

11б Andante sereno



Вторая соната, п.п.

11в



Анализируя побочную тему Второй сонаты, А. Алексеев справедливо указывает на интонационное сходство этого мотива с одним из мелодических оборотов первой темы эпизода Сонаты h-moll Листа¹. Действительно, в стилистике разбираемого сочинения ощущается известная близость к музыке романтиков XIX века. Ее можно обнаружить в характере лирического тематизма и принципах его развития (красочное колористическое варьи-

¹ Исследователь имеет в виду второе предложение темы, в котором восходящий интервальный ход расширен до большой септимы (см. пример 11в). См.: Алексеев А. Д. Русская фортепианная музыка (конец XIX — начало XX века), с. 299.

<стр. 38>

рование), в отдельных фактурных приемах (орнаментальные фигурации), в общих конструкциях формы (одночастность), в подчеркнутой конфликтности основных образных сфер и, наконец, в тяготении к программности. Программный замысел сонаты Мясковского не вызывает сомнений, он уточняется введением своего рода музыкального символа — темы «Dies irae».

Средневековая секвенция как символ смерти, воплощение рокового начала привлекала к себе внимание художников разных стилей, эпох, национальных культур. Сам Мясковский обращался к ней дважды: в названной сонате и в Шестой симфонии, написанной двенадцать лет спустя (1924). «Претворение идеи смерти являлось одним из важнейших моментов творческой жизни для многих художников (вспомним Моцарта, Чайковского, Толстого, Мусоргского и др.), — писал Ан. Александров в связи с использованием темы «Dies irae» в Шестой симфонии Мясковского. — Смерть, являясь воображению, делается оселком, на котором испытывается душа человека»¹.

В программном замысле сонаты и симфонии, несомненно, есть много общего. В обоих сочинениях трагический символ смерти противостоит драматическим и лирическим образам, олицетворяющим экспрессию, патетику и романтику жизненной борьбы. Однако трактовка самой темы «Dies irae», ее функция в драматургии фортепианного и симфонического произведений принципиально различны. Средневековая секвенция вводится в сонату как абсолютно сложившийся грозно-повелительный образ, неумолимый в своей роковой предопределенности. В симфонии эта тема формируется постепенно от первой части к финалу,

¹ Александров Ан. О 6-й симфонии. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 137.

<стр. 39>

она предстает как своего рода образ-процесс. В сонате тема «Dies irae» появляется в качестве заключительной партии. Гармонизованная параллельными мажорными трезвучиями, она звучит грозно и напряженно на фоне остигатной басовой фигурации доминантового органного пункта¹. В характере изложения темы ощущается оркестровый колорит. Достаточно сравнить фактуру главной партии первой части Третьей симфонии (плотная валторновая вертикаль и вибрирующий фон струнных) с фактурой темы «Dies irae» в экспозиции Второй фортепианной сонаты (см. примеры 106 и 12):

Вторая соната, 3.п.

1.

mf poco pesante

В Шестой симфонии тема «Dies irae» кристаллизуется постепенно, она вырастает из сквозной мелодической линии, объединяющей разные темы симфонии, интона-

¹ Во втором предложении он превращается в самостоятельный голос басовой мелодии. В гармонической вертикали вместо трезвучий образуются секундакорды.

<стр. 40>

ции которой неумолимо складываются в трагический лейтмотив смерти.

Мотив, близкий интонациям «Dies irae», впервые появляется в теме из второй части симфонии, которая ассоциируется с жанром лирико-драматической колыбельной, полной щемящей тоски и тихой грусти (слышатся выразительные вздохи мелодии, отрешенный тембр челесты и засурдиненных струнных, тоскливая педаль кларнетов и фаготов). В общем эмоциональном строе этой темы, декламационной выразительности ее попевок ощущается связь как с аналогичными жанрами в творчестве самого Мясковского (например, с колыбельными из Пятой и Двадцать второй симфоний), так и с творчеством Мусоргского («Песни и пляски смерти», плач Юродивого). Подобный вариант темы «Dies irae» воспринимается как русский образ, вокальный по своей природе:

Шестая симфония, ч.2

13_a [Andante]
V-ni con sord.

Cel.
Cl.
Fag.

<стр. 41>

Пятая симфония, ч.2

136 Andante

Ob.
V-le
C. ingl.
V-ni
V-c.

Двадцать вторая симфония, ч.2

13_b Andante con duolo (quasi adagio)

Ob.
V-ni
Fag.
V-le
V-c.
C-b.

mf espressiva



Лирико-драматический характер сохранен за этой темой и в медленной части симфонии, и только в финале, впервые обретя традиционные мелодические контуры средневековой секвенции, она переводится в иной, более отвлеченный план и звучит величественно и сурово (*pizzicato* виолончелей, контрабасов, арфы и педаль валторн).

На протяжении трех частей симфонии тема «*Dies irae*» и ее мелодические варианты складываются в единый образ, который предстает в лирическом, драматическом и эпическом аспектах. Этот образ чужд действенного, императивного начала, которым наделена средневековая секвенция в драматургии Второй фортепианной сонаты¹.

В сонате тема «*Dies irae*» экспонируется и развивается в традициях, близких европейскому романтизму и сложившихся преимущественно в сфере инструментальной музыки. Укажем на известное стилистическое родство Второй сонаты с симфоническими произведениями

¹ В этой связи обратим внимание, что тематическим «наплывом» «*Dies irae*» в симфонии сопутствует динамика *p* и *pp*, в сонате — *f* и *ff*. Показательно сравнение и образно-смысловой роли код. В отличие от сонаты, завершающейся темой смерти, в симфонии все примиряет возвращение лирической темы *Andante*, драматургическую функцию которой Мясковский определил как «апофеоз мирного жития» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 17).

Берлиоза и особенно Листа, например с его Вариациями (на тему «*Dies irae*») для фортепиано с оркестром «Пляски смерти».

В разработке Второй сонаты тема «*Dies irae*» претерпевает ряд интонационных метаморфоз, в которых обнажаются такие типичные для романтической эстетики грани «злого образа», как скепсис и ирония (первая фаза разработки), обольстительно-чувственная красота (эпизод *L'istesso tempo*).

Как видим, в сонате в значительно большей степени, чем в симфонии, тема средневекового хора обособляется в самостоятельный персонифицированный образ, функцию которого можно уподобить лейтмотиву в оперном или программно-симфоническом сочинении.

Анализируя ранний период творчества Мясковского, Асафьев справедливо подчеркивал перенесение основного драматургического конфликта во внутренний психологический план как важнейшую идейную посылку наиболее ярких сочинений тех лет. К числу таких сочинений относится и Вторая соната. Основным носителем «психологического действия» в ней становится главная партия, заключающая в себе наиболее волевые, «действенные» импульсы музыкального развития сонаты.

Тема, сотканная из напряженно-вопросительных, настойчиво повторяемых интонаций, представляет собой типичный образец «инструментального речитатива», истоки которого следует искать в раннем вокальном творчестве Мясковского. Назовем циклы романсов на стихи З. Гиппиус¹, близких Второй сонате по эмоциональному

¹ Три вокальных цикла на стихи З. Гиппиус создавались в течение десяти лет (ор. 4—1904—1906, ор. 5—1905—1908, ор. 16—1913—1914). Композитор называл их своими

«первыми серьезными музыкальными опытами» (см.: Мясковский Н. Автобиографические заметки.—Мясковский. СМ, т. 2, с. 10).

<стр. 44>

тону и стилистическим приемам. Вокальная партия этих романсов, ориентированная преимущественно на тип экспрессивной речитации, чрезвычайно гибкой в следовании за литературным текстом, несомненно, подготовила особый декламационный склад многих ведущих тем Второй сонаты. Прежде всего это относится к теме главной партии. Как и в романсах, в ее мелодическом рисунке господствуют интонационные ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы (увеличенная секунда, тритоновые шаги). Общая смятенность мелодического облика темы подчеркнута стремительным движением триолей в партии сопровождения. В этой сплошь хроматизированной триольной фигурации восьмых отчетливо слышны нисходящие малотерцовые интонации, связывающие фактурный элемент главной партии с мотивами «Dies irae».

Образно-интонационное развитие главной партии осуществляется уже в пределах экспозиции: в теме усиливаются черты драматической экспрессии. В динамизированной репризе оба составляющих элемента главной партии (мелодический и фактурный) даются в вертикальной перестановке. Триольные фигурации, перенесенные в высокий регистр, изложенные параллельными секстами и подчеркнутые динамическими средствами (*ff*), приобретают значение самостоятельного тематического элемента (см. экспозицию и репризу сонаты):

Вторая соната, г.п.

14 [a tempo]

f

3

3

<стр. 45>

8

ff

3

3

В то же время мелодический рисунок главной партии нередко используется как фактурный элемент. В разработке, например, и особенно в коде исходные мелодические мотивы главной партии становятся неизменными фактурными спутниками темы «Dies irae»¹:

¹ Тематизация фактуры сопровождения, с одной стороны, и использование темы в

качестве элемента фактуры, с другой, свидетельствуют о преемственной связи камерных сочинений Мясковского с фортепианными сонатами Метнера. Укажем и на типично метнеровский прием объединения в одной мелодической линии разных тем с резкой сменой их образной характеристики. Такова, например, саркастически-зловещая тема фугато (кода), которую Мясковский конструирует, соединяя начальные элементы главной и побочной партий:

Вторая соната. Кода, фугато

15 **Allegro I e poco a poco più agitato**

Этот прием, имеющий давние романтические традиции (Лист), утвердился в русской музыке как нормативное явление «работы с темой» именно в творчестве Метнера.

<стр. 46>

16 **[Allegro disperato]** Вторая соната, кода

Драматургическая роль главной партии в остроконфликтной разработке двояка: в первом разделе (*Allegro con moto e tenebroso*) она приобретает мрачно-гротесковый характер, смыкаясь с образами зла. Этот новый ракурс главной темы оказывает воздействие на мир лирических образов сонаты, резко преобразуя облик побочной партии. В предкульминационной зоне (*festivamente, ma in tempo*, третий раздел разработки) тема побочной партии утрачивает лирическую привлекательность и звучит как грозное предупреждение. Происходит полная по сравнению с экспозицией смена выразительных средств: тема переводится в гулкий басовый регистр, дается в ритмическом увеличении и каноническом, изложении на фоне монотонного «перезвона» тематизированных фигураций:

<стр. 47>

Вторая соната, разработка

Festivamente, ma in tempo

17 8

f sempre staccato

il tema marcato ed espressivo

Разработка не дает разрешения трагического конфликта. В момент наивысшего эмоционального подъема, на гребне кульминационной волны начинается реприза (в субдоминантовой тональности¹), возвращающая всех участников драмы «на круги своя». Драматургический узел произведения «разрушается» в коде, выполняющей

¹ Тональный сдвиг репризы — нормативное явление в музыке XX века (см., например, Сонату op. 22 Метнера). Вынесение кульминации на стык разработки с репризой стало, как известно, характерной чертой драматургии крупных симфонических циклов в классической и романтической музыке. Сошлемся, в частности, на творчество Чайковского (к которому в данном случае особенно близок Мясковский), а также на Бетховена, Шопена и др.

<стр. 48>

функцию второй разработки и по аналогии с ней состоящей из трех разделов. В каждом из этих разделов коды разрабатывается тематический материал главной партии.

В первом разделе (фугато), как уже указывалось, тема главной партии, объединяясь с побочной, вновь превращается в саркастический, злой образ¹; в следующем — *Più mosso*, — сохраняя тот же облик и стаккатирующую фактуру, главная партия все более подчиняется интонационному воздействию темы «*Dies irae*». Как и в соответствующем разделе разработки, в этом разделе коды звучит отрешенно-хоральный вариант побочной партии, призванный резче оттенить, подчеркнуть кульминацию коды (а с точки зрения общей драматургии сонаты — центральную кульминацию всего произведения). В третьем разделе коды (*Allegro disperato*) главная партия вновь предстает в своем наиболее экспрессивном варианте (октавные унисоны в басу и напряженно звучащие параллельные сексты в верхнем регистре). Гулкие удары погребального колокола (используются начальные интонации темы вступления) завершают это трагическое повествование.

Идейно-образная структура Второй сонаты во многом определила и композиционные особенности произведения.

В середине 20-х годов Б. Асафьев писал: «[...] в Мясковском живет ценное для большого художника качество — воля к сложной композиции, и в творчестве его господствует мысль, конструирующая форму»².

¹ Общий эмоциональный строй и фактура этого фрагмента вызывают самые прямые

ассоциации с фугатным разделом Сонаты h-moll Листа.

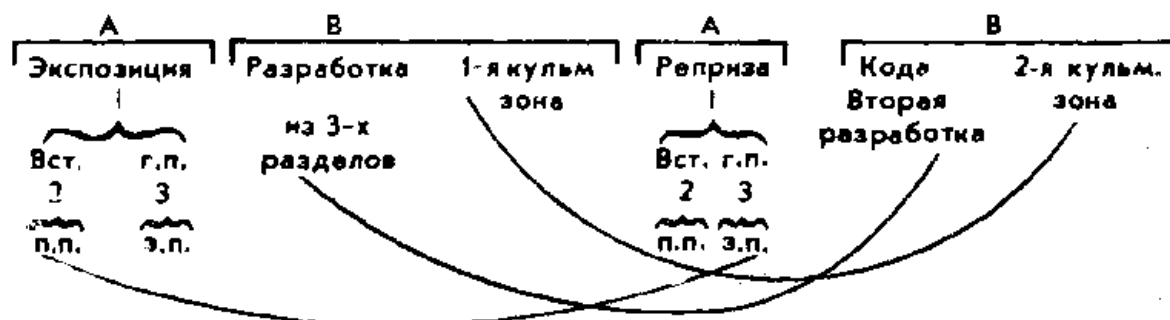
² Г л е б о в Игорь (Б. Асафьев). Мясковский как симфонист. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 38.

<стр. 49>

В конструкции Второй сонаты можно выделить три принципа формообразования — собственно сонатный (форма первого плана), вариационный и циклический (формы второго плана).

Основными признаками «большой» сонатной формы следует считать ее стройную, глубоко уравновешенную четырехфазную композицию с двумя сходно расположенными кульминационными зонами.

В схеме структуры сонаты выглядит так:



С другой стороны, сонатная форма осложнена чертами цикличности, которые возникают в результате ярких жанровых переосмыслений главных тем и их обособления в самостоятельные, достаточно замкнутые разделы. С этой точки зрения экспозицию можно сравнить с начальной частью цикла, первый и второй разделы разработки — со скерцо и медленной частью, масштабно развернутые репризу и коду — с обобщающим симфонизированным финалом.

Мы уже говорили об образной функции «Dies irae» в музыкальной драматургии сонаты. Теперь обратим внимание и на ее двоякую функцию в композиционном строении произведения. В качестве заключительной партии тема «Dies irae» завершает экспозицию сонатного allegro, и одновременно она дает начало и основание возникновению вариационного цикла.

<стр. 50>

Рассредоточенный вариационный цикл, складывающийся из серии интонационно-образных метаморфоз «Dies irae» в разработочных разделах формы¹, играет важнейшую конструктивную роль в строении сонаты.

В экспозиции композитор подчеркивает хоральный склад средневековой секвенции. В первой вариации (начало разработки) — жанровые признаки «злого» скерцо. Тема «Dies irae» излагается октавами в низком регистре и контрапунктирует с главной партией. Ее мрачный колорит усиливается тритоновыми звучаниями.

В следующей вариации (*L'istesso tempo*) фактурно-гармоническое преобразование темы создает типично романтический образ обольщения. Высокий регистр, струящиеся арпеджированные фигурации, органично вплетенная в мелодический узор интонация вопроса (вычлененная из второго предложения побочной партии) — все это указывает на очевидную стилистическую связь с образным строем и пианистическими традициями произведений Листа²:

Вторая соната, разработка

¹ О вариациях на тему «Dies irae» см.: А с а ф ь е в Б. Русская музыка XIX и начала XX века. Л., 1968, с. 263 Исследователь называл сонату Мясковского «самым ярким и характерным для него камерным сочинением довоенной поры», подчеркивая что принцип «сквозной тематики» и полного подчинения ему фигурационного движения проводится уже и здесь крайне настойчиво.

² Тип листовской арфообразной фактуры присутствовал и в Первой сонате (см. пример 4, разработка финала).

<стр. 51>

Третья и четвертая вариации помещены в коде. Они возникают как завершающие фазы «второй» разработки сразу после большого полифонического эпизода (фугато) ¹.

Во Второй сонате, как и в Первой, Мясковский проявляет блестящее контрапунктическое мастерство, используя полифонические приемы как средства тематического развития, динамизации музыкальных образов (имитационные формы, приемы контрастной полифонии и вертикально-подвижного контрапункта) и конструируя на их основе целостные формы (фугато коды, ведущее к центральной кульминации сонаты).

Наряду с полифоническими приемами, важным формообразующим фактором становится тональный план сонаты. Мясковский подчеркивает известную двойственность ее тональной организации — колебание между тональностями *fis-moll* и *h-moll*, каждая из которых претендует на функцию главной. Это проявляется, в частности, в тональном соотношении основных разделов сонаты, в котором можно видеть типичную для Мясковского, как и для всей русской музыки, переменность тональных устоев и связанную с ней общую субдоминантовую (плагальную) направленность тонально-гармонической структуры произведения:

¹ Обратим внимание на уравновешенность масштабов двух разработочных эпизодов (в разработке — 92 такта, в коде — 85).

<стр. 52>

Вступление	Экспозиция	Реприза	Кода
h	fis	h	fis

Вторая соната вызвала большой интерес как у публики, так и у музыкальной критики. Среди первых откликов отметим рецензию В. Каратыгина, в которой дается очень высокая оценка новой фортепианной работе: «[...] соната *fis* является, на мой взгляд, не только одним из лучших произведений Мясковского, но и одной из наиболее интересных и содержательных новейших русских сонат вообще»¹.

Действительно, Вторая соната Мясковского принадлежит к числу самых зрелых его опусов 1910-х годов. Художественная концепция сонаты, тип ее драматургии, сама конструкция этого произведения демонстрируют принципиально важные черты музыкального мышления композитора. Во Второй сонате происходит кристаллизация индивидуального фортепианного стиля Мясковского. Рожденный в оригинальном сплаве традиций и новаторства, этот стиль получает свое наиболее полное и законченное выражение в сонатном творчестве следующего десятилетия.

*

Сонаты 20-х годов, как и некоторые симфонии, созданные Мясковским в тот же период, запечатлели сложные, порой противоречивые умонастроения художника, вызванные самой атмосферой времени. «В 6-й и 8-й симфониях, в 3-й сонате многое казалось чрезмерно жестким, мучительным, «глыбистым», но человечески-правдивым, глубоко современным: ведь революция звала не к

¹ Каратыгин В. Н. Мясковский. Соната № 2, *fis*-*moll* для фортепиано. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 129.

<стр. 53>

легкой жизни, не к самолюбованию и самоублажению, а к суровой правде, к напряженному, энергическому действию, к гражданскому подвигу, — писал Д. Житомирский. — В музыке Мясковского, несмотря на ее психологическую переусложненность, многое было родственно этим характерным настроениям 20-х годов»¹.

Одночастная Третья соната *c*-*moll*, ор. 19 принадлежит к числу фортепианных поэм трагического характера. Продолжая идейно-образную линию Второй сонаты, Третья не стала точным сколком со своей предшественницы, отнюдь не явилась для композитора самоповторением.

Если в основу образного замысла Второй сонаты положена антитеза сил жизни и смерти, то идея Третьей сонаты связана с раскрытием внутренних душевных конфликтов, возникающих в процессе мучительного самоанализа героя. Не случайно Г. Нейгауз, ставший первым исполнителем окончательной редакции сочинения², определил содержание сонаты как «драму страстей».

О силе воздействия этой психологической драмы Б. Асафьев писал композитору: «Соната Ваша — крепкая штука. Мастер Вы. В ней бездна мудрого. Психологически она жутка и остра»³.

В симфоническом творчестве Мясковского 20-х годов образно-смысловым аналогом Третьей сонаты можно в известной степени считать одночастную Десятую симфонию (1927), также продолжившую линию программных

¹ Житомирский Д. К изучению стиля Мясковского. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 76.

² Вторая редакция сонаты осуществлена в 1939 году по просьбе Г. Г. Нейгауза.

³ Письмо Б. В. Асафьева Н. Я. Мясковскому (без даты). Цит. по кн.: Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., 1966, с. 136.

<стр. 54>

симфонических поэм предшествующего десятилетия. В этом сочинении композитор делает попытку «дать картину душевного смятения Евгения из «Медного всадника»¹, указывая, что важной отправной точкой в реализации этого замысла послужила для него известная иллюстрация Бенуа, запечатлевшая образ одинокого и уже безумного Евгения. Таким образом, в симфонии Мясковский не стремится отразить ни сюжетно-событийную сторону, ни общую концепцию пушкинского «Медного всадника». Как и в Третьей фортепианной сонате, сочинении непрограммном, единственно важным для художника становится углубленно психологический аспект драмы.

Вместе с тем соната и симфония, близкие по идейно-образной направленности, обладают разной степенью художественной убедительности.

В Третьей сонате можно говорить о психологически достоверном музыкальном воплощении душевной драмы героя; в симфонии же сходная драматургическая ситуация показана сквозь призму болезненно-взвинченного мировосприятия героя, эмоции которого намеренно гиперболизируются.

Музыкальный язык Третьей сонаты, при всей его остроте и обнаженной экспрессивности, чрезвычайно органичен. В Десятой симфонии тот же комплекс выразительных средств использован в своем крайнем, максимально усложненном варианте: здесь господствуют нарочитая графичность и сухость фактуры, чрезмерная жесткость гармонии, разорванность и неестественность контуров мелодической линии и ее «тотальная» хроматизация. Многие эпизоды сочинения представляют образцы внетональной музыки. И если Третья соната в це-

¹ Мясковский Н. Автобиографические заметки. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 18.

<стр. 55>

лом означала для композитора движение вперед, то близкая к ней по образному замыслу Десятая симфония (и в этом сходятся все исследователи творчества Мясковского) знаменовала известный отход от уже завоеванных позиций.

Третья соната — произведение ярких образных контрастов, которые и сообщают особый драматический пафос всему сочинению. Принцип контрастности действует на разных уровнях формы — в масштабе всего сочинения, крупного раздела и отдельной темы.

Уже экспрессивное вступление сонаты — пример двуединого образа, в котором сосуществуют неистовый порыв (взбегающие фигурации) и грозная тормозящая сила (аккордовые возгласы)¹:

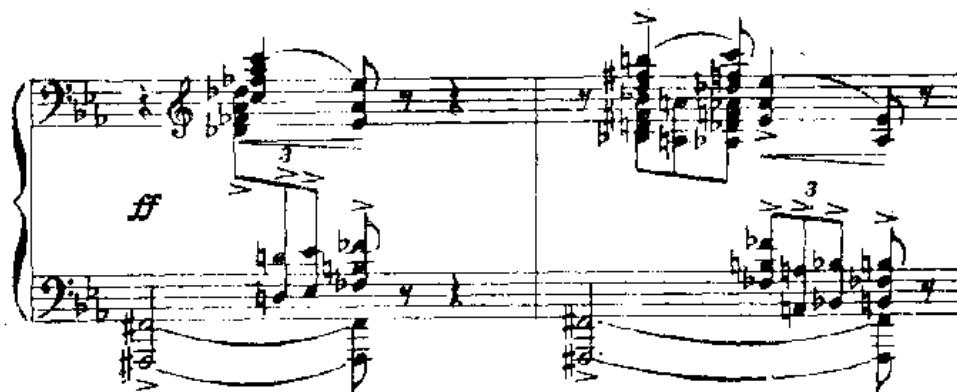


¹ В первоначальной версии сонаты этот раздел имел ремарку. «Свободно, вызывающе».

В первом элементе темы вступления проявилась такая яркая черта гармонического мышления Мясковского, как одновременное использование высоких и низких ступеней (в данном примере совмещение высокой и низкой IV ступени — *fis—fes*). Дальнейшее развитие ладовой основы, связанной со всесторонним применением всех 12 ступеней равномерно-

темперированного строя («диахроматическая» система, по определению Л. Каркляня, — характернейшая черта современной музыки.

<стр. 56>



Восьмикратное возвращение этой темы (в виде наплывов-воспоминаний или резких вторжений в «чужую» тематическую сферу) в моменты острейших драматических кульминаций позволяет предположить, что Мясковский трактует вступление как своеобразную навязчивую идею, к которой постоянно обращается мысль героя.

В кульминационных зонах сонаты, падающих на второй раздел разработки, конец репризы и последнюю фазу коды, композитор сохраняет оба элемента темы вступления, его масштаб и агогику (шесть тактов с постоянной ремаркой «Pesante»).

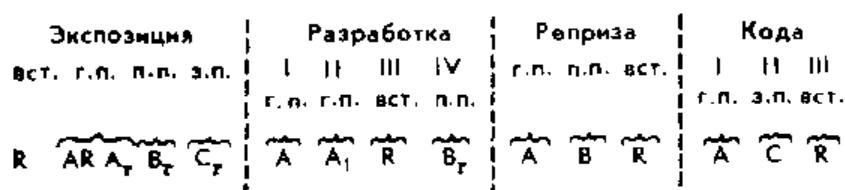
Неожиданные «вторжения» вступительного образа в контрастные ему сферы большей частью осуществляются путем обособления и развития (через разрастание или сжатие мотивов) второго, аккордового элемента, который звучит то как страстная декламация (см., например, четырехтактное построение, вторгающееся в экспозиционное изложение главной партии, с. 81, такты 10—13, или трехтактный вариант того же тематического комплекса, пресекающий развитие побочной партии, с. 85, такты 2—4), то как короткий императивный воз-

<стр. 57>

глас (см. однотактный мотив *molto pesante* в заключительной партии, с. 86, такт 6).

Усиливая внутреннюю контрастность образных противопоставлений Третьей сонаты, тема вступления способствует единству и компактности общей композиции сочинения.

В масштабе всей сонаты вступление выполняет функцию «большого рефрена», и тем самым одночастная форма обогащается признаками рондо (форма второго плана):



Из предложенной схемы видно, что «большой рефрен» обрамляет как всю пьесу (вступление и третья фаза коды), так и основные ее разделы, возникая на гранях формы (в конце экспозиции, разработки, репризы и коды), а также вторгается в пределы отдельных тематических построений (главная, побочная и заключительная партии).

Музыка главной партии носит тревожный характер. В ней как бы запечатлено рождение мысли — настойчивой и вопросительной. В ее говорящих, чуть причитающих интонациях ощущается тематическое сходство с музыкальным миром фортепианных «Сказок» Метнера, повествующих, по выражению Б. Асафьева, «о конфликтах внутренней жизни человека»¹.

¹ Асафьев Б. Русская музыка XIX и начала XX века, с. 240.

<стр. 58>

В известной степени прообразом главной партии Третьей сонаты Мясковского можно считать раннюю (1906) «Сказку» ор. 8, № 2 Метнера, написанную в той же тональности:

Третья соната, г.п.

20а *Moderato con moto, stentato, ma sempre agitato*

Метнер. Сказка ор. 8

20б

<стр. 59>

Главная партия конструируется из коротких мелодических ячеек с помощью характерного приема «отталкивания» звуков от опорной точки¹. Диатоническая попевка сначала варьируется (см. второй такт темы), затем консеквентно перемещается в субдоминантовую тональность. Отметим стабильность квартового тонально-

¹ На эту черту обратил внимание А. Иконников в своей книге о Мясковском. Примерами могут служить скерцо Пятой и связующая партия первой части Шестой симфоний, главная партия Одиннадцатой симфонии, начало главной партии Четвертой сонаты:

Шестая симфония, ч. 1, св. п.

21a Poco a poco accelerando

Fag. *pp*

V-le

V-c

C-b.

<стр. 60>

го сдвига, который сохраняется не только в экспонирующих разделах формы (с—f, g—с в обрамляющих эпизодах трехчастной главной партии, с—f в начале репризы), но пронизывает и разработку (gis—eis, b—es в первом разделе).

В изложении главной партии Мясковский пользуется фактурой расходящихся линий, также часто встречающейся в партитурах его симфоний. Подобная фактура, связанная с расширением звукового диапазона, постепенным «завоеванием» регистров инструмента, возникает в эпизодах, призванных передать накопление музыкальной энергии, рост динамики.

Так изложена заключительная партия сонаты — своеобразный вариант главной партии. Ее внешне сдержанная динамика (*pp*) не мешает эмоциональному нарастанию. Восходящие октавы с квинтовым заполнени-

Одиннадцатая симфония, г.п.

216 **Allegro agitato**

V.le
Cor.
Fag.

p
simile

<стр. 61>

ем противопоставлены нисходящей басовой линии, создаваемой движением параллельных квартсептаккордов:

Третья соната, з.п.

22 **Темпо I accel. poco a poco**

pp
cresc.
rall.

Напряженно-взволнованная главная партия и ее интонационно-тематический вариант — заключительная — выполняют функцию обрамления общей трехчастной структуры экспозиции, центром которой становится побочная тема.

Романтический дух этой темы (интонации томления, сумеречный колорит, гармоническая зыбкость)¹ близок

¹ Побочная партия дает интересный пример специфического для Мясковского диахроматического лада с повышенными I, II, IV и V ступенями, без ярко выраженного мажорного или минорного наклона:



<стр. 62>

лирике позднего Скрябина. В начальном построении побочной партии (первые шесть тактов), выдержана аккордовая фактура; затем появляются струящиеся мелодические фигурации — еще одна дань листнанству, уже отмеченная в фактурном оформлении побочных партий двух предыдущих сонат:

Третья соната, п. п.

24 *Molto meno mosso, con languidezza*

Связь с предшествующими сонатами (и прежде всего со Второй) ощущается не только в образном и фактурном плане, но и в самой конструкции формы. В обоих случаях перед нами — четырехфазная одночастность с большой смысловой ролью двух разработок (собственно разработки и большого кодового эпизода).

Однако форма Третьей сонаты более компактна и динамична, что обусловлено сокращением репризного и кодового разделов. И если в композиции Второй сонаты можно было усмотреть тенденцию к сжатию цикла в одну часть, то в Третьей мы наблюдаем максимальное уплотнение самой одночастной конструкции (случай достаточно редкий в творческой практике Мясковского).

Концентрация материала в репризе сонаты достигается за счет того, что в ней воспроизводится лишь пер-

<стр. 63>

вый раздел главной партии (в экспозиции она трехчастна), сокращается побочная (17 тактов вместо 26) и исключается заключительная тема.

Весь этот «пропущенный» тематический материал положен в основу коды, первый раздел которой (с. 96, такты 1—6) построен на главной партии, второй (с. 97, такты 2—9 и далее) возвращает заключительную партию и третий (с. 98, такт 3 и далее) знаменует собой высший кульминационный пункт — тему вступления, обрамляющую все сочинение.

В компактной коде, подобно основной разработке, можно наблюдать типичное для драматургии Мясковского членение на отдельные эпизоды, приводящие к кульминационным всплескам. Подобный волновой метод развития отмечен и общим ростом динамики как в коде, так и в разработке, состоящим из четырех звеньев: *pp* — *mf* — *ff* — *fff*.

Третья соната была впервые опубликована в 1921 году, переиздавалась в 1925, 1926 и 1930 годах. Новую версию сочинения Мясковский осуществил почти через два десятилетия после ее написания, уже будучи автором четырех сонат, трех фортепианных циклов и других работ.

Как уже указывалось, переработка Третьей сонаты была предпринята по инициативе Г.

Нейгауза, однако и сам композитор считал сочинение фактурно перегруженным, трудным для исполнения¹.

При сравнении обеих редакций сонаты становится очевидным, что внесенные изменения касались в основном поисков новых фактурных решений, более удобных и обиходных в чисто пианистическом отношении. Общая

¹ На этот момент указывает Т. Ливанова в монографии о Мясковском (см. указ. соч., с. 263).

<стр. 64>

драматургия, конструкция и тематизм произведения остались нетронутыми¹. Третья соната сохранила важнейшее свое качество — пианистический размах. Она явля-

¹ Примеры коренного преобразования фактуры находим при сравнении вариантов главной партии. В первой редакции она экспонировалась октавой ниже на энергичном фигурированном, а не аккордовом фоне (ср. примеры 20 и 25а). Естественно, что и связанная с главной заключительная партия также излагалась в сходной арпеджированной фактуре (ср. примеры 22 и 25б):

Третья соната, г.п.
Первая редакция

25а Stentato, moderato

The image displays two systems of musical notation for piano accompaniment. The first system is labeled '25а Stentato, moderato' and includes a dynamic marking 'p'. It shows a bass line with a consistent eighth-note arpeggiated pattern and a treble line with chords and triplets. The second system continues the same texture. Fingerings are indicated with numbers 5, 7, and 8.

<стр. 65>

Продолжение сноски к с. 64.

Третья соната, з.п.
Первая редакция

256 *Con fretta*

Третья соната, г.п.
Первая редакция, реприза

25в *Stentato e con fervore*

Интересный образец облегчения изложения можно найти в начале разработки. Аккордовая фактура в первом варианте ориентирована на плотное «фортепианное tutti» (шести-восьмизвучные аккорды, *f*); в новой редакции она становится более прозрачной, компактной и удобной для исполнения (трех-пятизвучия, *mf*):

Третья соната
разработка, первая редакция

26а *Con desiderio e fermento*

<стр. 66>

ется, на наш взгляд, довольно редким у композитора образцом эффектной концертной пьесы.

Около четырех месяцев потратил Мясковский на создание своего следующего монументального сонатного опуса. Дневниковые записи фиксируют даты рождения Четвертой сонаты: «1.IX. 1924 г. Кончил наброски 8-й симфонии. Новые планы: ф-п. соната, струнный квартет, еще симфония. 20.X. — Работаю над ф-п. сонатой (с-moll). 4.I.1925. — фортепианную сонату кончил»¹.

Четвертая соната, создававшаяся почти одновременно с Восьмой симфонией, — явление глубоко оригинальное и новаторское в фортепианном творчестве Мясковского.

Тираноборческой идее симфонии, навеянной образом Степана Разина, созвучна основная мысль первой части

Продолжение сноски к с. 64.



Стал более скупым и агогический комментарий — например, начало разработки в первом варианте имело ремарку: «*Stentato, ma con fuoco e legubre*» («сумрачно, со сдержанной страстью»), во втором композитор ограничивается лаконичным «*Tempo iniziale*». В ранней версии второй раздел разработки предлагалось играть «страстно, с большой силой и твердостью» (*Con desiderio e fermezza*), теперь этот эпизод не выделяется особо.

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 395.

<стр. 67>

сонаты — активный протест злему, антигуманному началу. Сближает оба сочинения и заметная опора на жанровые элементы.

Определяя место Восьмой симфонии в эволюции сип его симфонического творчества 20-х годов, Мясковский пишет: «Только в замысле Восьмой симфонии я получил настоящий импульс к тем объективным настроениям, которые начал искать»¹. Эти слова в значительной степени можно отнести и к Четвертой сонате, в музыке которой субъективное начало хотя и играет существенную роль, но уже не доминирует.

Напряженность и экспрессивность, безраздельно господствовавшие в Третьей сонате, в Четвертой имеют свой образный противовес: драматизм музыки начального *Allegro* как бы уравнивается галантной танцевальностью медленной части и стихийной энергией финала.

Оригинальную характеристику начальному разделу сочинения дает Б. Асафьев: «Пафос первой части сонаты — бетховенский и микельанжеловский. Ее колорит — колорит диких и суровых романтических пейзажей. Ее движение — движение густых, тяжелых облаков в грозе и буре»².

Образная значительность *Allegro*, его монолитность и чеканность, сам тип архитектуры позволяют рассматривать первую часть Четвертой сонаты как еще один образец фортепианной поэмы Мясковского.

Медленная часть, с ее несколько церемонной танцевальностью, напоминает сарабанду, о чем свидетельствует и авторская ремарка — *Andante non troppo quasi*

¹ Мясковский Н. Автобиографические заметки.—Указ. соч., т. 2, с. 16.

² Глебов Игорь (Б. Асафьев). Сонаты Мясковского. — «Современная музыка», 1925, № 12, с. 45.

<стр. 68>

Sarabanda. Известная ориентация на стиль музыки рококо подчеркнута введением грациозных группетто тридцатьвторыми.

Однако свободный подход к танцевальной форме, смелое гармоническое, полифоническое и фактурное обогащение придают старинному жанру сарабанды современное звучание.

Основной характер финала — волевой, динамичный — близок скерцо-токате. На первый план здесь выделяется энергия активного ритмического пульса остинатных фигур. И как органично с точки зрения драматургии всего цикла вводится перед завершением финала контрастный и вместе с тем уже знакомый слушателю образ: в ореоле струящихся фигурации ласково звучит побочная партия *Allegro*. Теперь она олицетворяет минуты подлинного

отдохновения (ремарка — «Tranquillo, ben cantando e dolce»).

Четвертая — наиболее монументальная из ранних сонат и, по определению Б. Асафьева, «в полном смысле соната-симфония»¹. Не случайно в одном из писем к автору Асафьев, говоря о его творческих удачах в 20-е годы, ставит эту сонату в один ряд с лучшими симфониями периода: «[...] Вы шагаете по-великански. 6, 7, 8, 9 и 10 — ступени высокие. Сейчас во всем мире только Вы и строите такие мощные звуковые замки. Даже Сергей (С. Прокофьев. — Е. Д.) признал, что сонату, подобную Четвертой, могли написать только Вы»².

Завершая первый период сонатного творчества Мяс-

¹ Г л е б о в Игорь (Б. Асафьев). Указ. соч., с. 44. Разрядка моя. — Е. Д.

² Письмо Б. Асафьева к Н. Мясковскому от 28 марта 1927 г. Цит. по кн.: И к о н н и к о в А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. М., 1966, с. 138.

<стр. 69>

ковского, Четвертая объединяет в себе многие тенденции, характерные для трех предшествующих опусов.

После двух одночастных сонат в Четвертой, как и в Первой, композитор вновь (после почти 20-летнего перерыва) обращается к циклу. В трехчастной композиции сочинения весомо выделяется образно-смысловая роль начального Allegro — напряженно-драматического, с трагедийными чертами. В его основе лежит острейший конфликт патетико-декламационного, «истового» вступления, волевой главной партии и сдержанно-лирической побочной.

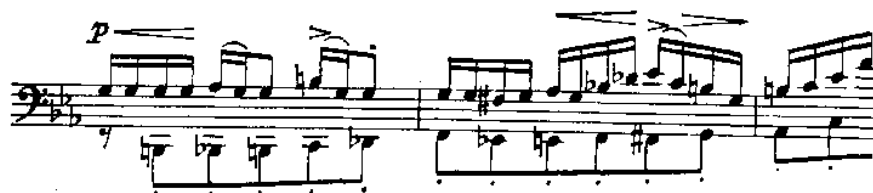
По психологической насыщенности музыки, типу драматургии и образному наполнению Allegro непосредственно продолжает линию Второй и Третьей сонат. Во всех трех случаях мы имеем сходную трактовку сонатного Allegro как четырехфазной конструкции с развернутой кодой, принимающей на себя функцию второй разработки.

Непосредственные образно-тематические, тональные и конкретно лексические связи ощутимы между главными партиями Третьей и Allegro Четвертой сонат. Композитор сохраняет ту же тональную сферу (обе сонаты в c-moll), интонационную и фактурную общность главных тем (ср. примеры 25а и 27), использует сходные принципы гармонического развития:

Четвертая соната, ч.1, г.п.



<стр. 70>



Вместе с тем тип драматургии и система музыкально-выразительных средств циклической Четвертой сонаты обнаруживают заметную общность и с Первой. Так, например, первый элемент вступления к Allegro выполняет функцию, близкую лейтмотиву ранней сонаты. Лежащая в его основе квинтовая попевка проникает в важнейшие темы-образы всех частей произведения и может быть определена как лейтинтонация сонаты:

ч.1, вступление

28a Allegro moderato, irato

Четвертая соната, ч.1, св.п.

[Largamente] rall.

<стр. 71>

Четвертая соната, ч.2

28a Andante non troppo quasi Sarabanda

Четвертая соната, финал

<стр. 72>

Проблема целостности цикла в Четвертой сонате, как и в Первой, решена не только путем сохранения интонационной общности между тематизмом разных частей (показательно, например, несомненное родство главных партий первой части и финала), но и через перекидывание рельефных тематических арок от предшествующих частей к финалу.

В стилистике Первой и Четвертой сонат большую роль играют полифонические приемы развития материала. С начальной фугой Первой сонаты как бы корреспондирует пятиголосное фугато главной партии, которое будет иметь свое продолжение в большом фугированном разделе разработки. Постоянно использует композитор и принципы контрастной полифонии.

Занимая рубежное положение в эволюции фортепианного творчества Мясковского, Четвертая соната уже в некоторой степени предвосхищает стилистику его поздних сонатных сочинений.

В этой связи обратим внимание на появление двух принципиально важных моментов: введение в цикл частей с четкими признаками конкретного жанра (вторая часть — Сарабанда, финал в первой редакции имел ремарку «quasi toccata») и освоение нового типа неконфликтной драматургии (см., например, финал сонаты). Главной пружиной развития здесь становится не единоборство или ожесточенное столкновение полярных характеров и настроений, а вполне «мирное» сопоставление контрастных образных сфер, дополняющих друг друга и обладающих устойчивостью основных характеристик.

Четвертая соната — первая из сочинений этого жанра, в которой активно используется фонд неизданных ранних работ композитора. Материал Allegro, например, в основном заимствован из утраченной одночастной сонаты 1907 года, а вторая часть целиком включает Са-

<стр. 73>

рабанду из пьес 1917 года¹. Совершенно по-иному решен финал, в котором активно развиваются темы и образы предшествующих частей.

Казалось бы, столь разный тематический материал мог привести к известной стилистической пестроте, к чрезмерной разноликости и автономности каждой части цикла. Но этого не произошло, и Четвертая выделяется именно симфоническими принципами драматургии. Для нее характерны внутреннее единство и взаимообусловленность тематического материала, его сквозное развитие. Развернутое вступление сонаты вбирает в себя тематизм всей первой части. Оно состоит из нескольких тематических звеньев — императивного унисонного мотива-возгласа с пунктирной ритмикой (см. пример 28а), которому соответствует энергичная аккордовая фактура второго звена (см. пример 29а), а затем появляются угрожающе звучащие арпеджированные последования (см. пример 29б), олицетворяющие собой силы зла, рока. Последнее звено вступления наиболее развернуто:

Четвертая соната, ч. I, вступление

29а [Allegro moderato, izato]



¹ Показательно, что предшествующий сонате сборник «Причуды» (ор. 25) в основном

Четвертая соната, ч. I, вступление

Largamente

296



Как и в предшествующих одночастных сонатах, тема вступления в неизменном виде будет возникать на различных участках формы — перед разработкой, репризой (третий элемент) и перед связующей партией. Вместе с тем каждый элемент вступления получает свою самостоятельную линию развития, проникая в тематизм всех частей сонаты.

Выше отмечалась сквозная функция квинтового мотива-возгласа (см. пример 28а), ставшего своеобразной лейтмотивацией сочинения. Второй элемент вступления берет на себя роль неизменного спутника разных тем-образов и постоянно присутствует в многослойной фактуре сонаты. Самостоятельность этой линии всегда подчеркнута акцентировкой.

Например, уже второе предложение главной партии представляет традиционный для экспозиций сонатных Allegro Мясковского октавный контрапункт основной темы (в басовом регистре) и контрастно обособленного фактурного фона (второй элемент вступления), данного крупным планом:

Четвертая соната, ч. I, г.п.

[In tempo giusto]

30

cresc. poco a poco



Сложное сочетание мотивных образований наблюдается и в побочной партии. Здесь снова основная тема дана в контрапунктическом сочетании со вторым элементом вступления (см. восходящую линию среднего голоса в примере 31а). Этот же элемент вступления присутствует во второй части в качестве нисходящего подголоска, заключенного в средний пласт фактуры (см. пример 31б).

В виде четко акцентированной контрапунктической линии эта важная «строительная единица» предстает и в достаточно прозрачной, порой двухголосной фактуре финала (31в):

Четвертая соната, ч.1, п.п.

[Tranquillo]

31_b

p

<стр. 76>

Четвертая соната, ч.2

[Andante non troppo quasi Sarabanda]

31_b

Четвертая соната, финал

31_b [Allegro con brio]

В мотивном составе вступления следует обратить внимание и на равномерное унисонное движение шестнадцатыми, которое в последующем тематическом развитии сонаты также будет играть большую роль:

Четвертая соната
вступление

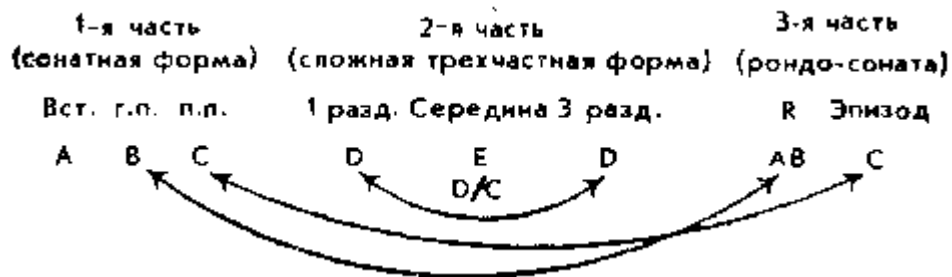
Allegro moderato

32

<стр. 77>

Подобный тип ритмической организации станет характерным для изложения главной партии первой части, внедрится в развитие побочной (см. пример 31а), будет преобладать в разработочном разделе (фугато) Allegro, проникнет в отдельные вариации Сарабанды. Почти полное его господство можно наблюдать в финале сонаты, где движение шестнадцатыми становится остигнутым фактурным фоном. Этот элемент вступления приобретает самостоятельное выразительное значение в качестве своего рода лейтмотива в образной структуре сонаты.

Архитектоника Четвертой сонаты чрезвычайно стройна. Она опирается на принцип симметрии. Чтобы нагляднее показать структурное единство произведения, обратимся к схеме, в которой отразим лишь образно-интонационные переключки цикла:



Своеобразной осью симметрии в сонате становится средний раздел медленной части, объединивший интонационные элементы побочной партии Allegro и Сарабанды. Последняя оказывается окаймленной двумя подвижными частями, прочно спаянными образно-тематической общностью материала.

Некоторые из тем первой части (все элементы вступления и главная партия) как бы растворяются в мелодической линии основной токкатной темы финала. Побочная же партия первой части сохраняется как целостный образ и обособляется в самостоятельный сре-

<стр. 78>

динный эпизод. Логичность развития и стройность формы Четвертой сонаты обеспечиваются и тональными закономерностями. Показательно, например, что для всей лирической сферы цикла избирается тональность Es-dur, в которой излагаются побочная партия первой части, она же как эпизод в финале и вся вторая часть.

В подобной спаянности циклической формы сказывается опыт работы Мясковского над предшествующими одночастными сонатами.

Как и в ранних сонатах, в стилистике Четвертой существенную роль играет вариационный метод развития. В сложной трехчастной форме Сарабанды возникает форма второго плана — рассредоточенный вариационный цикл: тема и пять орнаментальных вариаций.

Многочисленные образцы гармонического варьирования содержит токкатно-скерцозный финал. Его основная ладовая сфера — C-dur. Вместе с тем главная партия, изложенная в форме развернутого периода из двух предложений, включает в свое развитие достаточно широкий тональный спектр: Fis-, Dis-, B-, F-, C-dur.

Смена тональностей происходит не только в каждом новом проведении темы (а их пять), но и в отдельных предложениях. Подобное обновление высотного звучания одного и того же тематического элемента близко распространенной форме гармонического варьирования в музыке Прокофьева.

Ладогармонические и — шире — языковые средства Четвертой сонаты принадлежат к наиболее сложным образцам музыкальной лексики Мясковского. В первой части, например, наблюдается дальнейшее усложнение внутритональных отношений, расширение круга хроматических созвучий. Значительно усиливается роль линейного начала в голосоведении, что способствует дифференциации фактуры и возникновению сложных полигармонических сочетаний.

<стр. 79>

линейное движение всех голосов фактуры Allegro позволяет говорить о своеобразном преломлении черт музыкальной графики.

Преимущественная линейность фактуры в Allegro Четвертой сонаты, существенное усложнение лада, гармонии обусловили и особый тип тематизма, в котором все более подчеркивается речитативно-декламационное начало. На первый план выступают не предложения и фразы значительной протяженности, а отдельные краткие интонационные обороты, нередко быстро растворяющиеся в сложных альтерированных гармониях. Нормативным становится изломанный, угловатый рисунок мелодии, в котором преобладают ходы па уменьшенные и увеличенные интервалы. Отметим, что все темы Allegro Четвертой сонаты содержат интонацию тритона.

Линейные свойства гармонии подчеркиваются контрастными сопоставлениями регистров: регистровый разрыв между разными слоями фактуры ослабляет напряженность гармонических соотношений.

Музыкальный язык Сарабанды значительно отличается от усложненной лексики первой части. Мелодическому облику Сарабанды свойственны протяженные линии, четкие квадратные структуры: гармония этой части отличается функциональной ясностью, мерностью гармонических смен, способствующих плавности, текучести изложения.

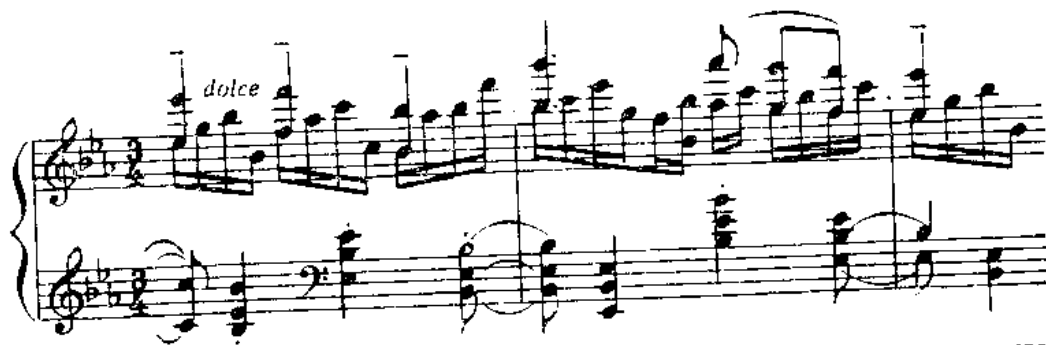
Вместе с тем «традиционный» минор Сарабанды осложнен острохроматическими, напряженно-диссонирующими аккордами. Обратим внимание на яркий и своеобразный гармонический штрих — сопоставление тонического трезвучия и субдоминантовой гармонии терцквартаккорда II ступени с двойной альтерацией II и IV ступеней (см. первый такт Сарабанды в примере 28в)

Тонально ясным, но хроматически насыщенным крайним разделам Сарабанды противопоставлена строгая

<стр. 80>

диатоника середины. Ощущение воздуха, пространства создается дублировкой мелодической линии квартаккордами, преобладанием кварто-квинтовой аккордной в сопровождении:

Четвертая соната, ч.2



Включение столь развернутого диатонического эпизода — явление новое и примечательное в музыкальном языке сонат 10—20-х годов. 80

<стр. 81>

В этой связи отметим некоторые характерные мелодико-гармонические приметы национально-русской ориентации в музыке Сарабанды: опора на квинтовый тон лада в первом такте пьесы, секстовый шаг мелодии (такт 5), завершающий длительное поступенное восхождение, использование плагальных оборотов в гармонии.

Четвертая соната впервые прозвучала в Москве 13 января 1926 года в исполнении С. Е. Фейпберга, впоследствии часто включавшего это произведение в программы гастрольных концертов. В 1946 году Мясковский сделал новую редакцию этого монументального цикла, существенно упростив фактуру, но сохранив принципы драматургии и архитектоники.

Фортепианные сонаты, созданные в послеоктябрьское десятилетие, привлекли внимание не только советских, но и зарубежных исполнителей. Четвертая соната, например, уже в 20-х годах вошла в репертуар одного из крупнейших пианистов XX века — В. Гизекина¹.

Вторая, Третья, Четвертая сонаты (вместе с тремя циклами миниатюр: «Причуды», «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы») составили, на наш взгляд, большую «кульминационную зону» фортепианного творчества Мясковского. Именно в этих сочинениях произошла полная кристаллизация всех компонентов сложной фортепианной речи композитора. В них окончательно утвердился инструментальный тип мелодики с изломанным рисунком и активным использованием диссонирующих интервалов (третон, малая и большая септима, уменьшенная октава); определился индивидуальный

¹ См.: П и с к Пауль. Интернациональные музыкальные празднества в Цюрихе. 18—23 июня 1926 г. — «Современная музыка», 1926, № 17—18, с. 211.

<стр. 82>

строй гармонии с характерным сочетанием терпкости; «колючести» и утонченной хрупкости созвучий. Укажем на тяготение Мясковского к тональной многозначности аккордов в духе позднего Скрябина, к специфической ладовой самостоятельности каждого голоса гармонии, к хроматизации проходящих и вспомогательных нот¹.

Наиболее устойчивыми признаками фортепианного стиля 10—20-х годов можно считать типичные для Мясковского фактурные приемы (роль графичности, линейности, полифонизации ткани), тесно связанные, а во многом и обусловленные общими тенденциями европейского искусства той эпохи.

В фортепианном творчестве Мясковского Четвертая соната сыграла двоякую роль: она завершила новаторский и тем самым чрезвычайно существенный этап художественной эволюции композитора и вместе с тем уже стала провозвестницей позднего стиля. В ее драматургии, музыкальном языке, в самой конструкции выявились некоторые черты, которые стали типичными для инструментальной музыки композитора в 40-е годы.

ГЛАВА ВТОРАЯ

После Четвертой в сонатном творчестве Мясковского наступает значительный временной перерыв. Двадцать лет разделяют рождение патетико-драматической

¹ По воспоминаниям Б. Асафьева, на эту сторону стилистики Мясковского обратил внимание еще его учитель Лядов, говоривший о постоянном «напластовании ползучих проходящих нот», о «непроницаемой сетке из них вместо различных гармоний. Будто нарочно он хочет затмить тональный смысл каждого аккорда!» (Мясковский. СМ, т. 1, с. 13).

<стр. 83>

Четвертой и просветленной Пятой сонаты H-dur, op. 64 (1944)—первого мажорного сонатного опуса композитора. Между двумя этими сочинениями композитор уделяет особое внимание фортепианным циклам.

Долговременный отход Мясковского от сонатного жанра прежде всего связан с объективными причинами, существенно повлиявшим и па «иерархию» жанров в музыкальном искусстве 20—30-х годов.

Напомним, что в третье десятилетие преимущественный интерес советских композиторов в камерном творчестве был устремлен именно к жанру сонаты (сошлемся на работы Ан. Александрова, С. Фейнберга, Мясковского, отчасти Шостаковича). В 30-е же годы обнаруживается особое внимание наших художников к инструментальному концерту, как к жанру, обладавшему давними демократическими традициями и в данный период более непосредственно отвечавшему задачам искусства. Инструментальный концерт в известной степени «потеснил» сольную сонату.

Эта тенденция четко прослеживается не только в эволюции фортепианной музыки Мясковского, но и, например, в творчестве Прокофьева — верного рыцаря фортепианной сонаты. В течение шестнадцати лет (1923 — Пятая соната, 1939—1940 — Шестая) композитор не обращается к излюбленному жанру. Вместе с тем именно в 30-е годы рождаются Четвертый и Пятый фортепианные концерты, Второй скрипичный и Первый виолончельный концерты Прокофьева.

Показательно, что и Мясковский на рубеже 30—40-х годов впервые пробует свои силы в концертном жанре — Скрипичный концерт op. 44 (1938) и Виолончельный концерт op. 66 (1944).

Первыми ласточками, возвестившими возобновление интереса Мясковского к жанру фортепианной сонаты, стали Сонатина e-moll, op. 57 и Песня и рапсодия op.

<стр. 84>

58, созданные в годы войны в эвакуации, в Тбилиси. Об« пьесы были написаны в очень короткий срок, в течение марта 1942 года¹. Этому обстоятельству немало способствовало наличие инструмента в комнате, в которой жил композитор в Тбилиси. В письме Кабалевскому, отправленному уже из Фрунзе, Мясковский вспоминает о творческой продуктивности месяцев, проведенных им в Нальчике и Тбилиси: «Там я работал [...] — непрерывно, каждый день, так как инструмент имел под рукой и жил почти один в комнате... Тбилисские работы до тебя еще не дошли, это: две фортепианные сонаты («Сонатина» и «Песня и Рапсодия») — совсем неожиданного стиля, 8-й квартет (он уже в Москве) и увертюра для духового оркестра. Из этих работ мне больше всего по душе «Сонатина» и 8-й квартет»².

Что же имел в виду композитор, говоря о совершенно «неожиданном стиле» Сонатины? И таким ли по существу неожиданным был этот стиль в общей эволюции художественного мышления Мясковского?

Сонатина op. 57 — первое сонатное произведение, полностью свободное от трагедийных, остроимпульсивных образов, которые, как указывалось, доминировали в ранних фортепианных произведениях Мясковского. Сказочно-повествовательная первая часть,

сдержанно-эпическая средняя и грациозно-танцевальный финал образуют цикл, лишенный конфликтной драматургии и

¹ В автографе зафиксировано: Сонатина, первая часть — 10—12 марта, вторая часть — 13—14 марта, финал — 15—17 марта; Песня и рапсодия, первая часть — 24—26 марта, вторая часть — 27—30 марта.

² Письмо Н. Я. Мясковского Д. Б. Кабалевскому от 27 октября 1942 г., Фрунзе.— «Советская музыка», 1971, № 4, с. 43. Разрядка моя. — Е. Д.

<стр. 85>

соответствующий общей лирической направленности сочинения.

В Сонатине достаточно четко обнаруживаются и национально-русские корни музыки Мясковского. Мелодические контуры основных тем, специфическая ладовая окраска произведения в целом свидетельствуют о влиянии школы Римского-Корсакова, Лядова. Несомненно воздействие и сказочных образов фортепианных пьес Метнера.

Углубление лирического начала и заметно усилившаяся ориентация на фольклорный первоисточник — характернейшая тенденция симфонического творчества композитора в 30-е годы. Сошлемся на многоплановое преломление лирической образности в Двенадцатой, Четырнадцатой, Пятнадцатой, Семнадцатой, Девятнадцатой, Двдцатой и особенно в Двдцать первой симфониях. Последняя трактовалась композитором как «поэтический гимн жизни, преломленный через призму лирических чувствований и размышлений»¹.

Тяготение Мясковского к лирико-эпическим формам освоения действительности, наметившееся на рубеже 30—40-х годов, и связанное с этим общее прояснение стиля так или иначе сказались на всех жанрах его музыки.

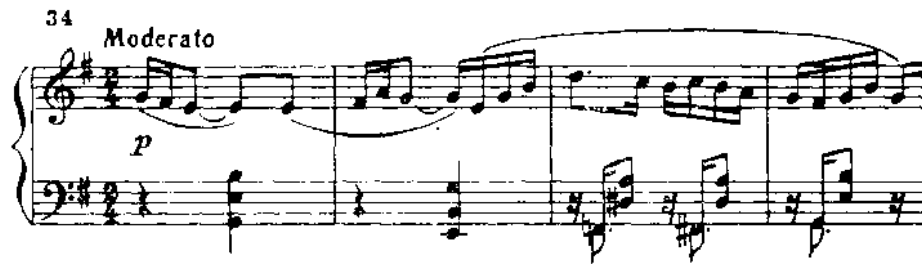
Фортепианные опусы 40-х годов освобождаются от драматических коллизий, острого психологизма первых сонат Мясковского. Им свойственны строгая простота формы, аскетизм выразительных средств. Сонатина ор. 57 — первая вестница этих радикальных стилевых изменений позднего фортепианного творчества Мясковского.

¹ И к о н н и к о в А. . Художник наших дней Н. Я. Мясковский, с. 242.

<стр. 86>

Прозрачность фактуры (с частым использованием двухголосия), компактность формы, плавность и четкость мелодических линий — все эти приметы «неожиданного стиля», отмеченного самим композитором, превосходно отвечали в Сонатине ор. 57 задачам избранного жанра, о котором Прокофьев писал: «Ведь на то они и сонатины, чтобы быть одноэтажными!»¹

В своей склонности к жанру фортепианной сонатины Мясковский признавался Прокофьеву еще в 1907 году: «Я очень сожалею, что Вы меня не удостоили сонатины, у меня есть очень большое расположение к такой музыке, и, не займись я в настоящее время квартетом, я бы обязательно навалил бы сонатину, да так, чтобы в каждой руке не было одновременно более одной ноты, а гармония не вылезала бы из тоники и доминанты»². Стилиевой облик Сонатины Мясковского во многом соответствовал признакам жанра, изложенным во втором цитированном письме. Главная партия в первой части Сонатины представляла собой типичный образец его «камерного» пианизма 40-х годов:



¹ Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 27 июля 1932 г., Париж. ЦГАЛИ, ф. 2040, оп. 2, ед. хр. 221.

² Письмо Н. Я. Мясковского С. С. Прокофьеву от 10 августа 1907 г. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 278.

<стр. 87>

Диатонический склад темы, естественная плавность ее мелодического рисунка, лишенного широких интервалов, преобладание в пианистической фактуре распевно-мелодического начала, в котором ощущается воздействие принципов вокальной кантилены, а не речитатива (как бывало в тематизме сонат 10—20-х годов), — все это с самого начала как бы задает общий лирико-элегический тон всему произведению. Сохраняя некоторые типичные для ранних сонат приемы изложения темы в экспозиции (например, октавный контрапункт темы и сопровождения во втором предложении главной партии), Мясковский в целом отказывается от принципов разработки — активного переинтонирования темы или ее ритмических преобразований.

Образная структура первой части Сонатины — ярко выраженный образец неконфликтной драматургии. Отсюда ее новое по сравнению с сонатами 10—20-х годов качество — устойчивость основного лирического образа, широко и полно представленного в экспозиции Сонатины. Короткая разработка, целиком построенная на материале главной партии, не раскрывает каких-либо новых сторон исходного образа; ее назначение — усилить, утвердить изначально заданный лирический характер темы¹.

Если драматургический замысел ранних сонат Мясковского предполагал вторжение элементов разработки уже в экспозиционные разделы сочинений и усиление образно-смысловой функции разработочно-кодовых этапов развертывания формы, то в Сонатине преобладающим становится экспозиционный тип изложения тематического материала, который сохраняет

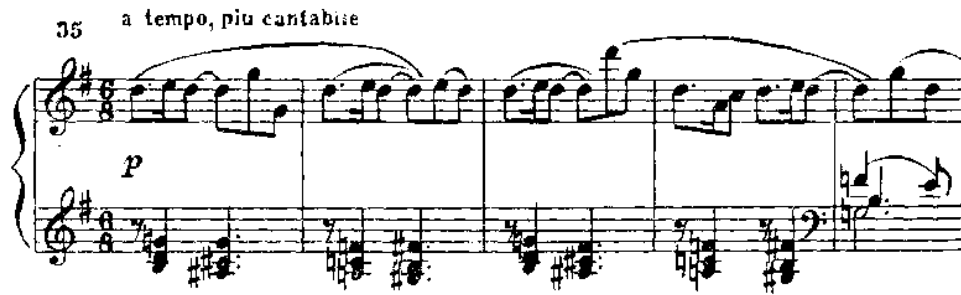
¹ Оба «блока» разработки (первый см. от такта 101, второй от такта 124) представляют консеквентные построения, типичные для развивающихся отделов формы в сонатах Мясковского.

<стр. 88>

свое определяющее значение в разработке и коде произведений.

Не вносит существенного образного контраста и побочная тема, исполненная светлой мечтательности, изысканной хрупкости:

Сонатина, ч.1, пп.



Ощущение внутренней гармонии, покоя, вызываемое этой темой, связано с интонационной устойчивостью мелодии, которая постоянно возвращается к опорному звуку *d*, становящемуся своеобразной «осью обращения» для вариационно преобразуемых ячеек темы.

Не включена в разработочный раздел тема побочной партии (как это обычно бывало в сонатах 1910— 1920-х годов, в которых именно побочная партия нередко подвергалась значительным образно-смысловым трансформациям). В неизменном виде она вновь звучит в репризе в тональности E-dur (см. такт 160 и далее).

Вторая часть — своеобразный былинный сказ, суровый и величественный; кажется, что о «преданьях старины глубокой» ведет рассказ ее неброская мелодия.

Образы русской старины, запечатленные в медленной части Сонатины, не раз оживали в музыке Мясковского. Сошлемся на Двадцать шестую симфонию, на Adagio из первой части Двадцать пятой симфонии, последнюю пьесу цикла «Пожелтевшие страницы».

<стр. 89>

В интонационном складе темы ощущается близость к народным напевам:

Сонатина, ч.2



Народно-песенная природа этой темы проявляется не только в поступенном нисходящем движении мелодии, опирающейся на квинту лада, но и в вариантно-попевочном принципе ее развития. Тема соткана из коротких, сходных между собой попевок, неизменно — восемь раз — упирающихся в один и тот же звук, как это бывает в народных русских сказках и плясовых напевах¹. Национальную характерность темы усиливает и ее необычный ладовый колорит, вбирающий в себя признаки натурального C-dur, a-moll и лидийского F-dur. Подобная ладовая многосоставность возникает в результате взаимодействия нисходящей мелодии, дублированной терциями и октавами, и восходящего движения баса (при такой же дублировке). Усиливая мелодическое начало, дублировки приводят к ослаблению функциональности, к более ясному ощущению ладовой переменности.

Русская национальная окраска свойственна музыке Сонатины в целом. Она ощутима и в тех разделах (на-

¹ На этот момент обращает внимание Т. Ливанова в исследовании «Н. Я. Мясковский», с. 268.

<стр. 90>

пример, в финале¹), мелодико-гармоническая структура которых не вызывает прямых ассоциаций с фольклорными источниками.

Такова основная тема финала (*Molto vivace*), написанная в ритме тарантеллы². Ее

«русские истоки» не на поверхности, однако анализ мелодии указывает на явное интонационное родство темы тарантеллы с такой национально характерной мелодией, как тема главной партии первой части (например, постоянная опора на трихордные попевки в мелосе обеих тем):

Сонатина, ч.3

37 *Molto vivo ed agitato*

pp

¹ По аналогии с первой частью финал написан в сонатной форме без разработки.

² Сходный триольно-тарантелльный ритм используется Мясковским в финальной части Виолончельного концерта. Можно говорить и об образно-интонационной близости обоих финалов.

<стр. 91>

Следующий фортепианный опус Мясковского — Песня и рапсодия представляет собой двухчастный цикл, который сам автор охарактеризовал в дневнике как «что-то вроде сонаты для ф-п.»¹. Как и Сонатина, произведение было написано весной 1942 года в Тбилиси.

Приверженность Мясковского к трехчастному сонатному циклу с устойчивой образной и конструктивной функцией каждой из частей в фортепианном творчестве 40-х годов позволяет трактовать Песню и рапсодию как два традиционных звена — медленную часть и рондообразный финал — «усеченного» трехчастного цикла.

Так же, как и в медленной части Сонатины, повествовательный характер, эпическая неторопливость, искренность и задушевность лирики, связанной с традициями русского фольклора (но не в его древнейших, а в более современных образцах), определяют мелодический облик темы Песни:

Песня

38 *Andante cantabile e rubato*

p

Вслушиваясь в эту мелодию, невольно вспоминаешь многие лирические темы Сказок Метнера (например, ор. 26 № 3, ор. 34 № 2 и др.). Общее слышится не только в образно-эмоциональном строе названных пьес, но прежде всего в их национально-русской почвенно-

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 452.

<стр. 92>

сти¹. Главное качество этих тем — близость к протяжным русским напевам с их затаенной грустью.

Темы, положенные в основу Песни и названных Сказок, не почерпнуты прямо из народных источников. В них по-своему обобщены наиболее обиходные «интонационные формулы» многих народных напевов. Это сообщает песенным темам Мясковского и Метнера определенность национальной окраски, не лишая вместе с тем лирический мелос ярко выраженных индивидуальных черт².

Основные признаки темы Песни — диатонический склад с постоянным подчеркиванием квинтового тона, преобладание плагальных оборотов в гармонии, преимущественно поступенный характер мелодического движения.

Фактура Песни в целом тяготеет к полимелодической. Во втором предложении темы Песни, например (см. с. 233, такты 10—18), в функции своеобразного подголоска выступает столь характерное для многослойной ткани Мясковского движение параллельными секстами. Как уже говорилось, это один из наиболее типичных приемов развития лирического и лирико-драматического тематизма в фортепианных и симфонических сочинениях композитора³. В репризном разделе

¹ В автографе и первом издании имеется английский заголовок: «Prelude and Rondo-Sonate». См.: Мясковский Н. Избр. соч., т. 10, с. 233.

² В творчестве самого Мясковского тема Песни возникает как естественная параллель кларнетному «запеву» и второй теме Пролога Двадцать первой симфонии, созданной двумя годами ранее Песни.

³ Например, второе проведение главной партии во Второй фортепианной сонате, изложение побочной партии в первой части Семнадцатой симфонии, середина второй части Двадцать пятой симфонии и др.

<стр. 93>

трехчастной формы темы Песни этот выразительный мелодический «подголосок», перемещенный в верхний голос музыкальной ткани, приобретает особую напевность (см. с. 234, такт 6).

Песенный характер тематизма сохраняется и в лирических эпизодах Рапсодии.

Несмотря на обильный тематический материал, композиция этого двухчастного цикла отличается предельной цельностью, что обусловлено как интонационной общностью разных тем, так и тематическими арками, возникающими между частями цикла.

Можно говорить о своеобразной «моноинтонационности» произведения в целом как о типичном приеме, обеспечивающем образно-тематическое единство в камерных и симфонических циклах Мясковского. Так, начальный тематический мотив Песни с характерным поступенным (нисходящим или восходящим) движением и пунктирным ритмом практически присутствует во всех важнейших мелодических звеньях сочинения, в обоих элементах темы, в центральном эпизоде Песни, а также в рефрене Рапсодии:



<стр. 94>



Не менее существен и принцип свободной перестановки тематических структур, который также возникает на базе интонационного единства всего мелоса Песни. Сравним для примера репризное проведение основной темы Песни с экспозиционным: середина темы Песни в репризе заменена равным по количеству тактов построением, извлеченным из среднего эпизода Песни (с. 239, такт 4 и далее).

Близкий принцип «монтажа» используется и в репризном проведении побочной партии Рассодии. Если в экспозиции она представляла период единого строения, то в репризе ее форма расширяется до простой трехчастной в результате введения (и очень органичного!) фрагмента из эпизода.

Более традиционным приемом, уже отмеченным в стилистике ранних сонат, является перенесение темы из одной части в другую. Так, середина темы Песни, данная в ритмическом увеличении, становится побочной партией Рассодии.

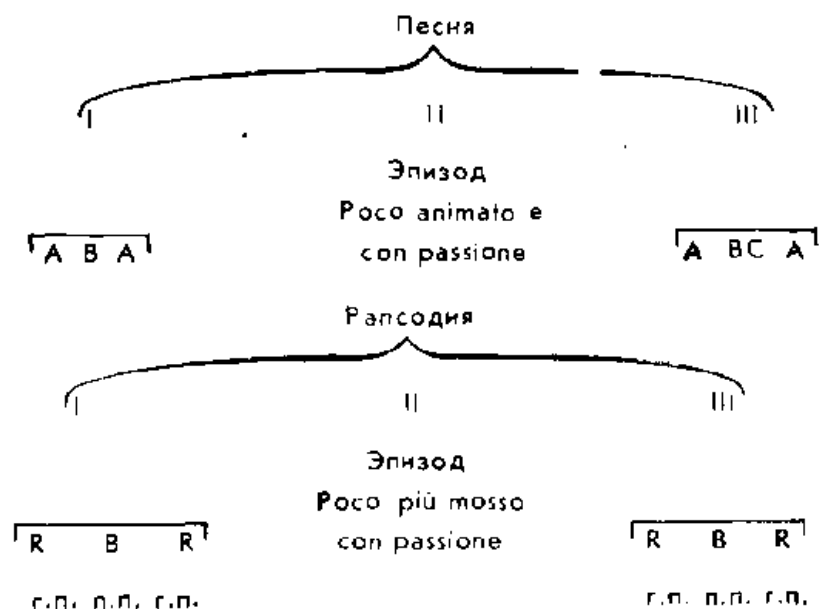
Подобные перемещения крупных тематических построений, их свободные перестановки воспринимаются органично не только вследствие интонационной общно-

<стр. 95>

сти тематизма; в большой степени они оказываются возможными из-за преобладания экспозиционного принципа изложения тематического материала над разработочным.

Мясковский свободно и оригинально трактует форму обеих частей цикла. Придерживаясь сложной трехчастной формы в Песне и рондо-сонатной с эпизодом в Рассодии, композитор стремится к тесному единству двухчастного цикла и строит обе части как своего рода идентичные образно-драматургические структуры: жанрово-объективные образы крайних разделов обеих пьес (песня — танец) контрастируют с лирическими образами более субъективного плана (оба эпизода, идущие с ремаркой «con passione»).

Это отчетливо видно из нижеприводимой схемы, подчеркивающей известный композиционный параллелизм Песни и Рассодии:



Показательно, что центральные эпизоды в обеих частях цикла тяготеют не только к единой образности, но и к изложению в сходной фактуре: струящийся ар-

<стр. 96>

педжированный фон (в Рассодии он устанавливается со второго предложения) и свободный полет мелодии, как это имело место в побочных партиях ранних сонат.

Песня и рhapsодия впервые были исполнены в Тбилиси в 1943 году В. Куфтиной; в Москве цикл прозвучал 14 марта того же года в интерпретации А. Ведерникова.

16 июля 1944 года Мясковский завершил работу над Сонатой H-dur, op. 64 № 1. Это сочинение показательно для характеристики стилистических тенденций его камерной музыки.

Соната H-dur, пятая среди сонатных композиций Мясковского, — плод реставрации раннего произведения, относящегося еще к консерваторскому периоду. В дневниковых записях за 1907 год имеется точная датировка написания частей: «20/VI—1907 года — [...] Работаю над ф-п. сонатой — H-dur (1—2 части).

3.VII. — Работа над скерцо (3 ч.) ф-п. сонаты.

24.VII. — Работа над финалом ф-п. сонаты».

По характеру образов, кругу настроений Соната H-dur представляет собой лирико-романтический четырехчастный цикл. Напевность и изящная танцевальность первой части (Allegretto capriccioso) сменяется углубленно-сосредоточенным раздумьем Largo, которое оттеняется полетно-стремительным скерцо, и весь цикл венчается энергичным патетико-драматическим финалом. Тип драматургии Сонаты определяется взаимодействием двух образных сфер — лирико-жанровой и лирико-драматической. Роль последней существенна, и тем самым сочинение заметно выделяется в сонатном творчестве Мясковского 40-х годов, отмеченном особой безмятежностью и безоблачностью настроений.

Однако в отличие от ранних сонат, в которых остроконфликтные, порою трагические образы были определяющими уже в самой «завязке действия», драматиче-

<стр. 97>

ское начало Сонаты H-dur обнаруживает себя не сразу. Драма созревает исподволь и разражается лишь к концу цикла: так возникает достаточно необычный для мажорных произведений Мясковского минорный финал Сонаты.

В отличие от нетрадиционной структуры четырехчастной Первой сонаты, в Сонате H-dur Мясковский остается верен классическому типу цикла¹. На вопрос, обращенный в письме к Прокофьеву, «кем сонате быть, фантазией ли, сонатой или сонатиной?» был получен следующий ответ: «По-моему, назовите просто сонатой: она достаточно правильна по форме, чтобы избежать «фантазии», что же касается сонатины, то, кроме главной партии à la Моцарт, в ней ничего сонатинистого нет». И в этой связи Прокофьев указывает на ряд

драматургических моментов, представляющихся ему неоправданными: «Мне не нравится, как построена разработка: никакого развития тем в ней нет, контрапунктов нет... Разработка сделана неинтересно. Да и реприза ничем от экспозиции не отличается»². Приведенные суждения Прокофьева представляются не вполне правомерными именно потому, что в Allegro Сонаты H-dur Мясковский, на наш взгляд, придерживается как раз «сонатинной модели». В основу первой части положены две неконтрастные темы, в ее композиции нет столь типичных и важных для ранних сонат разделов, как вступление, связующая, заключительная партии и кода, выполняющая функцию второй разработки. О «сонатинности» говорит и прозрачность фактуры (напри-

¹ В частности, за медленной частью сохранены функции второго звена цикла. В четырехчастных же симфониях (например, в Шестой) и особенно в квартетах на второе место помещено скерцо.

² Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 23 августа 1907 г. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 280.

<стр. 98>

мер, полное отсутствие полифонических эпизодов, вызвавшее неудовольствие Прокофьева), лаконизм разработки (в ней два раздела с сохранением экспозиционного порядка следования тем) и ее соразмерность эк-спозиционно-репризным разделам.

Говоря о наиболее привлекательных разделах цикла, Прокофьев, в частности, указывает на вторую тему Allegretto как несомненную образную и мелодическую удачу («Очень хороша в первой части побочная партия»), одобряет музыку Largo, не свободную, одна-ко, по его мнению, от различных стилистических влияний («Вторая часть производит впечатление, но далеко не свежее»; отмечены тематические переключки с Бородиным и Бетховеном). Особое одобрение вызывает музыка последних частей: «Третья и четвертая части стоят значительно выше двух первых — они яркие и оригинальны»¹. Прокофьев справедливо говорит об известной классицистской ориентации этого произведения, однако не менее значительны в Сонате и приметы романтизма.

Связь с классицизмом, несомненно, сказывается в характере фигурационной фактуры, в нетипичном для Мясковского повторении экспозиции, заключении основных тем в строгие рамки периодов, в тонико-доминантовых соотношениях главной и побочной партий.

Вместе с тем по общему образно-эмоциональному тону и самому складу тематизма Соната H-dur обнаруживает очевидные точки соприкосновения с романтической традицией как в творчестве самого Мясковского (назовем хотя бы Виолончельную сонату D-dur и особенно Пятую симфонию, имея прежде всего в виду главную тему первой части), так и в русской (Метнер) и зарубежной музыке (Шуман, Брамс).

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 280. 93

<стр. 99>

Убедительный пример — главная партия Allegretto с ее свободным мелодическим развитием¹. Рисунок темы определяют ходы на широкие восходящие интервалы (квинта, нона, октава), создающие ощущение воздуха, простора, полетности. Как и в главной партии Пятой симфонии, тема опирается на баркарольный, равномерно колеблющийся фигуративный фон:

Соната, №1 op.64, ч.1, г.п.

40 Allegretto capriccioso

В последующих проведениях композитор сохраняет лирический характер темы, но каждый раз высвечивает и подчеркивает в нем новые грани. В разработочном разделе, например, главная партия из грациозно-мечтательной темы превращается в страстный дифирамб (см. с. 255, такт 1).

¹ Синтаксическое членение темы на пятитакты способствует ощущению импровизационности, непосредственности высказывания.

<стр. 100>

Лирическая окраска в целом присуща и танцевальной теме побочной партии, особенно ее второму элементу, снабженному авторской ремаркой «*dolce e scherzando*». Прозрачность фактуры, частая смена регистров, прихотливая полиритмия сообщают ему особое изящество.

Начальный же четырехтакт побочной темы — танцевальный, с характерной синкопированной ритмикой и аккордовой фактурой:

41 Poco meno mosso

Соната, op.64, №1, ч.1, пп.

Лирическая образность господствует и во второй части, но эмоциональный тонус ее становится иным. Светлая мечтательность и романтическая приподнятость Allegretto ярко

контрастируют с начальным образом Largo, отмеченным сосредоточенностью мысли:
<стр. 101>

Соната, оп. 64, №1, ч. 2

42 Largo espressivo



Однако этот исходный образ второй части не остается статичным. В конце части тема Largo, использованная в виде арки-обрамления, обогащается драматической экспрессией, приобретает черты мужественной патетики бетховенского плана (см. раздел Largo ed appassionato).

Центральный раздел второй части — Andante — рождает ассоциации с образами музыкальных «пейзажей»:

Соната, оп. 64, №1, ч. 2

43 Andante



<стр. 102>

Подобную тему, создающую ощущение простора, перспективы, вызывающую чувство единения человека и природы, нередко можно встретить в медленных разделах инструментальных и симфонических сочинений Мясковского, в последних она обычно «распеваётся» деревянными духовыми инструментами. (Сошлемся в качестве примеров на Andante Пятой, Шестой, Шестнадцатой симфоний.)

Восьмитактная тема развивается в виде небольшого вариационного цикла (три фактурные вариации). Общий склад, тональность и ритмический рисунок темы сохранены во всех вариациях. Однако крайние вариации — первая (см. с. 261, такт 4) и третья (с. 262, такт 6) — представляют тему более крупным планом. Разрастание масштабов последней вариации связано с ее кульминационным положением в музыкальной драматургии всей части: тема Andante приобретает новое патетическое звучание. Она дублирована октавами, бар-карольный триольный фон сменяется более активным ритмическим движением квартолей, камерность фактуры уступает место полнозвучному аккордовому изложению, приближающемуся к

оркестровому tutti (с. 262, такт 12 и далее). Широкое многорегистровое письмо сохраняется и в обрамляющих частях (см. Largo ed appassionato).

Как видим, неожиданное вторжение драматического элемента в завершающую вариацию не прошло бесследно. Оно внесло новый образный нюанс в музыкальный строй обрамляющих разделов второй части.

Третья часть (Vivo) переводит действие в иную сферу — от внутренне сосредоточенных субъективных образов к образам объективно-жанровым.

Основной тон задает стремительная, кружащаяся тема. Она изложена двухголосно и исполняется параллельным движением обеих рук:

<стр. 103>

Соната, оп. 64, №1, ч. 3

44 *Vivo*
pp

В простоте мелодического рисунка, в равномерной акцентности ритмики есть элемент этюдности. Тема скерцо — типичный в творчестве Мясковского образец «фактурного тематизма». Примеры, достаточно близкие по характеру движения, фортепианной «инструментовке», тональной окраске, легко отыскать как в романтической литературе¹ (например, Этюд As-dur Шопена, оп. 25), так и в полетно-фантастических скерцо самого Мясковского (скерцо Тринадцатого и особенно Пятого квартетов; в обозначении последнего есть ремарка «sussurando», то есть журча, шелестя).

Подобно первой части сонаты, пропорции скерцо снова близки сонатинной структуре: сложная трехчастная форма скерцо строго уравновешена, господствуют периодичность (восьмитакты), повторность (da capo).

Трио (Molto sostenuto) вводит некоторые элементы драматической образности. Путем неожиданного контрастного вторжения происходит резкая смена темпа и фактуры, тембра и лада, что подчеркивает контрастное вторжение темы фугато.

¹ Анализируя ранние сонаты Мясковского (особенно Первую и Вторую), мы уже указывали на активное преломление молодым автором образов, приемов и некоторых наиболее «обиходных формул» романтического пианизма.

<стр. 104>

Начальные интонации темы (восходящие движения по звукам секстаккорда) немного напоминают тему побочной партии первой части, однако следующие затем изломанные мелодические ходы (нисходящая септима, восходящая малая секста и т. д.) обнаруживают непосредственную общность с темой фуги Первой сонаты, созданной в те же годы (ср. с примером 1):

Соната, оп. 64 №1, ч. 3

45 *Molto sostenuto*
p

Драматическое начало Сонаты сконцентрировано в минорном финале (*Allegro energico*). Его основная тема носит энергичный, мужественный характер; в четко акцентированной аккордовой «поступи» темы рельефно проступают маршевые черты:

Соната, op 64 №1, финал



В финале, написанном в традиционной для Мясковского рондо-сонатной форме, особое внимание уделяет-

<стр. 105>

ся вариационным преобразованиям главной партии, образующим рассредоточенный вариационный цикл¹.

Показательно, что уже второе предложение темы (триод повторного строения) является ее образным и фактурным вариантом. Приобретая лирико-романтический облик, тема как бы парит над каскадом струящихся фигураций (с. 270, такт 13, 14).

Следующий вариационный пласт возникает в репризе главной партии (с. 272, такты 16—19 и далее). Здесь Восстанавливается ее маршевый склад, но общий характер темы становится более императивным, волевым (параллельный мажор, энергичный ритмический пульс триолой).

В репризе тема звучит напряженно, в ней появляются декламационно-ораторские черты (с. 276, *a tempo*). Эта вариация — четырехголосное фугато — выделена как самостоятельный полифонический эпизод.

Последнее звено вариационной цепи — мажорная героико-гимническая кода (с. 278, такты 12—15) — завершает все сочинение. Тема перемещается в низкий регистр, ее колокольные звучания знаменуют собой последнюю драматическую вершину произведения (раздел *rosso allargando, ff, fff*).

Побочная тема вносит в музыку финала лирический контраст. Мелодия, близкая народно-песенным образцам, -развертывается в среднем, «виолончельном» регистре на мерном фоне арпеджированных басовых аккордов и легких, изящных фигурации в верхнем регистре.

¹ О форме рассредоточенных вариационных циклов подробно говорилось в анализе Первой и Второй сонат. Вариационность как метод развития широко представлена в работах 40-х гг., прежде всего в таких жанрах, как квартет (вторая часть Восьмого квартета — песенное *Adagio* с вариациями) и симфония (первая часть Двадцать пятой симфонии).

<стр. 106>

Можно уловить известное образное и интонационное сходство этой темы с темой Первой виолончельной сонаты, написанной в той же тональности:

Соната, op 64 №1, финал

47 [Allegro energico]

pp leggiero

mf e cantabile

Соната H-dur была опубликована в 1946 году. Ее первое исполнение (А. Б. Гольденвейзером) состоялось в Москве 30 мая 1947 года.

Соната As-dur, op. 64 №2 также была переработана Мясковским из старых материалов летом 1944 года. В дневнике композитора находим запись: «Кое-что переделал в As-dur'Нou сонате (1908 г.) и ре-

<стр. 107>

шил добавить к ней две части (8 июня)». Почти через месяц (2 июля) зафиксировано: «Финал As-dur'ной сонаты не получается». 7 июля: «Кончил финал к As-dur'ной сонате [...]. Все возился с перепиской H и As dur'ных сонат (12 июля)»¹.

Сочинение впервые прозвучало в Москве по радио 6 февраля 1948 года в исполнении пианиста Г. Я. Эдельмана.

Как и первая часть Сонаты H-dur, Соната As-dur искрится светлыми, лучезарными красками. Ее музыку можно было бы назвать весенней — столько в ней молодого задора, темперамента, радостного чувства обновления.

Трехчастный цикл сонаты напоминает лирико-романтическое скерцо, крайние подвижные части которого контрастируют с медленной серединой задумчиво-мечтательного характера.

Скерцозно-танцевальное начало ясно ощутимо уже в главной партии первой части (Allegro, ma non troppo). Некоторая острота и характеричность этой темы подчеркнуты резкой сменой динамических оттенков (*f—p*, *mf—p* — таков агогический «комментарий» автора только к первым четырем тактам), регистровыми контрастами.

Структура главной партии типична для многих инструментальных и симфонических скерцо Мясковского. Она представляет собой сцепление трех коротких фактурно-мелодических ячеек: мелодического оборота, по строенного на звуках тонического квартсекстаккорда (а), поступенного восходящего хода параллельных терций (б) и мотива, завершающего весь этот тематический комплекс (в):

¹ Мясковский, СМ, т. 2, с. 455.

Соната, ор. 64 № 2, ч. 1, г.п.

Allegro ma non troppo

48

f RUCOSO

p

mf

p

Каждая из указанных тематических ячеек получает самостоятельную линию развития, пронизывая в разных комбинациях многие темы первой части и обеспечивая активное тематическое взаимодействие главной, связующей и заключительной партий.

Так, например, связующая партия «монтируется» из варьированного элемента «а» в сочетании с трельным элементом «в» — (см. эпизод Poco meno mosso, пример 49а). Тот же динамичный трельный мотив положен в основу заключительной партии (Più mosso, пример 49в). И даже песенная побочная партия, близкая колыбельной и как бы противопоставленная группе моторно-«игровых» тем (см. Tempo I, cantando), обнаруживает интонационную связь с исходной темой (мотив «б»);

Соната, ор. 64 № 2, ч. 1, св.п.

Poco meno mosso

49а

pp

49б

Tempo I

p cantando

п.п.



То же можно сказать и о совершенно новом образно-тематическом эпизоде, введенном Мясковским в разработку (см. *Meno allegro*, с. 284). Его патетико-романтический строй, казалось бы, далек скерцозной грации главной партии, между тем интонационные истоки этого эпизода следует искать все в той же начальной теме Сонаты.

Таким образом, можно говорить об известной «моноинтонационности» тематического состава всей части

<стр. 110>

и о широком применении разных способов вариантного преобразования тем.

В целом интонационно-образная структура *Allegro* еще раз убеждает нас в том, что и на ранней стадии композиторского мастерства Мясковский свободно владел принципом многообразия в единстве, который составляет основу его зрелого фортепианного стиля.

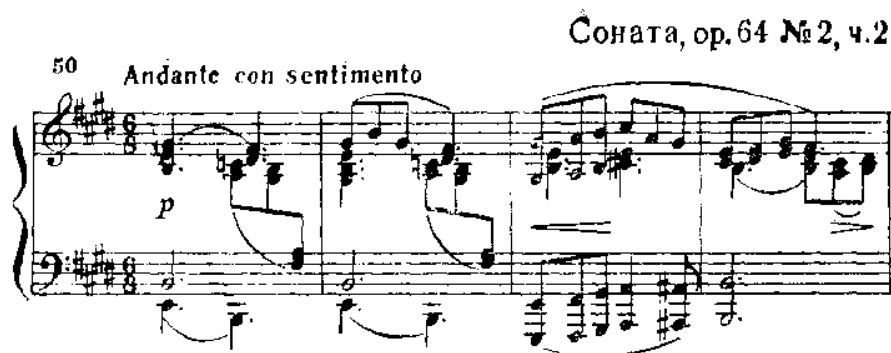
Лирика второй части (*Andante con sentimento*) порождена образами типично романтической стилистики. Мелодия и гармония медленной части сонаты выдают увлечение молодого Мясковского музыкой Шопена, Листа, Чайковского и Рахманинова. С последними стилистические связи особенно ощутимы. Таков общий рельеф мелодической линии с частыми подъемами, использование вариантно-вариационных приемов развития (см., например, окончание первого предложения темы — с. 293, такт 8, завершение коды — с. 300, такты 10 и 11)¹, фактурное решение всей части с преобладанием полимелодической структуры, растворением темы в фигурациях сопровождения и, напротив, тематическим укрупнением и обособлением отдельных подголосков.

В гармонии заметно тяготение к альтерациям, образованию полифункциональных созвучий и даже использованию типично рахманиновского оборота — малый минорный септаккорд — тоника.

Начальная тема *Andante* с плавным «раскачиванием» мелодической линии, шестидольным размером и устойчивостью фактуры окрашена в пасторальные тона:

¹ В коде *Andante* возникают самые непосредственные ассоциации с кодой медленной части Второго фортепианного концерта Рахманинова, написанной в той же тональности.

<стр. 111>



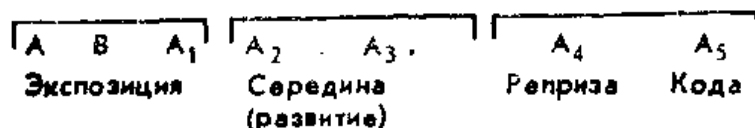
Повторение темы *Andante* с фактурным обновлением образует развернутый вариационный цикл: тема обростает вязью фигурации и изящной, типично лядовской узорной орнаментикой¹.

Помимо вариационности, общая конструкция *Andante* укладывается в трехчастную

форму развивающегося типа². Контрастные эпизоды, создающие впечатление смены образов (см. фрагмент *pochissimo animando*—в схеме раздел В, эпизод *a tempo* —середина части), не содержат нового тематического материала; они возникают и в результате интенсивного развития

¹ Сходные лядовские методы развития лирической темы использует и Прокофьев в медленной части Второй сонаты, также выросшей из ученической одночастной сонатины, написанной примерно в одно время с анализируемой сонатой Мясковского.

² Ее схема выглядит следующим образом:



<стр. 112>

отдельных ячеек основной темы *Andante* (например, раздел В вырастает из интонационного материала тактов 3 и 4 темы).

В отличие от монообразности и тематической концентрации первых двух частей Сонаты, финал включает в себя достаточно широкий круг тем¹. Энергичный, волевой «пробег» по всей клавиатуре фортепиано с характерным встречным и расходящимся движением рук — таково вступление, начинающее музыку финала словно из вершины-источника (*ff*, *Molto vivo*). В музыкальной драматургии финала тема вступления выполняет ту же функцию, что и в ранних сонатах Мясковского, — она возникает перед разработкой и кодой, фиксируя рубежи крупных разделов формы.

Основная тема, подобно главной партии первой части, по-весеннему искрящаяся:

Соната, ор. 64 №2, финал:



Прозрачность письма (преимущественное двухголосие), излюбленный композитором арпеджированный гармонический фон со звонкой мелодией в высоком регистре, четкая квадратность структуры — все это вновь свидетельствует о «сонатинности» как определенном жан-

¹ Здесь вновь, как и во многих других финалах циклических форм, использована рондо-сонатная схема с эпизодом вместо разработки и развернутой кодой.

<стр. 113>

ровом ориентире финала. Главная партия — она же рефрен рондо-сонатной формы — обладает образной устойчивостью. Однако ее многократные возвращения не вызывают ощущения монотонности: композитор разнообразит приемы изложения темы, активно используя принципы гармонического варьирования, фактурного обновления, контрапунктических перестановок мелодии и сопровождения (например, в конце экспозиции,

Tempo I, Allegro).

Побочная партия (a tempo, più tranquillo) становится естественным продолжением темы-рефрена, в ней лишь сильнее выявлены признаки жанра — вальсовое движение.

Образный контраст вносит тематический материал среднего эпизода. Его начальный раздел звучит сказочно-таинственно, мрачно (lugubre), но затем приобретает патетико-декламационные черты (имеется в виду реприза эпизода, написанного в трехчастной форме, раздел a tempo — с. 307).

Важнейшим формообразующим фактором в музыкальном развитии финала, обеспечивающим единство всего цикла, становятся своеобразные «вторжения» главной партии первой части в кульминационные зоны финала, причем подобные тематические «прорывы» всегда подаются крупным планом (см. авторскую ремарку «Piu appassionato e largamente») ¹.

Первое «вторжение» — середина эпизода — представляет собой два консеквентных проведения темы (Piu appassionato, C-dur, Largamente, Des-dur) с ритмическим увеличением ее первых интонационных ячеек.

Наиболее масштабно главная партия первой части

¹ Аналогичный принцип объединения цикла часто использовался и Прокофьевым в фортепианных сонатах, особенно рельефно в «драматической триаде» рубежа 30—40-х гг.

<стр. 114>

представлена в коде, где она звучит в основной тональности (Piu appassionato e largamente) и органически вырастает в фактурный фон темы-рефрена финала.

Показательно, что исходный мелодический мотив главной партии первой части (см. пример 51, такты 1, 2), искусно вплетенный в тему-рефрен, завершает все произведение.

Последние сонатные сочинения для фортепиано — op. 82, 83, 84 — Мясковский написал летом 1949 года, в период создания своих выдающихся итоговых опусов — Двадцать седьмой симфонии и Тринадцатого квартета.

Скупые дневниковые строки, как всегда, точно фиксируют начало и окончание работы: «VI—1949 г. — Две недели пробыл на Николиной Горе. Чувствовал себя неважно... Все же поработал и написал сонатину (C-dur) для фортепиано в трех частях (м. б., соната — средней трудности?)».

«27.VIII. — Вернулся с Николиной Горы совсем... работал усердно, с 9 ½ до 1 часа и с 4 до 7. Написал еще две сонатины (или сонаты?), симфонию (c-moll) в трех частях (Двадцать седьмая. — Е. Д.) эскизно и струнный квартет (a-moll) в четырех частях» (Тринадцатый. — Е. Д.) ¹.

Названные сонаты, написанные, как видим, на одном дыхании, образуют триаду, в которой обрамляющим мажорным сочинениям (C-dur, op. 82 и F-dur, op. 84) контрастирует «средняя» минорная соната (d-moll, op. 83), лишенная, впрочем, каких-либо признаков драматизма. О музыке этой сонаты можно было бы сказать словами Пушкина: «Печаль моя светла».

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 462. 114

<стр. 115>

Общий лирико-романтический колорит трех сонат, напоминающих тонкие музыкальные акварели, их камерные масштабы, прозрачность фактуры, четкие жанровые контуры тем свидетельствуют о несомненной стилистической близости этих произведений к «сонатинной линии» в творчестве Мясковского (Сонатина op. 57, Песня и рапсодия). Естественно напрашивается параллель и с сонатной триадой op. Н. Метнера ¹.

Как и у Метнера, три сонаты Мясковского объединены общим лирическим настроением; в них, наряду с задумчиво-элегическими ² и радостно-гимническими образами, существенную роль играют и сказочно-повествовательные.

Сонаты обоих циклов — самостоятельные сочинения, не связанные музыкальным

тематизмом и вместе с тем как бы дополняющие, «досказывающие» одна другую. И в том, и в другом случае цикл создается определенным эмоционально-образным движением от изысканной лирики первой сонаты через мечтательную элегию второй к пронизанной солнечным светом третьей сонате.

Показательно, что Мясковский не только сохраняет саму образно-смысловую «модель» метнеровской триады, поместив в центр минорную сонату, но и придерживается почти того же тонального плана (Метнер: As—d—C, Мясковский: C—d—F).

Каждая из последних сонат построена по единому композиционному типу трехчастного цикла, с лирико-

¹ Совершенно полярной в этом плане является «драматическая триада» крупномасштабных, симфонизированных сонат Прокофьева (Шестая, Седьмая, Восьмая), созданная в военные годы. И, напротив, множество общих стилистических моментов связывает «триаду» Мясковского с последней, Девятой сонатой Прокофьева, написанной в тот же период.

² Сошлемся в качестве примера на обе Элегии (Соната ор. 11 № 2 у Метнера. Соната ор. 82, вторая часть в цикле Мясковского).

<стр. 116>

повествовательным строем первых частей и четко выявленными жанровыми образами финалов. В последних преобладают упругие ритмы тарантеллы или *Perpetuum mobile*, столь характерные для инструментальных финалов и скерцо композитора.

Форма первых частей настолько лаконична, что в двух случаях Мясковский называет их сонатинами: например, «Баркарола-сонатина» ор. 83, «Светлые образы— сонатина» ор. 84. В них преобладает тематический материал песенного характера, главная и побочная партии соотнесены по принципу образного дополнения.

Проиллюстрируем сказанное некоторыми конкретными примерами. Главная партия Сонаты ор. 83, написанная в плавном баркарольном движении с использованием фигурационного типа фактуры, интонационно близка теме Песни из ор. 58 (ср. с примером 38):



Обладающая четким мелодическим рельефом связующая партия (см. пример 53а) обрамляет песенную побочную тему (см. пример 53б) в виде своеобразного

<стр. 117>

«хорового рефрена», что сообщает форме первой части рондообразные черты ¹:

Соната, оп. 83, ч.1, св. п.

53a [Allegretto]
a tempo

p

This musical score shows the beginning of the first movement for voice. It is in G major, 8/8 time, and marked [Allegretto] a tempo. The piano accompaniment consists of eighth-note chords in both hands, starting with a piano (*p*) dynamic.

Соната, оп. 83, ч.1, г.п.

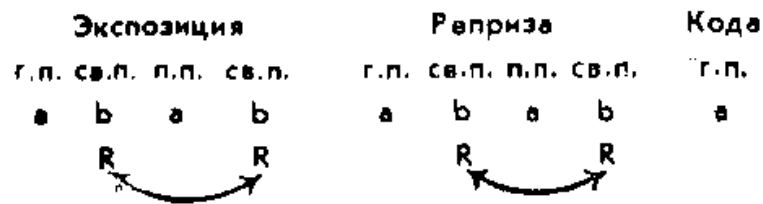
[Allegretto]
53b a tempo, più cantabile

p espress.

This musical score shows the beginning of the first movement for guitar. It is in G major, 8/8 time, and marked [Allegretto] a tempo, più cantabile. The piano accompaniment consists of eighth-note chords in the left hand and a melodic line in the right hand, starting with a piano (*p*) dynamic and *espress.* (expressive) marking.

Средняя часть сонаты названа «Песня-идиллия». Написанная в форме сонаты без разработки², она становится лирическим центром всего произведения: широкая

¹ Чтобы подтвердить эту мысль, приведем схему первой части сонаты оп. 83:



² Показательно, что во всех частях этого опуса использованы различные типы сонатной схемы (финал— рондо-соната).

<стр. 118>

кантилена главной партии (54а) сменяется в побочной движением медленного вальса (54б):

Соната, оп. 83, ч.2, г.п.

54a Andante cantabile

p legato

This musical score shows the beginning of the second movement for guitar. It is in G major, 4/4 time, and marked Andante cantabile. The piano accompaniment features a cantabile melody in the right hand and a rhythmic accompaniment in the left hand, starting with a piano (*p*) dynamic and *legato* marking.

Op. 83, ч. 2, п.п.

[Andante cantabile]
546 *l'istesso tempo*

Введение танцевального эпизода в медленный раздел сонаты — еще одно свидетельство усиления жанрового начала в позднем инструментальном творчестве Мясковского. Но особенно ощутим этот процесс в финалах сонат, которые трактуются как самые динамичные и действенные части циклов. Музыкальная ткань

<стр. 119>

финалов наполнена броскими интонациями, активными ритмами, указывающими на танцевальную природу музыкальных образов. Все три финала рондообразны.

Плясовые черты (можно говорить о явных приметах массового мужского танца) проступают, например, в рефрене финала Сонаты D-dur, названного композитором «Хоровод-рондо»:

Соната, оп. 83, ч. 3, рефрен

55 *Vivo*

В финальной части Сонаты оп. 82 («Пляска-рондо») возникает несколько игрушечный театрализованный марш (в среднем разделе рефрена).

Энергичное тарантелльное движение (триоли) создает ощущение *perpetuum mobile* в рефрене финала Сонаты F-dur, названном «Неудержимое стремление — рондо». В его напористом, жизнерадостном беге много общего с финалом Виолончельного концерта, созданного пятью годами ранее Сонаты:

Соната, оп. 84, „Пляска-рондо“



<стр. 120>

Последние сонаты имеют авторский подзаголовок «сонаты средней трудности»; видимо, композитор хотел видеть исполнителями своих сочинений учащуюся молодежь.

Да и он сам, обычно редко выступавший с исполнением собственных произведений, охотно играл три последние сонаты в кругу коллег и друзей¹.

Стиль последних сонат позволяет выделить ряд новых черт, существенно изменивших их образную и композиционную структуру. Отметим возросшую в них роль жанрового начала, большое значение вариационного метода, наиболее свойственного развитию песенно-танцевального тематизма. Вариационный принцип приходит на смену «глобальной» разработочности ранних фортепианных сочинений, способствуя выявлению разных граней в раскрытии единого образа. Варьирование активно проникает в разные композиционные структуры (сошлемся на развитие темы второго эпизода в финале Сонаты оп. 82), а в иных случаях определяет строение целых частей (см. Элегию — вторую часть вышеназванной Сонаты, форма которой куплетно-вариационная).

¹ То был известный в Москве кружок музыкантов Ламмсимфанс, где практиковались четырех- и восьмиручные исполнения классической и современной музыки. Название возникло по ассоциации с популярным коллективом 20-х гг. Персимфанс, игравшим без дирижера, и как дань уважения главному энтузиасту кружка П. А. Ламму, на квартире которого происходили эти импровизированные концерты. О. П. Ламм вспоминает, что «играл он очень мягко, какими-то мягкими, круглыми движениями касаясь клавиш, но в трудных местах начинались многочисленные «репетиции». Однако и такое, с точки зрения пианистов, «несовершенное» исполнение было полно удивительного «шарма», присущего всей личности Николая Яковлевича, и мне очень жаль, что он так редко баловал нас своей игрой» (Л а м м О . Воспоминания о Н. Я. Мясковском.—Мясковский. СМ, т. 1, с. 240).

<стр. 121>

Простота и прозрачность фактуры, присущие сонатам 1949 года, не обеднили характерных для Мясковского приемов пианистического изложения. Вертикальные перестановки голосов, короткие имитации, красочная игра разными регистрами фортепиано, свободное перекрещивание линий верхних и нижних голосов остаются устойчивыми признаками индивидуального стиля Мясковского.

В образном строе поздних сонат заключена та мудрая простота и строгая сдержанность, которые становятся определяющим свойством всех жанров творчества композитора в 40-е годы.

Подобная тенденция к прояснению стиля типична для общего развития советского музыкального искусства тех лет. Ее ценность заключалась в органическом сочетании простых общезначимых интонаций и жанровых элементов с вполне закономерным применением новых выразительных средств, рожденных творческой практикой XX века.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ

Как уже говорилось, в фортепианном наследии Мясковского, наряду с сонатами, значительное место принадлежит фортепианным миниатюрам. Именно с этим жанром связаны первые творческие опыты композитора¹.

¹ Так, самые ранние прелюдии, рукопись которых утеряна, датированы еще 1896—1898 гг. В «Автобиографических заметках» композитор отзываясь о них весьма критически: «Первые, довольно косноязычные [...] попытки сочинения имели печать никогда не бывшего мне близким Шопена» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 9).

<стр. 122>

Долгие годы Мясковский, видимо, рассматривал свои фортепианные миниатюры как «пробы пера»¹ или столь необходимые для художника «лабораторные работы». Действительно, темы и образы ранних пьес композитора нередко служили интонационно-тематической основой его зрелых сочинений — и камерных, и симфонических. Но этот факт не дает оснований рассматривать фортепианные миниатюры лишь как своеобразный «тематический фонд» произведений разных жанров. Фортепианные пьесы Мясковского составляют самостоятельную жанровую ветвь его творческого наследия. В отличие от сонат и других произведений крупной формы, 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.

Фортепианные сочинения малой формы рано обретают стилистическую законченность. Оригинальность образного мышления и афористичность изложения музыкальной мысли, присущие миниатюрам, яркость и выпуклость их тематизма и ладогармонического строя побудили композитора, начиная с 20-х годов, периодически обращаться к этим пьесам, создавая на их основе программные фортепианные циклы. Основная масса фортепианных миниатюр (около 70) была написана в первые два десятилетия творческого пути Мясковского.

¹ Многие из пьес, созданных в доконсерваторские годы, были впоследствии им уничтожены, о чем свидетельствует запись в дневнике: «5.V. — Просмотр ранних сочинений (1901—1906)—разочарование в романсах и ф-п. сонатах, фантазиях и т. п.» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 439). Видимо, к числу этих сочинений относятся и утраченные рукописи трех фантазий (1903—1904), Идиллии (1904), Сонаты e-moll в трех частях (1905), Скерцандо (1905).

<стр. 123>

В последующие годы пьесы объединялись в сборники, редактировались и регулярно публиковались¹.

Мясковский издал девять фортепианных циклов — по три в каждое десятилетие. В 20-е годы появились «Причуды», «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы»; в 30-е годы возник опус 43, состоящий из трех циклов: «Десять очень легких пьес», «Четыре легкие пьесы в полифоническом роде» и «Простые вариации». Наконец, в 40-е годы были опубликованы последние циклы композитора: «Стилизации», «Импровизации (Из прошлого)» и «Полифонические наброски».

В ходе анализа мы остановимся на индивидуальных особенностях каждого сборника, но, поскольку большая часть из них возникла на основе старых работ, необходим хотя бы краткий обзор произведений, написанных в первые два десятилетия нашего века.

В доконсерваторский период Мясковский написал значительное количество пьес для фортепиано, из которых сохранились семь прелюдий 1898—1901 годов и восемь пьес 1906 года.

Ранний цикл прелюдий представляет собой серию лирических миниатюр, каждая из которых ориентирована на определенный тип фортепианной фактуры (аккордовое изложение во второй, орнаментальные фигурации \ третьей, пунктирная ритмика в пятой и т. д.)².

В этих пьесах еще трудно говорить об индивидуальных чертах музыки Мясковского, скорее лишь о некото-

¹ Сохранились и некоторые фортепианные сочинения, не вошедшие и циклы и, естественно, не помеченные опусом. Таковы, например: Фантазии f-moll (1903), cis-moll и E-dur (1904), Идиллия F-dur (1904), Эскиз C-dur (1910), Эпилог Fis-dur (1912) и др.

² Сохранявшиеся автографы прелюдии позволяют точно определить год создания каждой: 1899 г. — четыре прелюдии (G-dur, d-moll, As-dur, e-moll), 1900 г. — две (fis-moll, h-moll), 1901 г. — одна (cis-moll).

<стр. 124>

рых тенденциях, которые будут постепенно набирать силу в последующих фортепианных работах композитора. Показательно, например, что среди прелюдий полностью отсутствуют виртуозные пьесы. Большая часть из них написана в медленном темпе (Andante — третья и пятая прелюдии, Largo — четвертая и седьмая).

Обращает на себя внимание приверженность композитора к повествовательной манере, стремление запечатлеть образы внешнего мира, рожденные созерцанием природы (см., например, вторую прелюдию Allegretto pastorale).

Фортепианные пьесы, написанные в 1906/07 году, возникали как учебные работы в классе Лядова (например, гавот) или создавались «для себя», так как «зараженные модернизмом» Мясковский и Прокофьев заранее знали, что некоторые их опыты у профессора «не пройдут».

«...Необычайная строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительная методическая ясность, необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье очень прочно укрепили нашу технику и развили чувство стиля, — писал Мясковский. — Лядова я вспоминаю с восхищением, благодарностью, но и... с ужасом»¹. Любопытно, что в одной из учебных фуг Мясковский использовал шуточную музыкальную тему, построенную на буквенных обозначениях звуков: *Ve — re — gis La — do — fa* («Берегись Лядова!»).

Прокофьев и Мясковский любили устраивать в то время своеобразные творческие конкурсы: то брались за сочинение романса на один текст («Маститые ветвистые дубы»), то создавали пьесы с одинаковым программным замыслом.

¹ Мясковский Н. Я. Автобиографические заметки. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 13.

<стр. 125>

«Как-то Мясковский предложил, чтобы мы оба написали фортепианные пьесы, изображающие снег, — рассказывает Прокофьев в «Автобиографии». — В своей он изобразил, по его словам, «пренеприятную вьюгу»; я пытался передать снег, падающий большими мягкими хлопьями, в виде секунд, спускающихся то по целотонной, то по диатонической гамме»¹.

Параллельно с уроками контрапункта и фуги Лядов рекомендовал молодым композиторам писать небольшие фортепианные пьесы, многие из которых в переработанном виде были включены в их сочинения, уже помеченные опусом. Так возник сборник фортепианных произведений op. 12 Прокофьева (десять пьес, 1906 — 1913) и первый (пробный) цикл Мясковского «Flofion», объединивший двенадцать пьес 1906—1907 годов². Название «Flofion», придуманное Мясковским, означало «шалости», «безделки», «пустячки».

Восемь пьес 1906 года и примыкающие к ним четыре пьесы начала 1907 года были написаны менее чем за полтора месяца (8 декабря — 14 января). В дневнике Мясковского за 1907 год зафиксировано: «За рождественские каникулы написано 12 ф-п. миниатюр»³.

Сравнение цикла «Flofion» и прокофьевского сборника op. 12 показывает, что молодые композиторы осваивали в те годы примерно одни и те же жанры: легенды, песенки, прелюдии, гавоты, ригодоны, скерцо («Юмори-

¹ Прокофьев С. Автобиография, с. 18. Упоминаемая Прокофьевым пьеса Мясковского под названием «Снежная жуть» вошла в цикл фортепианных пьес «Воспоминания», ор. 29, 1927 г.

² Десять из двенадцати пьес Мясковский использовал в своих дальнейших камерных и симфонических работах: в Симфониетте ор. 10, во Второй симфонии, в Десятой симфонии, в сборнике «Пожелтевшие страницы», в Симфониетте ор. 68, в Двадцать пятой симфонии, в циклах «Стилизации», «Импровизации».

³ Мясковский. СМ, т. 2, с. 439.

<стр. 126>

стическое скерцо» у Прокофьева и *Rondoletto scherzando* у Мясковского).

В письме от 22 июля 1907 года Прокофьев проявляет живой интерес к «Floŕion» и настойчиво уговаривает Николая Яковлевича прислать пьесы для ознакомления: «Мне очень хотелось бы посмотреть, меня заинтересовало одно словечко, именно что некоторые из них «очень рискованны». Если они Вам сейчас не нравятся и Вам страшно их посылать, то это ничего; когда я Вам отправлял мои собачки, они были совсем тепленькие и мне очень не нравились... а пока они путешествовали, взяли и понравились»¹.

Получив пьесы Мясковского и проиграв их, Прокофьев направляет своему другу развернутое письмо-рецензию с краткой, но исчерпывающей характеристикой достоинств и недостатков каждой миниатюры. Среди общих замечаний есть и такое: «Много подражания разным композиторам, особенно Римскому-Корсакову, что Вам вообще не свойственно». Вывод сделан следующий: «А общее мнение обо всем вместе — что очень много хорошего... Вальс, колыбельную, *Aux champs*, баркаролу и скерцо я считаю наилучшими, равными Вашим сонатам»².

В ответном письме Мясковский принимает большую часть советов Прокофьева («...с Вашими замечаниями на

¹ Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 22 июля 1907 г. — Прокофьев С. Автобиография, с. 404.

² Письмо С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому от 4 августа 1907 г. — Прокофьев С. Указ. соч., с. 411—412. Разрядка моя. — Е. Д. Комментируя это письмо в «Автобиографии», Прокофьев замечает: «В дальнейшем Мясковский разбазарил свой Floŕion по разным опусам. Так, например, № 12, скерцо, превратилось во второй номер цикла фортепианных пьес «Воспоминания», ор. 29. Другие послужили материалом для средних частей симфоний и т. д.».

<стр. 127>

Floŕion (дурная мелодия — и [...]) я, вероятно, соглашусь»), в ряде случаев расшифровывает программный замысел, называя «действующих лиц»: «беснующаяся нечисть», «пичуга из Ораниенбаумских лесов», «чудище, урод», и выражает удовлетворение по поводу высокой оценки скерцо («Что дикое скерцо Вам понравилось, это меня радует, т. к. и мне оно больше всего нравится»)¹.

Среди наиболее интересных и показательных для стиля ранних фортепианных пьес Мясковского выделим две — «В полях» и Скерцо. «В полях» — лирическая миниатюра, навеянная тем особым настроением, которое возникает у нас, когда, по словам автора, мы слышим «пение в поле — затяжное, с замираниями». Чуть монотонный напев с незатейливым мелодическим рисунком, постоянно возвращающимся к опорному тону лада (квинта), строгая четырехголосная «хоровая» фактура и длительно выдерживаемая тоническая педаль создают лаконичный и выразительный «образ песни», заунывной и печальной:

„Полевая песня“
(ор.43)



Этому характеру способствует и предельная простота конструкции пьесы (в ней всего 16 тактов, соответ-

¹ Письмо Н. Я. Мясковского С. С. Прокофьеву от 10 августа 1907 г.—Мясковский, СМ, т. 2, с. 249,

<стр. 128>

ствующих двухчастной репризной форме), и неторопливость движения, на которой так настаивал автор: «Нельзя играть *allegretto*, ибо от нее тогда ничего не останется»¹.

Скерцо², охарактеризованное Прокофьевым как «очень яркая и оригинальная вещица», — ранний образец гротескно-фантастической образности Мясковского. Оно напоминает загадочное видение — тревожное и мимолетное. Пьеса написана изобретательно. Остинатная моторная фигурка в правой руке — две шестнадцатых и восьмая³ — определяет сквозной ритмический пульс произведения, сообщая музыкальной ткани упругость и динамичность. На этом легком, подвижном фоне рельефно проступают причудливо-угловатые очертания темы, изложенной в низком регистре. Интонационный облик темы нарочито обострен: она опирается на нисходящие тритоновые ходы, в результате возникают резкие звуковые «наложения». Вероятно, именно такого рода гармонические «дерзости» имел в виду Мясковский, когда писал Прокофьеву, что некоторые из пьес «очень рискованны»:



¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 276.

² Включено в цикл «Воспоминания» (№ 2 — «Шутка»).

³ Этот ритмоинтонационный комплекс можно считать ранним прообразом остинатной фактуры в финале Виолончельного концерта, написанного в той же тональности a-moll.

<стр. 129>



По сравнению с ранними прелюдиями «Floŕion» обнаруживает некоторые новые черты. В ряде случаев пьесы этого цикла более развернуты по форме, в них явно ощутимо тяготение к программной конкретизации образа, о чем свидетельствуют и программные заголовки, и приведенный выше авторский комментарий. В цикле ярко сопоставлены песенные и танцевальные жанры, картинно-изобразительные и сказочно-фантастические образы. Если в прелюдиях на первый план выступала преемственность с музыкой Шопена — Листа, то в стилистике «Floŕion» уже достаточно четко ощущается связь с русской классической школой, и прежде всего с творчеством Лядова, Римского-Корсакова, Мусоргского.

Пьесы 1906—1919 годов объединены в восемь тетрадей (одна из них содержит 26 классных фуг) и представляют своеобразную лабораторию раннего творчества Мясковского¹. Не останавливаясь подробно на опи-

¹ В десятом томе «Избранных сочинений» Мясковского (М., Музгиз, 1956) опубликованы Шестнадцать пьес из тетрадей 1906—1919 гг. Сюда включены непереработанные и не использованные в других сочинениях миниатюры: пять пьес из четвертой тетради (№ 5 — «Bouderie», № 7 — «Pensée», № 9 — «Marche lent», № 10 — «L'oiseau», № 11—«Barcarolle»), четыре пьесы из пятой тетради (№ 7 — «Phrase», № 8 — «Madrigal», № 9 — «Interlude», № 10 — «Idylle»), две пьесы из шестой тетради (№ 1 — «Toccatina», № 2 — «Reproche») и пять пьес из восьмой тетради (№ 2 — «Причуда», № 3 — «Конец песни», № 8 — «Уныние», № 9— «Борьба», № 12 — «В раздумье»).

<стр. 130>

сании каждой из тетрадей (читатель найдет подробное описание в монографии Т. Ливановой), попытаемся классифицировать эти пьесы по наиболее типичным для них образным и жанровым признакам. Прежде всего отметим преобладание программных сочинений (около 60-ти), среди которых выделим следующие группы:

- эпические произведения с колоритом старины — «Легенда», «Старинный напев», «Сказочка», «Таинственная сказочка», «Древняя повесть»...
- миниатюры, рисующие картины природы, — «Зимние грезы», «В полях», «Птичка»...
- ранние образцы скерцо с фантастической или гротесковой образностью — «Шутка», Скерцо, Rondoletto scherzando...
- танцевальные пьесы-стилизации — «Вроде сарабанды», «Вроде ригодона», «Маленький гавот», «Вроде менуэта»...
- жанровые пьесы — Баркарола, «Колыбельная», «Медленный марш», Прелюдия, «Шуточный танец», «Вальсик»...
- лирические сочинения, связанные как с объективной, так и с субъективной образностью. Последняя группа наиболее многочисленна, особое место в ней принадлежит пьесам психологического склада, в которых преобладают тревожные, порою мрачные настроения. Таковы, например, «Отчаяние», «Безволие», «Меланхолия», «В раздумье», «Мысль»¹.

¹ Показательны с этой точки зрения миниатюры 1917 г. Отражение образов внешнего мира уступает в них место воплощению различных душевных состояний, как это было и в «крупных» жанрах дореволюционного творчества Мясковского (Вторая и Третья симфонии, поэмы «Аластор» и «Молчание», Вторая соната). Уже сами заглавия пьес — «Безнадежность», «Уныние», «Безотчетное» «Неудовлетворенность»... — свидетельствуют об экспрессивной окраске их образного строя, порожденного тревожной атмосферой военных лет.

<стр. 131>

Другой аспект лирических высказываний Мясковского связан с образами душевного просветления, гармонии. Характернейший пример «Интимные вариации», опубликованные спустя три десятилетия.

Как видим, пьесы из тетрадей 1906—1919 годов, от меченные богатством настроений, разнообразием жанровых характеристик и яркой рельефностью тематизма, позволяют говорить о раннем обретении техники композиторского мастерства.

Этим тетрадям суждено было долго питать творческую мысль Мясковского; они составили прочный фундамент всех фортепианных циклов, опубликованных и последующие годы.

Первый фортепианный цикл Мясковского «Причуды» (ор. 25, 1917—1922) включает шесть небольших пьес, которые композитор в ряде изданий определял как «наброски»¹. Первые пять пьес — «Сказочка», «Странное шествие», «Неудовлетворенность», «Безотчетное» и «Шутка» — взяты из ревельской тетради 1917 года; шестая пьеса «Недоговоренное» сочинена в 1919 году (в опубликованном опусе ни один из заголовков не сохранен). Все миниатюры, за исключением существенно переработанного «Странного шествия», вошли в цикл почти без изменений².

Характеризуя этот цикл, Т. Ливанова отмечает, что в него вошли, во-первых, «пьесы, странные по их

¹ То же определение «шесть набросков» использовано композитором ранее в вокальном цикле на стихи З. Гиппиус «Предчувствия» (ор. 16, 1913—1914).

² Первое упоминание о будущих «Причудах» содержится в письме композитора к Вл. Держановскому от 26 февраля 1916 г.: «Все 6 пьесок-гротесков у меня уже определились, хотя нет еще ни одной ноты. Я надеюсь, что будет неплохо, во всяком случае странно и забавно» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 400).

<стр. 132>

образному содержанию («Причуды!») и, во-вторых, в большинстве (кроме «Сказочки») изощренные по музыкальному языку. Это очень показательно для 1922 года, когда складывался замысел Шестой симфонии»¹.

Сложная общественно-политическая обстановка начала 1920-х годов и обусловленный ею характер индивидуальной реакции художника на окружающее вызвали к жизни сочинения, полные тревожной, порою сумрачной образности не у одного Мясковского. Сходные образные мотивы находим, например, в фортепианном цикле «Видения» (1919—1923) Ан. Александрова (см. пьесы «Из глубин памяти», «Тревожное», «Загадочное»).

«Причуды» довольно быстро получили известность у пианистов. Г. Нейгауз, например, вспоминал, что играл этот цикл в разных концертах наряду со Второй и Третьей сонатами. С. Прокофьев исполнял «Причуды» в США (концертные программы декабря 1925 года).

Первый фортепианный сборник Мясковского был издан за рубежом², отмечен музыкальной прессой³.

¹ Ливанова Т. Н. Я. Мясковский, с. 264.

² Публикуя этот цикл с труднопереводимым названием за рубежом (Париж, Российское музыкальное издательство, 1923), композитор писал Прокофьеву, что хотел бы назвать свой опус «Flofion», но забыл, что это значит, и ни в одном словаре найти не может, поэтому просит старого друга поискать перевод. На это Прокофьев в письме от 5 октября 1923 г. отвечает:

«Flofion» — ни в одном словаре не нашел, ни во французском, ни в итальянском... В связи с этим, хотя мне это очень хотелось по воспоминаниям о нашей молодости, я не решился поставить «Flofion» и написал «Bizarreries» («Странности»), что все-таки лучше, чем «Caprices» («Капризы», «Прихоти»), как талантливо перевело издательство».

³ См.: М. Г. IV концерт из цикла «Современная музыка для фортепиано» (Мясковский). — «Музыка и революция», 1927, с. 34.

<стр. 133>

Фортепианный цикл «Причуды» построен на сопоставлении лирических и скерцозно-фантастических образов, причем лирическое начало в цикле явно господствует (четыре пьесы из шести).

Так, например, «Причуды» № 1 и 4 представляют собой образцы лирики объективного плана, в которых четко выявлены жанровые признаки (колыбельная в первом случае и пастораль — свирельный наигрыш — во втором).

Более интимный характер носит лирика пьес № 3 и 6. Последняя пьеса становится своеобразным лирическим резюме всего цикла.

«Причуды» открываются пьесой лирико-повествовательного склада (бывшая «Сказочка»). Незатейливый напев-рассказ (ремарка «narrante»), близкий мелосу русской песни, звучит на фоне мерно покачивающегося нисходящего движения терций и секст, образующих прозрачную аккордовую фактуру пьесы:

„Причуды“, № 1

50 *Andante semplice e narrante*

The image shows a musical score for the first piece of the 'Capricci' cycle. It is marked 'Andante semplice e narrante' and 'p dolce'. The score consists of two systems of two staves each. The first system shows measures 50 and 51. The second system shows measures 52, 53, 54, and 55. The melody is simple and lyrical, with a supporting accompaniment of descending thirds and sixths.

<стр. 134>

Крайние разделы Миниатюры (она изложена в простой трехчастной форме) создают впечатление начала и конца рассказа; в среднем словно воспроизводятся описываемые фантастические события. Это образное сопоставление находит отражение и в выразительных средствах: ясная диатоника начального раздела сменяется последовательной хроматизацией всей музыкальной ткани в среднем разделе.

«Сказочка» Мясковского органично продолжила серию повествовательных пьес отечественной фортепианной литературы, таких, как «Сказки» Метнера, «Сказки старой бабушки» Прокофьева.

Четыре медленные пьесы цикла обнаруживают известную общность интонационно-тематических и фактурных средств. Особенно наглядны интонационно-тематические связи между пьесами № 4 и 6; достаточно сравнить сольные запевы-ламентации, которыми начинаются обе пьесы:

„Причуды“ № 4

60a
 Quieto
p espressivo

<стр. 135>

„Причуды“ № 6

Molto sostenuto e languido

606

P dolciss. ed espressivo

Несмотря на разную метрическую организацию этих миниатюр ($4/4$ в первом случае, $5/4$ — во втором), их интонационная общность, подчеркнутая близостью темпа, динамики, фактуры, характера звучания, углубляется по мере мелодического развития темы в пьесе № 4 (см. второе предложение, которое, как и в заключительной пьесе, начинается от звука *b* и содержит характерный форшлаг).

Вместе с тем в пьесе № 4 есть несомненные черты сходства с начальной пьесой цикла (обе пьесы в *a-moll*). Это сказывается не только в диатоническом складе тем первой и четвертой миниатюры, но и в их фактурном родстве. Таковы секундовые интонации «качания», насыщающие фактуру сопровождения пьесы № 4 (см. такты 8—12 и 18—22)¹. По существу, здесь действуют те же приемы тематических связей, что и в выше разобранным примере.

Вторая образная сфера цикла представлена двумя скерцо, ранее носившими названия «Странное шествие»

¹ Еще одно «вторжение» секундовых интонаций в фоновый пласт имеет место в пьесе № 5, относящейся к контрастной скерцозно-фантастической сфере. Этот интонационно-фактурный комплекс многократно повторяется (см. завершающие шестнадцать тактов пьесы).

<стр. 136>

и «Шутка». В композиции цикла они занимают одинаковое положение, составляя контрастную середину (№ 2 и 5) двух микроциклов, обрамленных медленными пьесами:

№ 1 № 2 № 3 № 4 № 5 № 6
медленно — быстро — медленно; медленно — быстро — медленно;

С этой конструктивной точки зрения вполне органичным становится соседство двух медленных пьес — № 3 и 4.

Оба скерцо различны по характеру. Первое имеет зловеще-фантастическую, инфернальную окраску. Его мелодические элементы нарочито угловаты, в гармонии господствуют диссонантные созвучия, подчеркнутые резкой сменой регистров и динамики; в фактуре ведущую роль играют остинатные комплексы, вызывающие ассоциации с оркестровыми скерцо композитора:

„Причуды“, № 2

61 **Allegro tenebroso e fantastico**

The image shows a page of a musical score for piano, numbered 61. The title is "Причуды", № 2. The tempo and mood are "Allegro tenebroso e fantastico". The score is written for piano and consists of two systems of music. The first system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part starts with a dynamic marking of *p dim.* and the bass clef part has a dynamic marking of *pp*. The second system has a treble clef and a bass clef. The treble clef part has a dynamic marking of *più p* and the bass clef part has a dynamic marking of *pp*. The instruction *simile sempre* is written below the first system. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

<стр. 137>

В конструкции пьесы объединены несколько формообразующих принципов. Формой первого плана, несомненно, является простая трехчастная. Однако материал среднего раздела (он состоит из двух элементов: «аккордов томления» — раздел *in tempo, ma poco languente* — и мрачного, странного танца — *Quasi tempo I*) имеет свою, хотя и сжатую зеркальную репризу в основной тональности. Это позволяет усматривать в композиции пьесы элементы сонатности (соната без разработки) как формы второго плана.

Второе скерцо — № 5 — ажурное, полетное, с прозрачной двухголосной фактурой. В нем использована по преимуществу пассажная пальцевая техника:

„Причуды“ № 5



Средний раздел (*L'istesso tempo*) вносит образный контраст в фактурно-тематическое изложение пьесы: Шелест легких, стремительных пассажей сменяется таинственными колокольными звучаниями. Как и в пер-

<стр. 138>

вом Скерцо, мрачно-таинственный колорит этого раздела создается именно средствами остинато, подчеркивающими минорную ладовую основу *h-moll*. Эта основная тональность первого скерцо дважды возникает во втором скерцо: в уже упоминавшейся середине пьесы и в небольшой коде. Таким образом, и между быстрыми пьесами, как и между медленными, устанавливается определенная тональная общность.

Оба скерцо «Причуд» обнаруживают известное влияние стилистики Прокофьева¹.

Скерцо № 2, в частности, напоминает некоторые пьесы из цикла «Мимолетности» (см. № 4, 14, 15, 19). Объединяет их и особая роль действенно-импульсивного начала, организующего структуру пьесы. Второе скерцо из «Причуд» может быть сопоставлено с группой скерцозных пьес из того же сборника Прокофьева (см. № 3, 5, 10, 11).

Много общего возникает у обоих композиторов и в решении сказочно-повествовательной темы. Таковы, например, лирические пьесы, тесно связанные с русским мелосом, которыми начинаются и завершаются оба цикла.

Оценивая образную многоплановость, интонационно-гармоническую свежесть, искренность высказывания, свойственные «Мимолетностям» Прокофьева, Мясковский высказал тонкие наблюдения, которые можно с полным основанием отнести и к его первому изданному фортепианному циклу. В частности, он обращает внимание на разнообразие пианистических задач прокофьевского цикла: «Мимолетности» ценны и по чисто форте-

¹ Отметим, что, в свою очередь, некоторые лирико-драматические пьесы Прокофьева возникали под несомненным воздействием Мясковского (такова, например, пьеса «Отчаяние», ор. 4 с ее мрачным колоритом и обилием диссонансов).

<стр. 139>

пианным своим качествам. Порой они трудны, порой почти совсем легки, но всегда выигрышны и законченно выражают высказанную в них мысль»¹. Последнее замечание справедливо буквально для каждой фортепианной миниатюры самого Мясковского. Интересен и его взгляд на проблемы целостности фортепианного цикла миниатюр: «Недостаточное знакомство может вызвать желание играть пьесы разрозненно, но чем более изучаешь, чем более проникаешь в их своеобразие и неисчерпаемое богатство содержания, тем более чувствуешь, что их мимолетность таит в себе какую-то неразрывность, неразрывность дневника, рисующего в своей прерывности, быть может, с еще большей

ясностью, нежели при преднамеренной связности, единую сущность выявившейся в нем души»².

Именно такой тип цикла избирает Мясковский в своем следующем фортепианном сборнике миниатюр «Воспоминания» (ор. 29), который был опубликован в 1927 году. Шесть пьес, включенных в этот сборник, явились переработками ранних миниатюр, в частности сочиненных в июле 1907 года (как и в «Причудах», Мясковский по этой причине приводит здесь две даты: 1907—1927).

В отличие от первого цикла, в котором старый материал не подвергался существенным изменениям, в «Воспоминаниях» Мясковский пошел по пути коренной переработки отдельных пьес. Об этом свидетельствует характерная запись в дневнике от 25 июля 1927 года: «Н а п и с а л несколько ф-п. пьесок из старья (Воспоминания)»³.

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 217. Разрядка моя. — *Е. Д.*

² Там же.

³ Там же, с. 442. Разрядка моя. — *Е. Д.*

<стр. 140>

Об истории возникновения этого сборника рассказывает большой друг композитора певица Е. Копосова-Держановская: «В июле 1927 года Николай Яковлевич принес свои фортепианные пьесы, проиграл их и сказал, что не знает, как их назвать. Думали-думали, наконец я предложила назвать их «Воспоминания». Николаю Яковлевичу сначала не понравилось название, но впоследствии название это так за ними и осталось»¹.

Как и «Причуды», «Воспоминания» состоят из шести пьес, названия которых приводятся в конце каждой миниатюры. По сравнению с первоначальными многие заголовки изменены: бывший «Вальсик» получил название «Воспоминание», ранняя «Колыбельная» озаглавлена «В бессонницу». Пьеса, носившая в 1907 году заголовок «Зимние грезы», в разных изданиях «Воспоминаний» именуется «Снежной жутью» или «Зимней вьюгой».

Но дело, разумеется, не в пересмотре названий, а в практически осуществленной композитором транскрипции ряда пьес. Т. Ливанова справедливо отмечает, что, например, № 1, 3, 5 возникли по принципу свободного досочинения пьес. Так, простые и милые пьески «Грустный напев», «Вальсик», «Колыбельная» послужили «поводом» для психологически более сложных сочинений... Впоследствии к такому принципу свободного досочинения пьес Мясковский более не обращался, в этом смысле цикл «Воспоминания» стоит вполне особняком»².

Сравнивая образный строй второго фортепианного цикла с «Причудами», отметим, что общий характер пьес в «Воспоминаниях» более сдержанный, сосредоточенный. Большинство миниатюр тяготеет к раскрытию

¹ К о п о с о в а - Д е р ж а н о в с к а я Е. Памяти друга, — Мясковский. СМ, т. 1, с. 222—223.

² Л и в а н о в а Т. Н. Я. Мясковский, с. 265,

<стр. 141>

субъективного, личностного начала. Вереница воспоминаний, всплывающая в памяти автора, обращена в этом цикле преимущественно к драматическим эпизодам, сохранившимся в «дневниковых записях» прошлых лет. Таковы, например, «Напев» (в первоначальном варианте «Грустный напев») № 1, с присущей ему щемящей тоской и общим бескрасочным колоритом, или «Тяжелая утрата» (№ 3).

Настроениями тоски и одиночества навеяны и две завершающие цикл пьесы — «В бессонницу» и «Снежная вьюга» (№ 5 и 6). В последней пьесе, написанной в манере, близкой к импрессионистской, композитор рисует картину разбушевавшейся метели и одновременно воссоздает чувства тревоги и смятения. Здесь Мясковский, так же как и в скерцо Шестой симфонии, по-своему развивает образную сферу мрачной фантастики Мусоргского.

«Напев», открывающий цикл «Воспоминания», как и «Сказочка» в «Причудах» (а также

№ 3 в «Пожелтевших страницах»), написан в стиле русской протяжной песни. В нем мелодически и ритмически подчеркнуты интонации причета:



Монотонность исходного тематического мотива, изложенного в строгой фактуре хорового четырехголосия,

<стр. 142>

ясный диатонический склад мелодии и известная статичность конструкции подчеркивают неизменность эмоционального облика пьесы. Интонационно-тематическое развертывание «Напева» осуществляется средствами «внутреннего движения». В среднем разделе, например («Напев» написан в простой трехчастной форме), гармония активно насыщается хроматикой, но общий диатонический строй пьесы сохраняется неизменным. Этим достигается образное единство и своеобразная интонационная «нейтральность» пьесы, выполняющей в цикле роль пролога-вступления.

Поисками нового музыкального языка отмечена пьеса «В бессонницу», словно сотканная из цепи диссонансов, звучащих в начале мягко, а по мере тематического развития приобретающих все большую остроту:



Особо выразительную функцию выполняет в этой пьесе оstinатное движение восьмыми. «Входя в противоречие с баюкающим оstinато ритмического пульса, диссонирующие звуки выполняют роль «раздражающего» фактора, как бы непрерывно активизирующего сознание человека, страдающего бессонницей, — пишет А. Алексеев. — Гармонии применяются и в колористиче-

<стр. 143>

ских целях. Пьеса богата тонкими красочными эффектами. Воспроизвести их, однако, нелегко, так как пьеса звучит приглушенно, в полутонах»¹.

Действительно, основной динамический уровень сочинения колеблется между *p* — *pp* — *ppp* — *pppp*, и лишь дважды, как короткие вспышки, возникают оттенки *mf* и *f*.

Миниатюре свойствен удивительный лаконизм выразительных средств. Уже отмечались неизменность ритмического пульса, отсутствие образно-тематических контрастов (снова применена трехчастная форма развивающего типа). Помимо того, сама тема (в ее основу положены два разнонаправленных тритона, а также нисходящая септима и восходящая

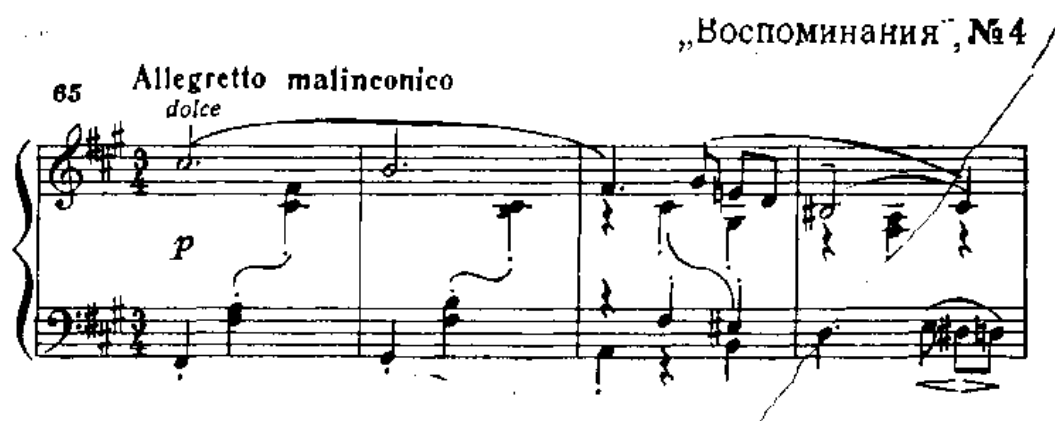
секунда) постоянно обновляется путем смены «фортепианной инструментовки». Так, например, во втором предложении (такт 10) К мелодии добавлены октавные форшлагги, которые создают эффект пространственного звучания. В репризе пьесы (такт 52) и тема, и фон инструментованы более плотно — с октавными дублировками.

Контрастными эпизодами в цикле «Воспоминания» выступают два жанровых номера — скерцо (№ 2, названный «Шутка») и вальс (№ 4, «Воспоминание»). Первый из них мы уже характеризовали, так как он входил в состав раннего цикла «Flofion».

Второй — элегический вальс — окутан дымкой легкой грусти. В нем нет внешней эффектности, нарочитого блеска и «нарядности» фактуры. Композитор подчеркивает камерность, интимность «Воспоминания» и тем приближает пьесу к традиции русских вальсов лирико-психологического плана:

¹ Алексеев А. Советская фортепианная музыка, с. 21—22.

<стр. 144>



Истоки этой лирической миниатюры, несомненно, восходят к «Вальсу-фантазии» Глинки с его выразительной инструментальной кантиленой. Эмоциональный строй вальса Мясковского, несомненно, близок и знаменитому романсу Чайковского «Средь шумного бала». Эту линию блестяще дополнил Прокофьев, создав трепетный и хрупкий вальс Наташи (опера «Война и мир»).

Свой третий фортепианный цикл Мясковский назвал «Пожелтевшие страницы» (ор. 31, 1928), снабдив его подзаголовком «Незатейливые вещицы (семь пьес)». Этим комментарием композитор подчеркивал, что миниатюры достаточно просты для исполнения и восприятия. Есть свидетельства, что Мясковский сам охотно интерпретировал цикл, в частности, перед членами кружка П. А. Ламма.

Как и предыдущие сборники, цикл «Пожелтевшие страницы» был составлен из ранних фортепианных пьес 1906, 1907 и 1917 годов¹. Названия миниатюр опущены,

¹ В дневнике от 19.IX.1928 г. есть запись: «Сделал 7 фортепианных пьесок (из старья) — «Пожелтевшие страницы» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 442).

<стр. 145>

но легко восстанавливаются по рукописным тетрадям композитора¹.

Яркая образность, рельефный тематизм, конструктивная четкость формы, свойственные пьесам этого цикла, сразу выделили «Пожелтевшие страницы» как одну из лучших фортепианных работ Мясковского. Н. И. Пейко вспоминает, например, что знакомство с фортепианной музыкой своего будущего учителя началось для него именно с этого цикла: «Из «Пожелтевших страниц» особое впечатление произвели: первым номером, вступлением и заключением отдаленно напоминающий начало уже знакомой мне Двенадцатой симфонии Николая Яковлевича, а также предпоследний 6-й номер, главным образом крайними своими

разделами с противопоставлением экспрессивно-мелодической декламации и полных безграничного спокойствия аккордов в крайних регистрах фортепиано»².

Образный строй «Пожелтевших страниц» тяготеет к трем контрастным сферам: лирической (№ 2, 3, 5, 7), скерцозной (№ 4) и драматической (№ 1 и 6). Как и в двух предшествующих циклах, лирическое начало в «Пожелтевших страницах» доминирует. Об этом, в частности, свидетельствует преобладание медленных темпов: пять из семи пьес цикла написаны в медленном движении, и даже такая поначалу виртуозная пьеса, как «Спор» (№ 6), вносящая в цикл резкий темповый контраст, кшершается в движении *Largo*.

¹ Пьесы 1917 г. «Безволие» и «Спор» вошли в «Пожелтевшие страницы» под № 1 и 6; «Rondoletto scherzoso» и «Chant apocriphe» («Апокрифический напев»), написанные в 1906 г., стали четвертой и седьмой пьесами цикла, а «Меланхолия» и «Напев» (1907) — второй и третьей.

² Пейко Н. Воспоминания об учителе. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 344.

<стр. 146>

Лирика «Пожелтевших страниц» особенно много-гранна. Наряду с привычными жанровыми аспектами лирических образов у Мясковского — повествование, сказ (кода из № 6, 7), колыбельная песня (№ 5), народный напев (№ 3), пастораль (обрамление № 1), возникает и новый жанровый аспект — преломление в лирике декламационно-монологического начала. Таковы, например, декламационные тематические элементы пьес № 1 (*poco pesante*) и/№ 2 или характерные тематические обороты-зовы, на которых построено начало пьесы № 6. Экспрессивно звучащие кличи и интонации ораторской речи рельефно оттеняют традиционные для лирического тематизма цикла пасторальные напевы.

Лирические пьесы из «Пожелтевших страниц» обнаруживают, с одной стороны, органическую связь искусства Мясковского с народно-песенным мелосом (такова, например, пьеса № 3 с ее диатоническим складом мелодики, ладовой переменностью и плагальными гармониями), с другой — преемственность с музыкальной стилистикой петербургской школы, прежде всего с Лядовым и Римским-Корсаковым (лядовской «Колыбельной» из цикла «Восемь русских песен» близка пьеса № 5, в которой народно-песенные интонации переплавлены в кантилену инструментального типа).

Образные переклички с пьесой Лядова «Про старину» ощущаются и в последнем номере «Пожелтевших страниц». Миниатюра № 7 — характерный образец претворения лирико-эпических мотивов в искусстве Мясковского. В ней преобладает мерное движение диатонической темы, лишенной скачков или ходов на диссонлирующие интервалы. Строгая фактура крайних разделов пьесы с октавными дублировками в басах и движением параллельными секстами в правой руке создает впечатление унисонного звучания:

<стр. 147>



Суровая простота этого эпически-величавого образа, подчеркнутая структурной периодичностью темы, с частыми повторами отдельных мотивов и ладовым колоритом натурального минора, вызывает невольные ассоциации с архаическими напевами духовных стихов¹.

Образные связи с музыкой Римского-Корсакова и Лядова заметны и в скерцозной сфере цикла. Такова причудливо-фантастическая пьеса № 4, представляющая собой миниатюрное рондо, построенное на рельефном сопоставлении острохарактеристического рефрена и двух эпизодов лирического склада.

Короткая, стремительная тема рефрена обладает резким и угловатым мелодическим рисунком (тритоновые ходы) и окрашена целотоновыми звучаниями:



¹ Напомним, что в 20-е гг. Мясковский проявляет живой интерес к этой области русского фольклора, примером чего может служить введение подлинного напева духовного стиха «Что мы видели» (из сборника М. Пятницкого) в финал Шестой симфонии.

<стр. 148>

Эпизоды рондо также контрастны друг другу. Первый по-своему развивает интонационную основу рефрена: на остином фоне шестнадцатых в правой руке пианиссимо звучит басовая тема, в мелодической линии которой проступают очертания увеличенного трезвучия. Второй эпизод (*A doppio più lento*) отмечен более явными признаками жанра: он напоминает холодноватый, призрачный вальс.

Две пьесы драматического характера (№ 1 и 6) выделяются в цикле конфликтным противопоставлением разных образов внутри одной миниатюры¹.

Свирельный наигрыш, обрамляющий пьесу № 1, создает как бы безмятежный пейзажный фон, оттеняющий напряженную эмоциональную атмосферу лирической медитации героя².

¹ Случай достаточно редкий в рамках данного жанра, поскольку миниатюры Мясковского отличаются удивительным единством настроения, лаконичной зарисовкой одного образа.

² Сходство этого пасторального напева с кларнетовым зачином Двенадцатой симфонии (на него обратил внимание Н. Пейко) позволяет рассмотреть фортепианную тему как далекий прообраз оркестрового варианта:



<стр. 149>

Звучат выразительные речитативно-декламационные фразы (раздел *rosso pesante*); им свойственна импровизационная раскованность метроритма, резкость динамических «перепадов» (*f—p*, *ff—pp*), настойчивое повторение отдельных интонационно опорных

оборотов.

В пьесе № 6 резко сопоставлены уже не две, а три образно-тематические сферы: драматические возгласы, отдаленно напоминающие судорожную жестикуляцию «Петрушки» Стравинского (*Vivo, f*, «трубные» фанфары на фоне большесекундового тремоло), бесстрастно-холодные «аккорды оцепенения» (*Largo, ppp*, сопоставление крайних регистров фортепиано) и былинный сказ, чиучающий как авторское послесловие (*Largo espressivo, p*, диатоническая мелодика, равномерная ритмическая пульсация, плагальные гармонии).

Три замкнутых образа-настроения непосредственно сменяют друг друга, их конфликт не получает разрешения, и пьеса, первоначально носившая название «Спор», завершается своеобразным «психологическим вопросом».

Три первых цикла Мясковского явились значительным вкладом в камерное творчество советских композиторов 20-х годов. Они, без сомнения, развивают классические традиции русской фортепианной миниатюры, и прежде всего традицию Метнера («Забытые мотивы»), ко вместе с тем отражают и общие тенденции камерной музыки нового времени. Отсюда органическая связь

Продолжение сноски к с. 148.



<стр. 150>

циклов Мясковского с аналогичными жанрами в творчестве его современников — композиторов-новаторов Прокофьева и Шостаковича. Так, например, если «Пожелтевшие страницы» и «Воспоминания» во многом близки «Мимолетностям» и «Сказкам старой бабушки» Прокофьева, то «Причуды» естественно ассоциируются с прокофьевскими «Сарказмами» и «Афоризмами» Шостаковича. Следует, правда, отметить, что в трактовке лирических и жанровых пьес Мясковский ближе к Прокофьеву, чем к Шостаковичу, который иронически деформирует лирические жанры (достаточно сослаться на громогласный Ноктюрн, этюдopodobную Легенду и другие пьесы «Афоризмов»).

Параллель с творчеством Прокофьева возникает и при анализе следующих фортепианных сборников Мясковского, которые вышли в свет ровно десять лет спустя после публикации «Пожелтевших страниц». Обширный опус 43, включивший «Десять очень легких пьесок» (№ 1), «Четыре легкие пьесы в полифоническом роде» (№ 2) и «Простые вариации. Лирическая сюита» (№ 3), был создан между декабрем 1937 и апрелем 1938 года.

По-прежнему большая часть пьес явилась лишь публицей старого (в основном консерваторского) материала. Так, например, по поводу «Простых вариаций» в дневнике имеется следующая запись: «Усовершенствовал фортепианные вариации (1908 г.) для издания...»¹ Точно так же не переделывались и фуги 1907 года, опубликованные в том же опусе под № 2. Композитор отобрал из консерваторских работ простейшие образцы и снабдил их программными заголовками.

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 448. 150

<стр. 151>

Несколько иначе складывался цикл «Десять очень легких пьесок», в котором объединены как старые, так и новые, созданные в 1938 году миниатюры¹.

Из десяти пьесок этого сборника четыре заимствованы из фортепианных тетрадей

1907—1917 годов. Композитор отобрал только лирические, песенные пьесы: «Тревожная колыбельная» (№ 3), «Грустный напев» (№ 4), «Полевая песня» (№ 8), «Древняя повесть» (№ 9). Показательно, что «Тревожная колыбельная» и «Грустный напев» уже вводились в цикл «Воспоминания», где они послужили лишь исходной тематической основой для психологически развернутых пьес «В бессонницу» (№ 5) и «Напев» (№ 1)². В цикле 1938 года обе пьесы даны в первоначальном варианте — в виде непритязательных по мысли, лаконичных по масштабу (в норной 13, во второй 9 тактов) и прозрачных по фактуре легких детских миниатюр.

Уже указывалось, что «Полевая песня» в начальной версии была названа «В полях» («Aux champs»), а включенная под № 9 «Древняя повесть» ранее именовалась «Таинственной сказкой» («Conte mystique»).

Шесть миниатюр жизнеутверждающего характера — действенных, энергичных, с активным использованием

¹ Неудивительно поэтому, что о рождении этого цикла в дневнике свидетельствуют пометки двух родов: «29.IV.1938 года. Вчера стряпал «детские пьески» для фортепиано. Сегодня доделываю «детские пьески» (характерное для дневниковых записей Мясковского выражение «стряпать» употребляется в тех случаях, когда речь идет о пересмотре старых работ). Апрельские заметки иные: «Сочинял еще детские пьески (15.IV) [...] Сочинил еще одну пьеску для детей — «Марш» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 449).

² Тональность «Тревожной колыбельной» и «В бессонницу» в обоих циклах совпадает. В отличие от детского сборника, где «Грустный напев» изложен в более «простой» тональности e-moll, «Напев» в «Воспоминаниях» записан в f-moll.

<стр. 152>

бытовых жанров — были специально сочинены Мясковским для детского сборника. Это «Весеннее настроение» (№ 1), «Наперегонки» (№ 2), Танец (№ 3, в ритме мазурки), «Беззаботная песенка» (№ 6), «Вроде вальса» (№ 7), Марш (№ 10).

Видимо, именно новые пьесы сборника возникли под известным воздействием Прокофьева. Мясковский признавался, что во время создания детских пьес к нему приходил Прокофьев и «дал хорошие советы для фортепианных пьесок»¹.

Для Мясковского создание детского опуса — явление гораздо менее типичное, чем для Прокофьева, но чрезвычайно показательное с точки зрения постоянного стремления художника откликнуться на запросы времени, раз столь велика была в те годы необходимость нашего искусства в полноценной и истинно художественной детской литературе. С другой стороны — и это, с нашей точки зрения, особенно существенно, — работа над детскими пьесами в известной степени подготовила качественно иной стиль фортепианного творчества Мясковского в 40-е годы, который мы определяли как «сонатинный стиль».

Подобно «Детской музыке» Прокофьева, «Десять очень легких пьесок» Мясковского адресованы самым юным исполнителям. Фактура их предельно проста, прозрачна и вместе с тем изящна и удобна для маленьких исполнителей.

¹ Л и в а н о в а Т. Н. Я. Мясковский, с. 266. Как известно, именно в середине 30-х гг. Прокофьев сочинил двенадцать легких пьес, объединенных в сборнике «Детская музыка», ор. 65, которые прочно вошли в восхитительный мир прокофьевской музыки для детей, представленный такими шедеврами, как симфоническая сказка «Петя и волк», оркестровые сюиты «Летний день», «Зимний костер» и многое другое.

<стр. 153>

Цикл открывают «Весенние настроения», что является как бы прологом ко всей сюите. Свободно льющаяся пасторальная мелодия, построенная на опевании устоев тонического трезвучия, с частыми повторами отдельных оборотов (так разносится весеннее эхо), создает образ мечтательный и поэтический:

ор. 43 №1, „Весеннее настроение“



Следующая за ней пьеска-сценка «Наперегонки» основана на энергичном гаммообразном движении. Ее техническая задача близка этюду: гамма C-dur в восходящем и нисходящем движении проводится поочередно в обеих руках, а затем звучит одновременно в расходящемся движении. Воображение рисует малышей, шумно догоняющих друг друга, и атмосферу радостной, увлекательной детской игры.

Несомненно, к лучшим эпизодам цикла принадлежат два танцевальных фрагмента — Танец (№ 5) и «Вроде вальса» (№ 7). Первый написан в ритме мазурки и своим бойким характером напоминает танцевальные миниатюры Прокофьева. О влиянии автора «Детской музыки» свидетельствует и гармонический язык пьесы, в частности секундовые сдвиги (C-dur — Des-dur) в изложении темы.

Обаятельная непосредственность, мягкость и округ-н м. мелодических линий свойственны пьесе «Вроде

<стр. 154>

вальса». Здесь композитор отказывается от традиционной для этого жанра фактуры (тема на равномерно акцентном трехдольном фоне) и ограничивается лишь самой мелодической линией, распределенной между двумя руками:

ор. 43 № 7. „Вроде вальса“



«Четыре легкие пьески в полифоническом роде», ор. 43 № 2 рассчитаны на учеников начальных классов, изучающих полифонические жанры. Мясковский включил в цикл три двухголосные фуги к один канон, снабдив их следующими заголовками: № 1—«Элегическое настроение» (фуга), № 2 — «Охотничья переключка» (фуга), № 3 — «Маленький дуэт» (канон), № 4— «В старинном стиле» (фуга).

Начальная фуга и канон основаны на кантиленных темах народно-песенного склада. Фуга, названная «Охотничьей переключкой» (единственная мажорная в цикле), выделяется своим активным, жизнеутверждающим характером. В ней энергично развивается тема, построенная на широких интервальных шагах (нисходящая квинта, восходящая октава).

Завершающая фуга («В старинном стиле») является несомненной стилизацией баховской манеры, о чем свидетельствует сам склад темы с обильной хроматизацией и скрытым двухголосием:

<стр. 155>

ор.43 №2, „В старинном стиле“ (фуга)



«Простые вариации», ор. 43 № 3 ждали своего опубликования ровно тридцать лет. Ранее они назывались «Интимные вариации» («Variations intimes») и, как уже отмечалось, практически не пересматривались, получив лишь подзаголовок «Лирическая сюита».

«Вариации» принадлежат к числу самых светлых, жизнелюбивых произведений Мясковского. Песенная тома, давшая начало шести вариациям, отмечена непосредственностью и искренностью высказывания:

ор.43 №3, „Простые вариации“



Незатейливый мелодический рисунок, скромная фактура («хоровое» четырехголосие), строгая пропорциональность формы¹, простота гармонического оформления создают образ достаточно привлекательный, но с

¹ Тема изложена в традиционной для «экспозиции» этого жанра двухчастной репризной форме.

<стр. 156>

эмоциональной стороны преднамеренно нейтральный. Его многоплановая «расшифровка» осуществляется в серии контрастных жанровых вариаций¹, последовательно преобразующих тему в ноктюрн, похоронный марш, изящный вальс-скерцино, торжественное шествие и лирическую постлюдию.

Первая вариация чрезвычайно близка к теме и в образном, и в конструктивном плане. Эффект новизны возникает благодаря смене фактуры: тема, поднятая на октаву вверх, словно парит на фоне легких, скользящих фигурации (по звукам хроматической гаммы).

Как и в других циклах Мясковского, лирическое начало преобладает, так как к этой группе, наряду с первой вариацией, примыкают вторая — ноктюрн с характерной полимелодической фактурой, четвертая, выдержанная в изящном вальсообразном движении, и шестая, выполняющая роль послесловия, в которой тема постепенно растворяется в фигурационной фактуре сопровождения.

Рельефный контраст создают два марша — похоронный (третья вариация, единственный минорный эпизод цикла) и торжественно-парадный, изложенный в плотной аккордовой фактуре (пятая вариация).

Мясковский назвал «Простые вариации» сюитой, подчеркнув известную автономность каждого раздела и очевидное отсутствие сквозного развития. Вместе с тем циклу свойственно определенное единство, что проявляется в тональной общности вариаций (все они изложены в

D-dur, и лишь третья звучит в одноименном миноре) и в стремлении их сгруппировать (первая и вторая, пятая и шестая вариации исполняются attacca).

¹ Такой тип варьирования использовался Мясковским неоднократно, например в Квартете ор. 33 № 3, Скрипичной сонате, в Двадцать пятой симфонии.

<стр. 157>

Все пьесы из опуса 43 заняли достойное место в педагогическом репертуаре и пользуются большим популярностью у юных музыкантов.

Последние фортепианные циклы были созданы Мясковским в 1946 году. Они представляли собой и новые сочинения (например, «Стилизации», ор. 73), и сборники, целиком скомпонованные из ранних пьес («Шесть импровизаций», ор. 74, «Полифонические наброски», ор. 78).

Цикл «Стилизации» имеет подзаголовок «9 пьес в форме старых танцев». Мясковский упоминает о нем в дневнике, перечисляя летние работы 1946 года: «Опять усердно работал. Сделал скрипичную сонату (в двух частях с вариациями), «Славянскую увертюру»... на старопольские темы 16—17 веков; инструментовал ля-минорную симфониетту для струнного оркестра, шесть романсов на тексты М. Мендельсон (М. Прокофьева); (.) шаблонных фортепианных пьес в ритме танцев (без современных)...»¹ Сюиту исполнил в Москве 1 ноября 1947 года А. Б. Гольденвейзер.

Отдельные пьесы из «Стилизаций» (например, Сицилиана, Галоп, Полонез), наряду с тремя поздними сонатами, стали последними оригинальными произведениями Мясковского для фортепиано. Принципиально новых качеств в его камерный стиль они не внесли и «одержат, на наш взгляд, гораздо меньше самобытных, индивидуальных черт, чем «Причуды» или «Пожелтевшие страницы».

Создавая этот сборник, композитор не стремился выйти за рамки простой стилизации танцевальных форм XVII—XVIII веков. В отличие от близкой по замыслу ранней сюиты танцев Прокофьева «Десять пьес», ор. 12,

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 458.

<стр. 158>

в которой он, «как Современный художник, говорит о сегодняшнем и, несмотря на «старинность» жанров, сегодняшним языком»¹, Мясковский в своих пьесах не пытается осуществить «поправку на время», столь существенную для эволюции танцевальных форм. Для него модели старых танцев прочно связаны с устоявшимися в них типами мелодики и ритмического движения. Композитор строго подражает характеру их фактуры, приемам формообразования.

Соединение в «Стилизациях» девяти действенных, танцевальных номеров свидетельствует об усилении интереса Мясковского к конкретно-жанровому материалу с четкой ритмической пульсацией². Сборник включает поэтичную Мазурку, стилизованный под «галантный стиль» Гавот, лирический Вальс, темпераментную Польку, торжественный Менуэт, грациозную Сицилиану, искрометный Галоп, блестящий Полонез. Первая пьеса цикла, названная «Шествием», выполняет роль введения, своеобразной увертюры к сюите танцев. Наиболее яркие эпизоды сборника — Мазурка, Вальс и Менуэт, в которых, по справедливому наблюдению Т. Ливановой, «особенно ясны русские традиции разработки этих танцев»³.

Истинно гликинское изящество, обаятельная непосредственность, четкая выверенность формы присущи Мазурке и Вальсу⁴. В отличие от ранних миниатюр,

¹ Д е л ь с о н В. Фортепианное творчество и пианизм Прокофьева. М., 1973, с. 42.

² На этот процесс мы также обращали внимание в анализе поздних фортепианных сонат Мясковского.

³ Л и в а н о в а Т. Н. Я. Мясковский, с. 269.

⁴ Черты, связывающие искусство Мясковского с творчеством Глинки, проступают не только в фортепианной музыке, но и в отдельных симфонических работах композитора. Характеризуя, например, медленную часть Шестнадцатой симфонии, Прокофьев писал:

<стр. 159>

Мясковский строит названные пьесы на свойственных этим жанрам подчеркнутых образных контрастах. Так, например, в Мазурке (она написана в сложной трехчастной форме) традиционная смена эпизодов связана с обрисовкой то сольного, то группового танцев. В Вальсе привлекают тонкость мелодического рисунка, плавность голосоведения, тщательность в отделке деталей. Элегическая по настроению тема центрального раздела трехчастной формы (*L'istesso tempo, ma più pensieroso*) очень близка вальсовому номеру из цикла «Воспоминания».

Торжественный, церемонный Менуэт отличается подчеркнутой тяжеловесностью фактуры, нарочитой угловатостью гармонизации (с характерным применением эффекта переченя), оркестровым характером звучания:



В его среднем разделе (*a tempo, cantabile*)—напевном, мажорном, словно написанном прозрачными акварельными красками — Мясковский использует свою пьесу 1906 года, которая называлась «Вроде менуэта» («*Quasi menuetto*»).

Проста и очаровательна первая тема, сквозь которую, казалось бы, скользит улыбка Глинки» (Прокофьев С. Новая советская симфония. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 137).

<стр. 160>

Непосредственно за «Стилизациями» Мясковский публикует «Шесть импровизаций», ор. 74, первоначально сопроводив их очень точным подзаголовком: «Из прошлого». Сюда вошли разные пьесы давних лет¹, по преимуществу миниатюры с конкретной, рельефной образностью.

Как и многие ранние циклы, «Импровизации» обрамляются медленными, созерцательными миниатюрами. «Вступление» (№ 1) и «Конец сказки» (№ 6) монообразны, в них выдерживается строгая четырехголосная фактура, минорный лад. Сумрачный характер первой пьесы подчеркнут низким регистром, мерным, словно скованным движением мелодической линии, зачастую идущей в противоположном направлении от нисходящего октавного баса.

Песенно-повествовательный оттенок имеет «Конец сказки», в теме которого постоянно подчеркиваются плагальные обороты и роль квинтового устоя. По интонационному строю пьеса может быть причислена к группе миниатюр Мясковского, близких песенным фольклорным образцам.

Основным методом развития композитор избирает гармоническое варьирование при известной стабильности самой мелодии. В короткой репризе пьесы многократно подчеркнут «концовочный характер» мажорной тоники, завершающей цикл, как и полагается сказке, оптимистическим заключением. По установившейся в

¹ В дневнике от 8 декабря 1946 г. композитор пометил: «Сделал из старья ф-п. опус (Импровизации). Все шесть пьес снабжены названиями, которые иногда отличаются от тех, которые были им предпосланы тридцать-сорок лет назад: «Вступление» («Prelude», 1906), «Порыв» («Гротеск», 1907), «В дреме» («Ко сну», 1917). «Звоны» («Призывный звон, 1917), «Сумрак» («Ноктюрн», 1907), «Конец сказки» (?) (Мясковский. СМ, т. 2, с. 458).

<стр. 161>

фортепианных сборниках композитора традиции здесь имеются еще две медленные пьесы — «В дреме» (№ 3) и «Сумрак» (№ 5), которые ярко контрастируют с динамичными и действенными пьесами — «Порыв» (№ 2) и «Звоны» (№ 4) — и обнаруживают естественную близость к анализированным выше миниатюрам созерцательного склада.

«В дреме» — самая лаконичная пьеса в сюите, в ней всего 16 тактов. По образному строю, настроению, характеру тематизма она перекликается с «Тревожной колыбельной». «Сумрак», напротив, драматическим строем и остигнутым ритмическим пульсом в обрамляющих частях пьесы (пьеса написана в трехчастной форме) напоминает «В бессонницу» из «Воспоминаний». Фактура четко расслаивается на три пласта: мерно качающийся фон, из глубин которого «выплывают» тягучие, стонущие подголоски, и мелодия, ассоциирующаяся со скорбной ночной песней:

„Импровизации“, оп.74 №5

74 Lento assai e lugubre

pp c sordamente

<стр. 162>

Средний раздел связан с проявлением открыто патетического чувства; происходит полная смена выразительных средств — *Appassionato*, резкие динамические контрасты (*f—p—f*), полнозвучная аккордовая фактура с широким регистровым охватом. Пьеса, однако, завершается в исходных сумеречных тонах.

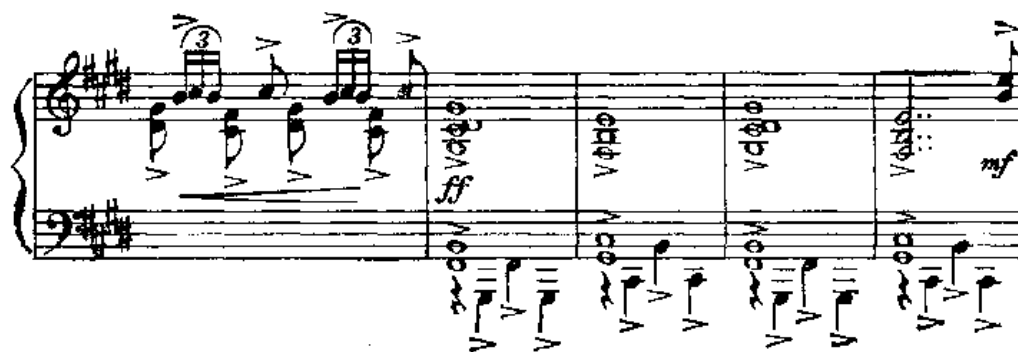
«Порыв» — миниатюра виртуозного плана. Присущие ей устремленность, динамизм достигаются частой сменой метра — $\frac{3}{4}$, $\frac{5}{8}$, $\frac{4}{4}$ — и общим токкатным характером фактуры: звенящие терции правой руки словно отталкиваются, отскакивают от ломаных октав левой.

Наиболее картинен, живописен, конкретно-изобразителен в цикле четвертый номер, названный «Звоны». В пьесе Мясковского находит своеобразное отражение характерная для русской фортепианной музыки тяга к запечатлению колокольных звучаний, берущая свой исток в знаменитых перезвонах из «Бориса Годунова» Мусоргского. Тревожный колокол, угрожающий набат, взволнованный «говор» маленьких колокольчиков — все это входит в звуковую панораму пьесы, которая может быть сопоставлена с известной сказкой Метнера op. 20 №2 — «Сказка колокола».

В отличие от многих миниатюр ранних циклов, в «Звонах» несколько контрастных образов: пьеса открывается серебряным перезвоном маленьких колокольчиков, и им, как эхо, вторит гул «царь-колокола»:



<стр. 163>



Средний раздел (*Lentamente espressivo*) переводит «действие» из изобразительного плана в психологический, словно начинается повествование о тех событиях, которые вызвали этот тревожный звон (скорбная мелодия перемежается с аккордами-бликами).

Особый звуковой облик пьесы создается за счет активного использования фонических эффектов — применена аккордика не терцовой, а квартовой структуры.

Последний цикл фортепианных пьес — «Полифонические наброски», ор. 78¹ — явился как бы продолжением близкого по замыслу сборника 1938 года «Четыре пьески в полифоническом роде» (ор. 43 № 2). Как и в первом случае, композитор создал очень ценное и полезное педагогическое пособие для пианистов, осваивающих полифонические формы.

Мясковский отобрал и включил в две тетради этого цикла, содержащие по три пьесы, наиболее интересные из своих консерваторских фуг 1907—1908 годов. После существенной переработки фуги были расположены в порядке возрастания трудности. В первую тетрадь включены три легкие двухголосные фуги: d-moll, D-dur

¹ Работа над «Полифоническими набросками» протекала в марте 1948 г., о чем свидетельствует запись в дневнике: «1 марта.— Сделал выбор из своих юношеских фуг, подверг основательному переработке и подготовил целый педагогический опус (6 штук), 2 марта. — Фуги сделал» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 460).

<стр. 164>

и G-dur. Во вторую тетрадь вошли три более трудные фуги: трехголосная простая (h-moll), трехголосная двойная (b-moll) и четырехголосная двойная (fis-moll).

По интонационному строю темы фуг различны: некоторые берут свои истоки в русском песенно-танцевальном фольклоре (№ 1, 2, 6), другие связаны с традициями классической полифонии (№ 3 и 4). В темах фуг, обладающих фольклорной окраской, преобладает либо

плавное поступенное движение (например, в медленных пьесах № 1 и 6), либо броские интервальные шаги (в подвижных фугах, как, например, № 4).

Иногда оба принципа сочетаются в теме одной фуги. Примером может служить третья пьеса, в теме которой нисходящие секундовые ходы от квинты к основному тону замыкаются типично баховским оборотом — нисходящей септимой к вводному тону:

„Полифонические наброски“ № 3

76 *Sostenuto*

К страницам «пожелтевших» рукописей Мясковский обращался не только в фортепианных циклах, но и в

<стр. 165>

других жанрах камерной музыки. Так, последний созданный композитором опус — 87-й, вокальный сборник «За многие годы», — был составлен из неопубликованных или не помеченных опусом сочинений 1902—1936 годов.

Создавал ли Мясковский новые партитуры или возрождал к жизни старые сочинения, творческая мысль художника находилась в постоянном движении.

Подчеркивая новаторское значение фортепианных пьес малой формы, А. Алексеев писал: «Миниатюры Мясковского хронологически самые «старые» из произведений, созданных советскими композиторами до революции и опубликованных в 20-е годы. Вместе с тем они порою кажутся более «молодыми», чем некоторые сочинения, написанные в послереволюционный период. Причины такого парадоксального на первый взгляд явления заключаются в стилевой новизне пьес Мясковского. Вспомним, что годы обучения в консерватории, когда возникли прообразы пьес будущих циклов, были для композитора временем напряженных стилевых экспериментов»¹.

Мясковский, как и Прокофьев, стремился к переосмыслению и обогащению накопленных традиций. Поэтому фортепианная миниатюра была для обоих композиторов важной областью стилевых поисков.

ЗАКЛЮЧЕНИЕ

Мы проанализировали основные жанры фортепианного творчества Мясковского, каждый из которых обладает своим кругом образов и выразительных средств, пойми законами музыкальной драматургии.

¹ Алексеев А. Советская фортепианная музыка, с. 18—19.

<стр. 166>

Если сонаты (в первую очередь 10—20-х годов) по праву должны быть отнесены к произведениям концепционным, запечатлевшим драматические коллизии и глубокие

противоречия породившей их эпохи, то фортепианные миниатюры следует рассматривать как особый мир интимных высказываний, вобравший в себя многообразие непосредственных, мимолетных впечатлений художника — его обостренно чуткое восприятие природы и окружающей жизни.

Идейно-художественный строй сонат, основанный на столкновении и взаимопроникновении контрастных образов (трагически-патетичных и лирико-созерцательных, драматически-действенных и величаво-эпических), самый тип драматургии и масштабность композиции роднят этот жанр фортепианной музыки Мясковского с его симфониями и квартетами.

Лирико-психологический склад многих миниатюр, присущий им лаконизм музыкальной характеристики образа сближают фортепианные циклы композитора со сборниками его романсов (например, на стихи Е. Баратынского, З. Гиппиус, М. Лермонтова, А. Блока).

Тематизм сонат, зачастую лишенный четких жанровых ориентиров, обладает высокой степенью образной обобщенности. Для отдельных тем бывает трудно подобрать однозначную словесную характеристику: они способны вызывать разные ассоциации. Тематизм фортепианных циклов, как правило ориентированный на программный замысел пьесы, чаще всего связан с интонационно-жанровой конкретизацией музыкального образа.

В формировании индивидуального стиля Мясковского роль сонаты и миниатюры неодинакова. Если в развитии сонатного жанра наблюдаются заметные стилевые сдвиги (достаточно сопоставить ранние и поздниеopusy), то стилевой облик миниатюр, подавляющее

<стр. 167>

большинство которых было создано в первые два десятилетия XX века, остается в сущности неизменным, хотя частичная их переработка и публикация происходит на всем протяжении творческого пути композитора. Вместе с тем в отборе пьес для цикла в тот или иной период также прослеживается своего рода образная эволюция, в общих чертах отвечающая стилевому направлению творчества Мясковского в целом. Так, например, циклы 20-х годов («Причуды», «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы») с их сумрачным эмоциональным строем и своеобразной музыкальной лексикой во многом созвучны Третьей и Четвертой сонатам, Шестой симфонии и другим произведениям этих лет; созданные в 30-е годы циклы «детской музыки» op. 43 с их жанрово-изобразительным тематизмом в известной мере готовят «сонатинный стиль» поздних сонат композитора.

Национальные истоки музыки Мясковского — специальная и малоизученная проблема. Принято считать, что обращение композитора к профессиональным и народно-русским традициям — характерная черта его поздних произведений. Действительно, в крупных жанрах — симфониях, квартетах, сонатах — эта тенденция явно обозначилась лишь на рубеже 30—40-х годов. Между тем именно малые формы фортепианной музыки убедительно свидетельствуют об органической связи раннего творчества Мясковского с интонационно-жанровой природой русского народного искусства (имеется в виду особая роль песенных и жанровых элементов в тематизме миниатюр).

Несмотря на принципиальные жанровые отличия, сонаты и миниатюры принадлежат к одному фортепианному стилю. Это сказывается не только в общности фортепианной фактуры (применение одних и тех же приемов организации музыкальной ткани: ости-

<стр. 168>

нато, унисоны, параллелизмы, дублировка и т. д.), но и в общности образных сфер. Жанровые образы миниатюр — песенные и танцевальные, нередко связанные с фольклорными истоками — получают свое развитие и обобщение в сонатных opyсах 40-х годов (Песня и рапсодия, Соната C-dur, op. 82 и др.).

Особое место в ряду жанровых образов, объединяющих крупные и малые формы фортепианной музыки Мясковского, занимают его многочисленные скерцо. Скерцозные образы сонат и симфоний — то радостные, искрящиеся всеми красками жизни, то сумрачные,

причудливо-фантастические¹ — первоначально были найдены и освоены в жанре миниатюры (Скерцо из цикла «Flofion», «Причуды» № 2 и 5).

Область лирики, представленная во всем многообразии ее проявлений — от самоуглубленной медитации до наивной пасторали, — еще одно связующее звено между сонатами и фортепианными циклами. В сонатах 10—20-х годов лирические образы побочных партий, отдельных эпизодов *allegro* или медленных частей цикла лишь подчеркивают остроту и непримиримость драматических конфликтов; в драматургии поздних сонат они приобретают большую самостоятельность, порою сливаясь с жанровыми образами (Элегия из Сонаты ор. 82, Баркарола-сонатина из Сонаты ор. 83).

В миниатюрах лирическое начало господствует, им окрашен эмоциональный строй большей части циклов. Жанровые образы миниатюр нередко получают лирико-психологическую трактовку: «В бессонницу» (колыбельная), «Воспоминание» (вальс) и т. д. Отметим в этой

¹ Характерно, что среди разных типов скерцо Мясковского, близких «игровым» или сказочным скерцо Прокофьева, полностью отсутствует тип обличительного «злого скерцо», который нередко встречается в творчестве Шостаковича.

<стр. 169>

связи особенности темподинамического облика многих циклов: медленное движение в них преобладает над быстрым (в «Причудах» и «Импровизациях», например, четыре из шести пьес написаны в медленном темпе). То же наблюдается и в других жанрах: многих симфониях, сонатах, инструментальных концертах. Видимо, в этом проявляется общестилевое свойство музыкального мышления композитора: в его образной системе «размышление» преобладает над «действием», которое часто переводится в психологический план.

Тяготение к крупной форме, масштабной циклической композиции, которое мы неоднократно подчеркивали как стилевой признак сонатного творчества Мясковского, ощущается и в жанре фортепианной миниатюры. В образно-тематическом укрупнении формы цикла отчетливо выявлены принципы с ю и т н о г о п о с т р о е н и я . Как правило, циклы открываются и завершаются икосами повествовательного или лирико-созерцательного характера, написанными в медленном движении и образующими некую эпическую рамку цикла.

Формулируя свои требования к крупной форме, Мясковский указывал на необходимость сочетания энергичного развития с органичным единством целого. В масштабном сочинении, подчеркивал он, «схема чувствований, настроений не может ограничиться одними лишь контрастами», она «обязывает к какой-то высшей планомерности, объединенности, синтезу»¹.

Развивая традицию классического сонатно-симфонического цикла, Мясковский уделял особое внимание архитектонике сонаты. Наличие тематических связей между разделами и частями сонатно-циклических произведений становится важным фактором их единства.

¹ Мясковский Н. Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика. — Мясковский. СМ, т. 2, с. 119.

<стр. 170>

Можно назвать три типа тематических связей, применяемых композитором: это интонационное родство тем (метод прорастания), лейтмотивный принцип и приемы тематических реминисценций¹. Первые два особенно непосредственно выступают в ранних сонатах, последний более типичен для сонатных произведений конца 20-х и 40-х годов.

Так, например, лейтмотивный принцип имеет формообразующее значение в Первой сонате, а частично и в Четвертой (в последней функцию лейтмотива принимает на себя первый элемент вступления). В этих и других случаях музыкальный образ подвергается непрерывной интонационно-тематической трансформации, обнаруживая в процессе развития

неожиданные эмоционально-смысловые грани. Напротив, прием тематических реминисценций подчеркивает постоянство образного ракурса (см., например, тему побочной партии и тематические элементы вступления первой части в финале Четвертой сонаты, главную партию первой части в финале Сонаты As-dur, тему Песни в Рапсодии — Песня и рапсодия).

Классичность мышления композитора ясно проступает и в тональной организации сонатной формы, например в выборе тональности для побочных партий. В *allegro* минорных сонат (см., например, Первую, Вторую, Сонату op. 83 и Сонатину op. 57), а также в ряде их финалов побочные партии излагаются в параллельном мажоре.

В четырех мажорных сонатах (см. Сонаты H-dur, op. 64 № 1; As-dur, op. 64 № 2; C-dur, op. 82 и F-dur, op. 84) побочные партии, строго следуя классическим

¹ В этом разделе использованы некоторые наблюдения (о тональных планах, тематических арках), сделанные в дипломной работе Л. Николиной «Сонаты Мясковского», выполненной под руководством автора в Московской консерватории (1974).

<стр. 171>

традициям, проводятся в тональности мажорной доминанты.

Более свободные тональные соотношения основных тем встречаются, как правило, в тех частях, где сонатный принцип уступает место вариационному, или в рондообразных композициях. Примерами могут служить финал Сонаты op. 64 № 2 (As-dur — G-dur), вторая часть Сонаты op. 83 (F-dur — Ges-dur).

Связь с классическими нормативами обнаруживается и в самой структуре сонатного *allegro*, для которой характерна четырехфазность тематического развития с выделением коды как второй разработки (например, во Второй, Третьей, Четвертой и Сонате op. 64 № 1) и вынесение кульминации в завершающие разделы формы (примерами могут служить все ранние сонаты, а также Сонатина op. 57).

Продолжая традиции классической русской и зарубежной сонаты, Мясковский огромное значение придавал вступительному разделу, как тезисному экспонированию основного образно-тематического материала произведения. Таковы вступления к самым монументальным сонатам — Второй, Третьей и Четвертой. В них заключены не только ведущие лейтинтонации тем, но уже как бы намечена типичная фактурная и ритмическая сфера сочинения. Модификация тематизма вступления обнаруживает себя в различных частях цикла. В неизменном виде, сохраняя свой обобщенный смысл, темы-образы вступления возникают, как правило, на гранях формы, открывая новый эпизод или представляя очередного «героя» повествования. В этой связи думается, что и начальная fuga Первой сонаты, построенная на широком развитии центрального лейтмотива всего цикла, может быть рассмотрена как развернутый лиро-эпический пролог к последующим, наиболее «событийным»

<стр. 172>

и контрастным разделам сонаты ¹. В большинстве же фортепианных сонат 40-х годов — камерных, по стилю близких сонатине — вступительный раздел, как правило, опускается или перестает играть столь существенную образно-тематическую и формообразующую роль.

Тяготение Мясковского к многотемным экспозициям в *Allegro* его симфонических циклов общеизвестно. Для экспозиций фортепианных сонат это менее типично, хотя такие случаи имеются, например, во Второй сонате или — из поздних — в Сонате op. 83.

Важнейшая черта симфонического мышления Мясковского проявляется в масштабности экспозиционных разделов *Allegro* с характерным для них включением элементов разработки. Можно говорить о преобладании разработочных принципов в экспозиционных разделах Второй, Третьей и Четвертой сонат.

Процесс интенсивного развития начинается практически с изложения главной партии. Как правило, ее второе предложение (или средний раздел в случае трехчастной композиции) становится уже первым этапом развития: включаются новые регистры, усиливается

индивидуализация мелодических линий внутри фактуры. Последнее достигается вертикальными перестановками темы, которая обычно уводится в глубокий басовый регистр, и мелодически важного контрапунктирующего голоса. Такова, например, линия развития главной партии во Второй, Третьей, Allegro Четвертой сонат (из поздних — в первой части Сонатины).

¹ Аналогичную функцию выполняет вступление и во многих симфониях композитора. Сошлемся в качестве примера на огромную смысловую роль «тематической преамбулы» в произведениях, написанных на разных этапах творческого пути: в Третьей, Двадцать первой (вступление — пролог), Двадцать седьмой.

<стр. 173>

Следующей фазой в развитии главной партии может стать связующая, если она тематически близка исходной теме (Третья соната), или заключительная партия¹, родственная главной или сходная с ней по характеру, восстанавливающая активность и действенность начального образа (см. первую часть Сонаты ор. 64 № 2).

Таким образом, в ранних сонатах экспозиции являются первой фазой музыкального «действия». В сонатах 40-х годов разработочное начало полностью исчезает из начального раздела сонатного allegro. Масштабы экспозиций сокращаются, собственно «экспонирующий» тип изложения главных тем-образов в них преобладает.

Разработки ранних сонат монументальны, насыщены действенностью и драматизмом. Можно перечислить определенный круг приемов, обеспечивающих напряженность разработочных разделов. Это разные виды мотивного развития, в частности приемы ритмического сжатия мотива, секвентные и консеквентные проведения тем. Важную функцию в преобразовании тематического материала выполняет полифония: контрапунктическое объединение различных тем (Вторая и Третья сонаты), имитационная полифония (фугато в Четвертой сонате), полифонизация всей фактуры.

В поздних сонатах наблюдается существенное сокращение разработочного раздела (первая часть Сонаты ор. 64 № 1), его замена самостоятельным эпизодом (Песня и рапсодия) или полное исчезновение разработки (первая и третья части Сонатины, первая часть Со-

¹ Надо отметить, что у Мясковского встречается и иной тип заключительной партии, которая становится носителем нового образного начала. Такова, например, смысловая функция темы «Dies irae», появляющейся как заключительная партия во Второй сонате, или скерцозно-танцевальные, скерцозно-фантастические заключительные темы в сонатах 40-х г.

<стр. 174>

наты ор. 84, первая и вторая части Сонаты ор. 83). Меняется тип разработки: вариационность становится наиболее характерным методом тематического развития, полифонические приемы используются значительно реже.

Репризы сонат Мясковского по своей тематической структуре в большинстве случаев идентичны экспозиции, однако нередко они излагаются не в основной тональности — правда, с сохранением всех тональных соотношений экспозиции. Наиболее последовательно этот принцип проведен во Второй сонате и в Рапсодии (в сонате начало репризы дается в тональности субдоминанты, в Рапсодии — в тональности VI степени). Ладо-тональные смещения репризы приносят в них элемент динамики.

Довольно распространены у Мясковского и другие случаи, когда транспонируется не вся реприза, а лишь ее часть. Например, в первой части Сонатины основная тональность в репризе устанавливается во втором предложении главной партии; в первых частях Сонат ор. 64 № 2 и ор. 84 она возникает в связующей партии, в Сонате ор. 83 — в побочной.

Известная статичность репризы в сонатах Мясковского (как и во многих Allegro его симфоний и квартетов) служит важным образно-драматургическим контрастом к энергичной масштабной коде, выполняющей функции второй разработки. Подобная уравновешенность и строгая функциональная логика всех разделов позволяют говорить о характерной

четырёхфазности структуры драматических сонатных *allegro*.

Сохраняя верность традициям классического симфонизма, Мясковский постоянно искал пути обновления сонатной схемы; в его сочинениях встречаются синтетические структуры, которые основаны на сложном взаимодействии различных принципов формообразования. В сонатах, как и в произведениях других жанров, схема

<стр. 175>

сонатного *allegro* нередко осложнена проникновением принципов других форм: циклической (Вторая соната), рондо (Третья соната, первая часть Сонаты ор. 83, Песня и рапсодия) и особенно активно вариационной, которые образуют форму второго плана.

Включение вариационного принципа в сонатную схему мы отмечали в целом ряде произведений композитора, написанных на разных этапах творческого пути. Особенно часто вариационному развитию подвергались побочные партии, нередко образующие рассредоточенный вариационный цикл. Таково, например, развитие побочных партий в Первой, Третьей, Четвертой сонатах, в финале Сонаты *H-dur* и первой части Сонаты *As-dur*. Аналогичная линия вариационной цепочки возникала в заключительной партии Второй сонаты¹.

Вариационное развитие материала становится ведущим и в медленных разделах сонатных циклов Мясковского (сошлемся в качестве примера на средние части в сонатах ор. 64, на Сарабанду Четвертой сонаты, в обрамляющих разделах которой возникает рассредоточенный вариационный цикл). Трудно переоценить значение вариационного принципа в рондо-сонатных финалах. Постоянное обновление рефренов и эпизодов позволяет рельефнее ощутить динамическую напряженность формы.

Полнее всего вариационные принципы используются в поздних сонатах. Различные типы варьирования не только активно проникают в композиционные структуры (сошлемся на развитие темы второго эпизода в финале

¹ Этот же принцип типичен и для симфонической музыки Мясковского. В качестве примера напомним первую часть Шестнадцатой симфонии, где вариационный цикл, возникающий на материале побочной партии, играет важную конструктивную роль. В Шестой симфонии вариационному развитию подвергается лейттема и темп «*Dies irae*».

<стр. 176>

Сонаты ор. 82), но и определяют строение целых частей. Примером может служить вторая часть названной Сонаты — Элегия, которая имеет куплетно-вариационную форму.

Преобладание вариационных форм в сонатах 40-х годов, несомненно, связано с активизацией жанрового начала¹, широким использованием в этих произведениях песенно-танцевального тематизма.

Знаменательным уже было появление Сарабанды в виде медленной части Четвертой сонаты. Серию танцевальных эпизодов в сонатах разных лет дополнили Хоровод-рондо (массовый мужской танец) в финале Сонаты ор. 83, вальс (эпизод в финале той же Сонаты), театрализованный марш (Пляска-рондо, финал Сонаты ор. 82), тарантельное движение (финал Сонаты ор. 84).

Песенная стихия господствовала в медленной части Сонатины и в первом разделе цикла Песня и рапсодия ор. 58, в медленной части Сонаты ор. 82 (Элегия), в первой и второй частях Сонаты ор. 83 (Баркарола-сонатина, Песня-идиллия) и в Сонате ор. 84 («Светлые образы», «Повествование»).

Как уже указывалось, ладогармонические средства ранних сонат относятся к наиболее сложным образцам музыкальной лексики Мясковского. Это сказывается в значительном расширении круга хроматических созвучий и внутритональных отношений. Усилена роль линейного начала в голосоведении, что способствует дифференциации фактуры и возникновению полигармонических сочетаний.

¹ Отдельные «жанровые намеки» мы отмечали и в драматургии ранних сонат. Подробно

об этом говорилось в анализе вариационного цикла на тему «Dies irae» во Второй сонате, в медленной части Четвертой.

<стр. 177>

Линейное движение всех голосов позволяет говорить о преимущественной ориентации ранних сонат на тип музыкальной графики. Важным фактором в выявлении мелодических свойств гармонии оказывается регистр: значительность регистрового разрыва между разными слоями фактуры ослабляет напряженность гармонических соотношений.

Линейность фактуры и особенности ладогармонического строя ранних сонат способствовали возникновению определенного типа тематизма, в котором все более подчеркивалось речитативно-декламационное начало. На первом плане оказывались не предложения и фразы большой протяженности, а отдельные краткие интонационные обороты, быстро растворяющиеся в многозвучных альтерированных гармониях. Преобладал изломанный, угловатый рисунок мелодических линий, в котором доминировали ходы на уменьшенные и увеличенные интервалы (все темы Allegro Четвертой сонаты, например, содержат интонацию тритона).

Качественно иным становится гармоническое решение поздних сонат, в которых особую роль играет опора на диатонические лады, возрастает значение побочных ступеней, ладового колорирования, различных форм ладотональной переменности. Прояснение гармонического стиля фортепианных сочинений 40-х годов во многом обусловлено жанровой конкретизацией тематизма и более активным проявлением национального начала в музыке. Яркие образцы истинно русского мелоса находим в Сонатине, Песне и рапсодии, сонатной триаде 1949 года. В эти сочинения композитор часто вводит протяженные мелодии широкого дыхания, использует средства подголосочной полифонии.

Полифония— один из важных формообразующих принципов в ранних сонатах Мясковского. Первые четыре сонаты с их густой, многослойной тканью могут быть

<стр. 178>

названы своего рода энциклопедией полифонического искусства композитора. Именно полифонические средства способствуют широте с и м ф о н и ч е с к о г о д ы х а н и я .

Имитации, приемы контрастной полифонии и вертикально-подвижного контрапункта (последние особенно часто) вводятся композитором в изложении главных партий — во Второй, Третьей, первой части Четвертой сонат и в первой части Сонатины.

Мясковский очень редко включает большую полифоническую форму в качестве самостоятельной части фортепианного цикла (фуга из Первой сонаты), но отдельные полифонические разделы — фугированные, остинатные — играют в сонатах большую драматургическую роль. Напомним о двух фугатных разделах в первой части Четвертой сонаты (главная партия и разработка), о введении элементов фугато в трио скерцо и в финал Сонаты ор. 64 № 1, а также о фугато из коды Второй сонаты. В поздних сонатах доминирует гомофонное начало, но полифония сохраняет свое значение, оттеняя выразительность контрастных фактурных пластов музыкальной ткани и способствуя динамизации исходных тем-образов.

Существенную роль в процессе музыкально-тематического становления формы играет в сонатах Мясковского фактура. Различные приемы изложения темы и общей организации музыкальной ткани, создавая специфический колорит звучания, усиливают эмоциональное воздействие того или иного образа.

Приверженность композитора к определенным типам фактуры как носителям образно-смыслового начала, теснейшая взаимосвязь между фактурой и гармонией, фактурой и тематизмом, наконец, фактурой и формой произведения сохраняется в ранних и поздних сонатах, а также в фортепианных циклах как веское до-

<стр. 179>

казательство единства фортепианного стиля Мясковского.

Во всех сонатах важнейшим «регулятором» формы становится принцип фактурного сопоставления, одинаково действенный как в системе конфликтной драматургии ранних сонат, так и в системе дополняющих контрастов,

свойственной поздним сонатам. Напомним в качестве примера фактурное решение экспозиции Второй сонаты, где интонационно-образное противопоставление четырех основных тем произведения подчеркнуто и разным характером их фактурного оформления: аккордовое tutti вступления, линейный графический рисунок главной партии, полимелодические комплексы и орнаментика побочной, устрашающий «хор меди» (заклучительная). Преобладание токатных звучностей в разработке и коде способствует обособлению этих развивающихся разделов формы. Ту же драматургическую функцию выполняет фактурный контраст в экспозиции Сонаты ор. 64 № 2 (моторная главная партия противопоставляется «инструментальному романсу» побочной).

Другим стабильным признаком фортепианного стиля Мясковского можно считать приемы «тематизации» фактуры, когда такие «фоновые» компоненты музыкальной ткани, как фигурации, остинато, педали, подголоски, в процессе становления формы принимают на себя тематические функции и приобретают самостоятельное образное значение. Напомним в этой связи о частом использовании октавного контрапункта темы и фигурационного фона в экспозициях главных партий многих сонат (см. Вторую, Третью, первую часть Четвертой сонаты, Сонатину ор. 57). Не менее характерно и обратное явление — растворение темы в фигурациях, когда, например, в первой части Четвертой сонаты «фонный пласт» побочной темы создается из мотива главной партии и

<стр. 180>

темы вступления. Нечто сходное находим и в разработке Сонаты ор. 64 № 2 (эпизод *Largamente*), где главная тема становится фигурационным фоном для изложения побочной партии крупным планом.

Едва ли не самой типичной чертой фортепианной фактуры Мясковского является ее близость к оркестровым звучаниям. Музыкальная ткань в сонатах 10—20-х годов обладает своеобразным эффектом «политембровости», который связан, в частности, с использованием многорегистрового аккордового tutti чаще всего в кульминационных пунктах произведения. Сошлемся на коду финала Первой сонаты, начало Второй сонаты, на резкие прорывы-вторжения темы вступления в Третьей сонате (см., в частности, эпизод *Molto desiderato* в разработке); укажем на марш из «Простых вариаций» (вар. 5), гудение «царь-колокола» в «Звонах» («Импровизации», ор. 74). В наиболее полнзвучных разделах Мясковский обращается к трехстрочной записи (см. изложение побочной партии в репризе первой части Четвертой сонаты, эпизод (*Tranquillo*) в финале того же сочинения, некоторые разделы второй части Сонаты ор. 64 № 1).

Сюда же относятся многочисленные виды дублировок, вызывающие разнообразные фонические эффекты. Для усиления общей звучности композитор использует движение параллельными терциями (разработка второй части Первой сонаты, кода Третьей, «Порыв» из цикла «Импровизации», ор. 74), секстами и октавами (главная партия Второй сонаты, «Пожелтевшие страницы» № 7), трезвучиями (заклучительная партия Второй сонаты), квартаккордами (конец второй части Сонаты ор. 64 № 2), сектаккордами (главная партия финала Первой сонаты), квартсептаккордами (заклучительная партия Третьей сонаты).

Отметим в этой связи возникновение к о м п л е к с -

<стр. 181>

ного мелодического движения с элементами зеркальности (термин Л. Карклипя), при котором нисходящая мелодия, дублированная терциями или октавами, сочетается с противоположным движением баса при той же дублировке (см. фактуру второй части Сонатины ор. 57, третью часть Первой сонаты, вступления к Третьей и Четвертой сонатам, средний раздел пьесы «Борьба» из тетрадей 1906—1919 годов).

Характерная черта фактурного мышления Мясковского — широкое использование (и даже некоторое злоупотребление) низких басовых регистров; свойственная им густота и гулкость усиливают напряженность звучания темы (см., например, темы главных партий Второй и первой части Четвертой сонат, «Причуды» № 3, «Пожелтевшие страницы» № 7, «Импровизации» № 5, пьесу «Уныние» из тетрадей 1906—1919 годов).

В ряде случаев «фортепианная инструментовка» отдельных тем и эпизодов вызывает

прямые ассоциации с оркестровым письмом композитора. Уже говорилось о «хоре меди», экспонирующем тему «Dies irae», во Второй сонате, о «соло трубы» в первой пьесе «Пожелтевших страниц». Кантиленные темы лирических пьес и побочных партий ранних сонат напоминают звучание струнных на фоне арфообразных фигурации («Мадригал» — тетради 1906—1919 годов, Allegro Первой сонаты).

В скерцозных пьесах и в аналогичных разделах сонат токкатная фактура напоминает излюбленное Мясковским стаккато деревянных духовых инструментов (см. Токкату, «Борьбу» из тетрадей 1906—1919 годов, «Причуды» № 2, «Шутку» из цикла «Воспоминания», коду Третьей сонаты, начальную тему финала Четвертой).

Близость фортепианной фактуры Мясковского некоторым приемам его оркестрового письма не умаляла пиан-

<стр. 182>

нистических достоинств его произведений; они никогда не напоминали оркестровых пьес, переложённых для рояля¹. Напротив, художник великолепно ощущал специфику фортепиано и уже в ранних сочинениях для этого инструмента сумел создать свой оригинальный стиль, существенной гранью которого и была своеобразная «оркестральность». В сонатных произведениях 40-х годов это свойство фортепианной фактуры во многом утрачивается. Усиление жанровых признаков в сочинениях позднего периода повлекло за собой проявление и соответствующих жанровых типов фактуры. Таковы, например, балладно-песенная фактура — тема и аккордовый аккомпанемент (см. Песню из цикла Песня и рапсодия, Элегию из Сонаты ор. 82, Баркаролу и Песню-идиллию из Сонаты ор. 83), унисонная (см. «Запев» Сонаты ор. 84, «Светлые образы»), хоральная (см. побочную партию первой части Сонаты ор. 83, «Повествование» из Сонаты ор. 84, «Конец сказки» и «Вступление» из цикла «Шесть импровизаций», ор. 74).

¹ Мясковский имел особую склонность и вкус к переложению симфонической музыки для фортепиано в четыре руки. Только в 1929 году композитор переложил Третью симфонию Прокофьева, Третью симфонию М. Штейнберга и свою Первую симфонию. К этому виду деятельности он обращался затем постоянно. Вот строки одного из последних писем композитора к Д. Б. Кабалевскому: «...Написал почти 400 страниц 4-ручных переложений, начиная от «детской увертюры», через сюиты ор. 32 (было очень неуклюжее переложение М. М. Черемухина) к 2-й симфониетте (струнной, ор. 68), 25-й симфонии, к 9-й симфонии, которую я весьма неожиданно сделал с бесконечным трудом уже на Николиной Горе» (письмо Н. Мясковского Д. Кабалевскому от 18 июня 1948 г. — «Советская музыка», 1971, № 6, с. 45).

Основные установки композитора в этом жанре сводились к следующему: он отвергал «робкое следование за партитурным рисунком, когда это не вызывается необходимостью», и постоянно стремился «к претворению оркестровой звучности в соответствующего достоинства фортепианную» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 203).

<стр. 183>

Часто встречаются этюдный и токкатный типы изложения (первый тип — см. Галоп из цикла ор. 73, финал Сонаты ор. 84; второй — Рапсодия, главная партия финала Сонаты ор. 64 № 1, «Порыв» из цикла «Шесть импровизаций»).

В фортепианной музыке Мясковского наблюдается устойчивая взаимосвязь характерных фактурных приемов и излюбленных образных сфер. Выделим следующие наиболее типичные случаи.

Сфера динамически активной образности — главные партии первых частей и финалов, начала разработок и код — обычно бывает связана с токкатно-мартеллятным движением (главная партия, начало разработки первой части и главная партия финала Четвертой сонаты, эпизод *rosso a rosso più agitato* в коде Третьей сонаты, *pre-dykt* к репризе в финале Первой сонаты, пьеса Токката и «Борьба» из тетрадей 1906—1919 годов), скерцозной звучностью («Пожелтевшие страницы» № 4, «Причуды» № 2 и 5, начало разработки и кода Второй сонаты) или этюдной фактурой («Воспоминания» № 6, побочная партия финала Четвертой сонаты,

скерцо из Сонаты ор. 64 № 1).

Лирическим образам (кантиленные пьесы, медленные части и эпизоды сонат) обычно сопутствует полимелодическая фактура, в которой возникают «дуэты» или «трио» солирующих голосов на фоне мелодических фигурации. Таковы первые две вариации из «Простых вариаций», третья часть Первой сонаты, первая вариация Сарабанды из Четвертой сонаты, эпизод *a tempo, ma più cantabile* в Рапсодии ор. 58.

В изложении и развитии лирических тем огромную роль играют орнаментально-фигурационные приемы, в которых ощущается преемственная связь с музыкой романтиков. Об этом свидетельствует, например, широта

<стр. 184>

диапазонов гармонических фигурации, обильно заполненных проходящими звуками, появление дополнительных мелодических линий, вырастающих из этих фигурации и способствующих звуковому насыщению ткани.

Наиболее распространенным типом фигурации становится арпеджированное изложение аккордов. Среди многочисленных случаев назовем реминисценцию побочной партии в финале Четвертой сонаты, вторую тему Песни, эпизод *rochissimo animando* во второй части Сонаты ор. 64 № 2, раздел *roco più mosso* из Элегии, эпизод *molto cantabile* в финале Сонаты ор. 83.

Широкое применение мелодизированных фигурации в изложении лирических тем имеет место как в ранних, так и в поздних сочинениях Мясковского. Однако произведениям 10—20-х годов свойственны хроматические фигурации (побочная партия второй части Первой сонаты, вторжение лейтмотива в ее третью и четвертую части), а поздним — диатонические (см., например, вариации в Элегии Сонаты ор. 82).

В фортепианных сочинениях, не связанных с конфликтным началом, огромную роль играет принцип фактурного варьирования в сочетании с ладовым колориро-ванием.

Сонаты и циклы Мясковского привлекали внимание многих советских и зарубежных пианистов. В разные годы они входили в концертный репертуар С. Прокофьева, К. Игумнова, С. Фейнберга, А. Гольденвейзера, Г. Нейгауза, С. Рихтера, Г. Гинзбурга, Я. Зака, Т. Гутмана, А. Ведерникова, М. Федоровой, Т. Гусевой, Г. Эдельмана, Л. Брумберга, А. Долуханяна, И. Аптекарева, Б. Гольдфедера, М. Воскресенского, И. Жукова, А. Слободяника, Е. Скуратовской, среди зарубежных мастеров — В. Гизекинга и Ф. Вюрера (Австрия). Д. Б. Кабалевский вспоминает в этой связи, что «по-настоящему

<стр. 185>

Николай Яковлевич бывал удовлетворен главным образом исполнением своих камерных сочинений — квартетов, сонат, романсов, а также инструментальных концертов, нередко звучащих в действительно превосходном исполнении лучших наших музыкантов»¹.

К сожалению, в концертной и учебно-педагогической практике последних десятилетий исполняются далеко не многие образцы фортепианной музыки Мясковского. Назовем среди них ранние сонаты — Вторую и Третью, Сонаты ор. 64 и ор. 83, «Причуды», «Пожелтевшие страницы», «Простые вариации» и «Воспоминания».

Такова же в целом судьба и симфонических произведений композитора, из которых с концертной эстрады время от времени звучат лишь Пятая, Шестая, Двадцать первая и Двадцать седьмая симфонии! Вместе с тем многие редко звучащие или вовсе забытые сочинения большого художника заслуживают пристального внимания и настойчивой пропаганды. «Дело за исполнителями, которым надо быть смелее и принципиальнее в вопросе исполнения музыки Мясковского, — справедливо подчеркивает Евгений Светланов, — [...] среди многообразных и обширных явлений музыкального искусства наших дней музыка Мясковского не может не найти прямого пути к сердцам и умам современного человека»². Убедительное тому доказательство — огромный успех, который вызвало блистательное исполнение С. Рихтером Третьей фортепианной сонаты в концертных программах 21—22 декабря 1974 года.

Чем можно объяснить факт редкого исполнения сочинений Мясковского?

¹ Кабалевский Д. О. Н. Я. Мясковском. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 319.

² Светланов Е. Интересы исполнителя — интересы слушателя. — «Советская культура», 1974, 29 января.

<стр. 186>

музыки композитора порою препятствуют некоторые качества его творческой индивидуальности. Произведения Мясковского, насыщенные острым, мучительным беспокойством, полны резких импульсов, «колючих» тем и диссонантных гармонических комплексов. Многослойность и вязкость фактуры сочинений 10—20-х годов делают их трудными не только для исполнителя, но и создают известные сложности для восприятия. Фортепианному стилю композитора несвойственна концертность, предусматривающая нарядность, пышность, известную декоративность фактуры¹. Эффектные концертные пьесы — большая редкость в фортепианном наследии Мясковского (в качестве исключения назовем лишь Третью сонату). «О его музыке вряд ли можно сказать, что она полна очарования, обольщения, что она дает чувственное наслаждение или (не дай бог!) «щекочет нервы», — писал Г. Г. Нейгауз, — но вряд ли кто-нибудь станет отрицать, что она полна мысли и будит мысль, что она — выражение интеллектуальной чистоты и этической неподкупности и цельности. А эти качества — прочные качества, куда прочнее многих соблазнов и обольщений»².

Суровая беспощадность ранних трагедийных произведений Мясковского, говоривших правду о жизни, несовершенство которой художник ощущал очень остро, волнующая искренность, философская мудрость и глубина произведений 20—40-х годов с их идеями жизне-утверждения выявили подлинно гуманистические основы его искусства. В сфере камерного творчества с присущей ей строгой ограниченностью выразительных

¹ Не случайно жанр фортепианного концерта, например, остался вне сферы интересов художника.

² Нейгауз Г. Мысли о Мясковском. — Мясковский. СМ, т. 1, с. 40—41.

<стр. 187>

средств Мясковский добивался особой силы воздействия на слушателя, раскрывая перед ним сокровенные глубины своего человеческого «я». Вспоминаются лермонтовские строки: «История души человеческой едва ли не любопытнее и полезнее истории целого народа, когда она — следствие наблюдений ума зрелого над самим собой и когда она написана без тщеславного желания возбудить участие или удивление»¹.

Творчество Мясковского — значительный вклад в историю русской и советской фортепианной музыки. Многие его сочинения — новаторские по своей сути — оказали несомненное влияние на музыкальный стиль нашей эпохи и на конкретные художественные индивидуальности (традиции композитора прослеживаются в творчестве В. Шебалина, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского, Н. Пейко, Н. Макаровой, Г. Галынина и многих других). Высокое этическое содержание, самобытность средств выразительности должны привлечь к фортепианному наследию композитора внимание наших пианистов, которые все еще остаются в большом долгу перед памятью выдающегося советского художника.

Лучшие фортепианные произведения Мясковского, не уступающие его достижениям в области симфонии, квартета и инструментального концерта, явились художественными свидетельствами о целой эпохе и искреннейшей исповедью крупнейшего музыканта-мыслителя XX века.

¹ Лермонтов М. Герой нашего времени. — Собр. соч. в четырех томах, т. 4. М., 1956, с. 47—48. Разрядка моя — Е. Д.

<стр. 188>

Приложение 1

Мясковский — критик фортепианной музыки

Не только постоянное создание произведений для фортепиано, но и критическое осмысление наиболее ярких явлений современного фортепианного творчества было для Мясковского истинной необходимостью. Своими наблюдениями он делился и в кругу музыкантов-профессионалов, и с широким читателем на страницах музыкальной периодики. Сохранилось много конкретных высказываний художника о целом ряде значительных явлений фортепианного творчества XX века (по преимуществу отечественного), которые, с нашей точки зрения, смогут внести некоторые ценные «уточняющие» штрихи в характеристику фортепианного стиля самого Мясковского. Показателен круг авторов, чьи сочинения становились объектом его размышлений. Это, естественно, те композиторы, фортепианная музыка которых близка Мясковскому или в большой степени созвучна его художественным устремлениям.

В силу этих причин высказывания композитора о фортепианных сочинениях проливают дополнительный свет на идейно-творческие, конструктивные и фактурные принципы самого Мясковского.

В многочисленных статьях, заметках, отзывах, ставших библиографической редкостью, в переписке с друзьями содержатся тонкие наблюдения музыканта, обладающего безукоризненным вкусом, объективностью суждений и удивительной точностью фиксации мысли. Прокофьев, например, состоявший с Мясковским в переписке

<стр. 189>

многие десятилетия, чрезвычайно высоко ценил не только профессиональное мнение своего друга, но и особый, присущий ему литературный стиль, который автор «Войны и мира» определял как «необычайные мясковские выражения».

Именно эти качества побудили редактора журнала «Музыка» Вл. Держановского пригласить Мясковского постоянно выступать на страницах этого издания с большим обзором концертной жизни («Петербургские письма») ¹. В 20-е годы композитор публикует свои заметки в журналах «К новым берегам», «Современная музыка». В поле зрения Мясковского-критика находилась фортепианная музыка художников разных поколений, индивидуальностей и творческих стилей.

Нетрудно заметить, что сами критерии оценок Мясковского находятся в прямой связи с его собственным опытом творца фортепианных произведений.

Основной круг вопросов, которых касался Мясковский-критик, был примерно следующим:

- установление причин положительного или отрицательного эмоционального воздействия пьесы;
- подробная характеристика тематизма как важнейшего фактора для выявления индивидуальности стиля композитора;
- анализ принципов развития тематизма с уделением особого внимания полифоническим приемам письма;
- оценка формы-структуры сочинения, отличительных примет его общей архитектоники;
- конкретные замечания в связи с тональным планом сочинения, его ритмической стороной, фактурными приемами;
- выделение в каждом конкретном случае чисто пианистических особенностей.

¹ Подробно о критической деятельности композитора см. статью С. Шлифштейна «Мясковский-критик» (Мясковский. СМ, т. 1, с. 103—127). Мы же ставим своей целью привести и обобщить наиболее интересные суждения композитора исключительно о фортепианной музыке.

<стр. 190>

В анализах сонат и фортепианных циклов Мясковского не раз проводились параллели с аналогичными жанрами в творчестве Метнера и Прокофьева, выявляющие общее и разное в стилистических принципах этих мастеров. Теперь обратимся к непосредственным высказываниям композитора о их камерных сочинениях, которые позволят глубже заглянуть в «лабораторию» фортепианного искусства самого Мясковского.

Метнеру Мясковский посвятил свой программный критико-эстетический этюд «Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика»¹. Содержание статьи позволяет рассмотреть ее как своего рода «автокомментарий» художника, обобщающего важнейшие принципы собственного искусства через близкий стиль.

Значение этой работы для обогащения характеристики фортепианного творчества самого Мясковского столь же существенно, как и роль статьи «Чайковский и Бетховен» в вопросе определения основополагающих принципов — «корней» — Мясковского-симфониста.

Композитор выделяет в музыке Метнера как раз те черты, которые столь показательны и для его искусства: силу чувств при сдержанности их выражения («логика чувств»), глубину и благородство мысли, отточенность формы, рельефность каждой линии в фактуре сочинения («графичность»). «Метнер меня волнует, и объяснение может быть одно — его музыка непосредственна, тепла, жизненна; качества же эти неизбежно отражаются на внутренней форме; другими словами, я утверждаю, что эта последняя у Метнера хороша. И действительно, у него есть то, что можно назвать логикой чувства, как это ни странно звучит. Все его сочинения: романсы, сказки, новеллы, дифирамбы и в особенности многочисленные сонаты — отличаются не только цельностью общего замысла, даже такая, на мой взгляд, зеленая, как первая (f-moll, op. 5), но и удивительной естественностью, необходимостью в сочетании всех составных частей.

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 115. 190

<стр. 191>

...Произведения Метнера часто имеют вид, точно все в них принесено в жертву линии. Отсюда у него на первый план выступает мелодия, скорей тема, притом по возможности ясных, простых контуров и почти всегда характерная и также в большинстве случаев диатоническая».

Последующие замечания Мясковского, касающиеся особенностей метнеровского тематизма, вполне вписываются в характеристику и его мелодического мышления. Так, говоря о внешней неброскости тем Метнера, Мясковский подчеркивает их внутреннюю наполненность (следствие «плотности мысли»), интонационную содержательность и большую потенцию к развитию. Вероятно, Мясковский мог бы подписаться под словами Метнера, который говорил: «...тема имеет свой пульс — ритм, свою светотень — гармонию, свое дыхание — каденции, свою перспективу — форму»¹.

В приводимой статье Мясковский пишет:

«В характерности и яркости метнеровским темам отказывают, но я полагаю, что это происходит лишь от поверхностного к нему вообще отношения; тогда как тех, кто ближе к этому вопросу подходит, поражают в его темах именно отмеченные черты: в каждой из них оказывается такой оборот, которым эти темы как бы цепляются за душу, за память; как метко выразился один знакомый мне музыкант — большинство метнеровских тем обладают точно каким-то крючком. Между прочим, качество это свойственно темам только выдающихся композиторов и встречается не часто; таковы темы Вагнера, Бетховена, Скрябина и еще немногих; эпигоны таких тем не имеют. В том, что метнеровские темы обладают подобной зацепкой, нетрудно убедиться, стоит заглянуть в его сказки, сонаты (Andante Es-dur из сонаты-сказки op. 25, № 1, вся есit-тема из сонаты e-moll², темы из сказки e-moll op. 14,

¹ Метнер Н. Муза и мода. Париж, 1935, с. 47.

² В письме к Прокофьеву от 26 января 1913 года читаем следующие восторженные строки, посвященные Метнеру и упоминаемой сонате: «Вы [...] потеряли такое незаменимое удовольствие, как слушание Метнера. Я пришел к убеждению, что это колоссальный талант и самой крепкой и дорогой марки. Его последняя соната

<стр. 192>

из b-moll op. 20 и много других, я беру наудачу — первые попавшиеся); кроме того, темы Метнера отличаются, я бы сказал, прямолинейностью; отсюда преобладание вообще линейности в его произведениях, иначе говоря, рисунка, или, сочетая с бескрасочностью, еще общее — г р а ф и ч н о с т и »¹.

В понимании Мясковского, именно графичность — то есть рельефность, выпуклость, а в конечном итоге тематическая значимость каждой мелодической линии («мастерство рисунка», по определению композитора) — представляет одну из существенных сторон музыкальной ткани произведения. Это столь показательное для стиля Метнера качество получило оригинальное преломление и в творческой практике автора «Причуд» и Сонаты с «Dies irae» (прежде всего в его камерных работах — квартетах, фортепианных сочинениях, романсах).

Другим постоянным объектом внимания Мясковского-критика была музыка Прокофьева. Его фортепианным сочинениям он посвя-

(e-moll) — шедевр, одно из наиболее содержательных и выдающихся сочинений современности» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 308).

Вот еще одно свидетельство о поразившем сочинении, услышанном в исполнении автора в Петербурге, где Н. Метнер «впервые [...] показал свою e-moll'ную сонату— произведение, показавшееся нам одним из глубочайших созданий современности, хотя по своей чрезвычайной длине, разнообразию материала и суровой замкнутости выражения едва ли могущее сразу приобрести искренних друзей. На нас эта соната оказала действие незабываемое; мы редко переживали такое глубокое и сильное потрясение, как при слушании этой горячей, напряженной по мысли, то мужественно-стремительной, то возвышенно-трогательной, прочно спаянной нигде не ослабевающим вдохновением музыки; цельной не только тематически, но и по удивительному гармоническому развитию проникающих ее настроений и чувствований; притом богатейшей по технической отделке и глубоко органичной по форме. Мы с непоколебимым убеждением утверждаем, что соната эта, несмотря на ее столь, казалось бы, несовременный материал, духовно одно из высших созданий современности» (Мясковский Н. Петербургские письма (XI). — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 114).

¹ Мясковский Н. Н. Метнер. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 121.

<стр. 193>

щает наибольшее число развернутых рецензий. В поле зрения Мясковского попадают многие значительные фортепианные работы Прокофьева 1900—1910 годов, среди них Четыре этюда (op. 2), Четыре пьесы (op. 4), Первый концерт для фортепиано с оркестром (op. 10), Токката (op. 11), «Мимолетности» (op. 22), Третья фортепианная соната (op. 28)¹.

Если высказывания Мясковского о Метнере прежде всего обнаруживали сходство стилей двух художников, то его статьи и рецензии о произведениях Прокофьева выявляли скорее обратное: в фортепианном творчестве своего современника Мясковский очень высоко ценил как раз те черты, которые не были присущи его собственной художественной натуре. Так, например, раскрывая читателю новаторскую суть музыки Прокофьева, Мясковский подчеркивал ее глубинную оптимистичность, радостную перу в человека, задорный или мягкий юмор, острый гротеск. Чрезвычайно привлекали Мясковского и такие индивидуально-характерные свойства стиля Прокофьева, как динамика контрастов, особая пластичность и образная характерность тематизма, упругость ритмики.

Уже первое самобытное и новаторское сочинение Прокофьева— Этюды op. 2 (а не

творение, малосамостоятельное по музыкальной лексике — Первая соната) — вызывают восторженную оценку Мясковского: «Вот сочинения, от которых веет первобытной силой и свежестью. С каким наслаждением и вместе удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности, расслабленности и анемичности. Прекрасные этюды эти полны то причудливой фантастики, то мягкого, но бодрящего лиризма, то жгучей иронии, то, наконец, могучей порывистости.

¹ Показательно, что из семи рецензий Мясковского на сочинения Прокофьева пять посвящены исключительно фортепианной музыке. Две заметки рассматривают камерные вокальные опусы — «Гадкий утенок» (ор. 18) и «Пять стихотворений на стихи Анны Ахматовой» (ор. 27).

<стр. 194>

Несмотря на неизменный минор во всех пьесах, ни в одной из них нет следа тоскливости или уныния. Проникающая их сила и энергия как бы нейтрализует этот минор, и он обнаруживается лишь в отпечатке глубокомыслия и суровости, обволакивающим этюды. Трудно выделить какой-нибудь из них, так они разнообразны и равноценны. Циклопичность первого, оттененная моментами спокойного лиризма, вкрадчивые переливы второго, необузданный юмор и дикая порывистость последнего или, наконец, таинственные шорохи и фантазмагии третьего — все так самодовлеюще, так исключительно и в то же время законченно, что нет возможности отдать предпочтение какому-либо одному»¹.

Не насыщая свой фортепианный стиль концертной броскостью, виртуозностью письма, Мясковский, сам никогда не обращавшийся к рецензируемому жанру концертного этюда, чрезвычайно высоко ценил эти качества в произведениях Прокофьева — выдающегося пианиста XX века.

Одно из самых популярных концертных сочинений Прокофьева — Третья соната, в которой композитор новаторски-дерзновенно претворяет принципы романтической одночастной сонаты-поэмы, — получает очень обстоятельную и тонкую (эстетико-стилевую и аналитическую) характеристику Мясковского². Показательно, что среди ранних сонат Прокофьева именно сочинение поэмого типа, какие не раз встречались у самого Мясковского, послужило объектом для критического выступления.

Подчеркивая свойственные этому произведению «пылкость, заражающую и увлекающую устремленность, серьезную страстность» и особый концертный размах, Мясковский считает, что ее исполнитель должен обладать «законченной техникой — тонкой и титанически сильной, неукротимым темпераментом, глубочайшей проникно-

¹ Мясковский Н. С. Прокофьев. Ор. 2. Четыре этюда для фортепиано. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 87.

² Мясковский Н. С. Прокофьев. Третья соната (из старых тетрадей) для фортепиано, ор. 28. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 221—223.

<стр. 195>

венностью, чтобы охватить все разнообразие прокофьевских красок, и, наконец, способностью к искреннему, притом здоровому лиризму. Для концертной эстрады Третья соната Прокофьева — произведение незаменимое»¹.

В рецензии на пьесы ор. 4 («Воспоминание», «Порыв», «Отчаяние», «Наваждение») и Токкату ор. 11² определяется столь типичный для Прокофьева тип конкретной образности фортепианного мышления, для которого характерны «полное отсутствие какой бы то ни было расплывчатости в изложении, ясная, свободно отлившаяся форма, редкая — почти афористическая — краткость, выпуклость и характеристичность тем, четкий, живой ритм».

И снова, как и в анализах Этюдов и Третьей сонаты, Мясковский возвращается к мысли об особых свойствах виртуозности в прокофьевских фортепианных сочинениях, возникающих на основе их большой внутренней содержательности, тематической значительности материала.

«Вся серия представляет богатейший материал для исполнителя по своеобразию и яркости содержания, частью по техническим свойствам; что же касается последней указанной в заголовке пьесы — Токкаты, то эта представляет собою главным образом техническую задачу, и, надо думать, осуществимую лишь для пианиста с огромной техникой и выдержкой. Токката колоссально трудна и притом непрерывна, но ее тематический материал так занимателен, несмотря на свою чрезвычайную краткость, изложение так значительно и богато и притом так законченно и, в пределах поставленной задачи, так разнообразно, что уж по одному этому Токката должна привлечь внимание; но, что всего важнее — она глубоко содержательна и по своему характеру примыкает к стремительным пьесам Прокофьева; лишь мысль в ней, стиснутая

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 223.

² Мясковский Н. С. Прокофьев. Ор. 4. Воспоминания. Ор. 11. Токката для ф-п. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 139—143.

<стр. 196>

технической затеей, с сосредоточенно-неудержимой силой мчится, словно глубоководный поток, сжатый гранитными берегами»¹.

Настоящую критическую бурю (по выражению Д. Б. Кабалевского) вызвало появление Первого фортепианного концерта Прокофьева. Резкие голоса протеста чередовались с восторженными оценками сочинения, отмеченного взрывчатой силой, насыщенного волевым, утверждающим началом.

«Концерт этот может быть по преимуществу назван блестящим в одинаковой мере и по характеру его тем, и по манере изложения фортепианной партии, изобилующей бесчисленными и необычными трудностями, но интересной и выигрышной», — писал Мясковский².

Характеризуя рельефный, лапидарный тематизм концерта, Мясковский сравнивает эффект его воздействия с «блеском тщательно отполированной стали». «Вероятно, этот же жесткий блеск, придающий концерту столь своеобразную красоту, но в то же время изгоняющий всякие помыслы красоты, вызывает во многих негодующие вопли, и в особенности, как это ни странно, со стороны большинства наших прогрессивных музыковедов, очевидно более склонных к «ушеугодию», чем даже простая широкая публика, которая в необходимые моменты вдруг обнаруживает в себе запас гораздо более острого чутья, нежели самые что ни на есть маститые судьи».

¹ До опубликования печатного отзыва свое непосредственное впечатление от Токкаты Мясковский изложил в письме к Вл. Держановскому от 11 апреля 1912 года: «С. Прокофьев на днях сочинил штуку, от которой я совершенно без ума, — фортепианную токкату. Чертовски остроумно, колко, энергично и характерно. Темы — верх простоты и физиономичности. Может показаться странным, что о пьесе в 10—12 страниц я пишу целый дифирамб, но не могу удержаться от вопля восторга. Пока это одно из его лучших и во всяком случае наиболее зрелое сочинение» (Мясковский. СМ, т. 2, с. 345).

² Мясковский Н. С. Прокофьев. Ор. 10. Первый концерт для ф-п. с оркестром. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 194—195.

<стр. 197>

В своей рецензии Мясковский резко полемизирует с критиками, которые говорили о перенасыщенности Первого концерта тематическим материалом (в частности, с Каратыгиным, в целом давшим очень высокую оценку произведению). Здесь композитор, сам склонный к многотемности сонатной структуры, во многом исходит из собственных творческих принципов: «В концерте Прокофьева масса материала, и это часто вызывает упреки в недостатках его формальной структуры. Основателен ли этот упрек? Правда, материала в концерте очень много, но, с другой стороны, авторская мысль течет в произведении таким могучим, словно лавовым потоком, что недостаток этот почти не ощущается. И скорей не

обратно ли? Не превосходная ли форма концерта, если, при всем обилии тем, при применении в репризе разработочно-вариационных приемов, все же музыка воспринимается с необычайной легкостью и никогда не оставляет впечатления длинноты. Мы склоняемся скорей к такому обороту мысли, а в конце концов утверждаем, что концерт Прокофьева является одним из оригинальнейших произведений вообще, а в особенности в фортепианно-концертной литературе, тем более что, будучи сочинением по преимуществу виртуозным, он в то же время всегда остается на уровне чистой, самодовлеющей музыки».

Рождение такого значительного фортепианного опуса, как «Мимолетности», Мясковский рассматривает в контексте работ композитора в разных жанрах и подчеркивает новизну и значительность внутреннего содержания цикла. «Особенное значение пьесы эти приобретают, если вспомнить все, что до настоящего времени было Прокофьевым написано, главным образом в недавний, вулканически-пламенный его период, период Второй сонаты, Второго концерта, «Сарказмов», «Скифской сюиты», только теперь опубликованного балета «Шут» и «Игрока»¹.

Внимательно наблюдая за эволюцией творчества раннего Прокофьева, Мясковский отмечает усиление в его музыке психологиче-

¹ Версиллов А. [Н. Мясковский]. С. Прокофьев. «Мимолетности». Op. 22. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 216—217.

<стр. 198>

ского начала, умение передать в звуках тонкое душевное движение, настроение, мысль: «В «Мимолетностях» явно чувствуется какое-то органическое углубление, обогащение авторской души [...], чувствуется, что автор реагирует не только на внешнее, что всякое свое впечатление стремится теперь выразить не только в звуке-жесте, но уже углубляется в себя, его душа ищет уже звука-слова». Как точно ощутил и зафиксировал критик важный образно-эмоциональный сдвиг в стиле Прокофьева!

Мясковский публикует ряд рецензий о сочинениях композиторов более старшего поколения, влияние которых он, несомненно, испытал в своем творчестве (и в фортепианном, в частности), таких в первую очередь, как Рахманинов и Глазунов.

Широко известно огромное уважение Мясковского к творческой личности С. Рахманинова. Николай Яковлевич называл его имя в числе самых выдающихся художников XX века.

Сохранились печатные отклики Мясковского на разные сочинения Рахманинова («Колокола», Вторая симфония). Из фортепианных работ в поле зрения Мясковского-критика оказалась Вторая соната: «Соната нам в сущности понравилась: она заинтересовала нас и своим мятежно-суровым характером, и хорошими темами первой части, и весьма необычными для Рахманинова гармониями (вторая часть), и изумительным богатством технической отделки, и благородством общего тона. Если же что нам не понравилось, так это некоторая пестрота изложения, в финале доходящая до всклокоченности, излишний конструктивный трафарет, бледноватость средней части и злоупотребление специфически виртуозными приемами письма, порой мало оправдываемыми обстоятельствами момента; во всяком случае 2-я соната — произведение крупное и ценное»¹.

Отдавая себе отчет в том, что критические замечания усиливают позиции недоброжелателей искусства Рахманинова, Мясков-

¹ Мясковский Н. Петербургские письма (XV).—В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 159.

<стр. 199>

ский заканчивает рецензию следующими прозорливыми и существенными строками: «...будучи в числе рьяных сторонников творчества этого композитора, даем своим отрицательным отзывом лишнее оружие в руки его противников. Но, впрочем, какое дело

Рахманинову до каких бы то ни было противников, сторонников и т. п. Он величина такого калибра, что займет свое место в истории, едва ли спрашивая у кого бы то ни было позволения»¹,

Несколько рецензий публикует Мясковский об инструментальных сочинениях А. Глазунова (Фортепианный концерт)² и С. Ляпунова (Второй фортепианный концерт, Вариации на русскую тему). В концерте Глазунова Мясковского привлекает «благородство общего выражения», оригинальность гармонического мышления, отточенность формы. Особых похвал удостоивается полифоническая техника письма. Характеризуя фортепианную фактуру сочинения, автор рецензии подчеркивает ее «массивность», «вязкость», слишком длительное использование одного фактурного принципа.

В своих откликах на исполнение фортепианных сочинений Ляпунова Мясковский с сожалением отмечает, что его пьесы «вообще мало играют, и очень напрасно, так как редко у кого теперь встречается такое интересное, стильное и богатое фортепианное письмо, независимо от высоких качеств музыки»³.

В короткой нотографической заметке, посвященной фортепианной Вариации на русскую тему (ор. 49), Мясковский сжато характеризует стиль произведения, определяет его место и значение среди других работ композитора и приходит к выводу, что это «сочинение представляет разнообразный и благодарный для исполнителя концертный материал»⁴.

¹ Мясковский Н. Петербургские письма (XV).— В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 160.

² Мясковский Н. Фортепианный концерт А. Глазунова. В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 89—93.

³ Мясковский Н. С. Ляпунов. Ор. 49. Вариации на русскую тему для фортепиано. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 128—129.

⁴ Там же, с. 128.

<стр. 200>

Вместе с тем, и это очень свойственно Мясковскому-критику, его общий взгляд на пьесу, как всегда, объективен и содержит ряд точных и конкретных профессиональных замечаний. Положительно оценивая саму тему, Мясковский пишет, что некоторые вариации, несмотря на изящество рисунка и общее благородство письма, сделаны «с налетом академизма», «очень уж по-немецки, сухо, если сопоставить с мягкой ласковостью темы».

Фортепианные работы менее популярных авторов старшего поколения, например А. Гречанинова и Вл. Ребикова, получают у Мясковского различную оценку. Хорошо знакомый с ранними инструментальными сочинениями А. Гречанинова, Мясковский характеризует «Пастели» ор. 61 как пьесы удачные, содержащие черты и принципиально новые, и давно устоявшиеся в творческой практике этого композитора: «...искренность пьесок, изящество гармонического и мелодического склада их таковы, что исполнение «Пастелей» может доставить несколько поистине приятных минут, тем более что они не трудны и хорошо, красиво звучат»¹.

Резкую критику Мясковского вызывают фортепианные работы Вл. Ребикова, цикл которого «Игра звуков» удостоивается лишь одной уничтожающей фразы: «В каждой пьеске есть недурная мысль; к сожалению, ничего из мыслей этих не выходит, и автор с явною беспомощностью барахтается в струях разжиженных модернизмов и шуманизмов»².

С пристальным вниманием следит Мясковский за становлением фортепианного творчества молодых композиторов, таких, как Ан. Александров, А. Станчинский, Гр. Крейн.

Уже первый опубликованный опус Ан. Александрова — Пять прелюдий ор. 1 — получает положительную оценку Мясковского-критика, подчеркнувшего в анализе произведений как оригинальные черты, так и ассимилированную автором сферу влияний (Скрябин, Лядов): «Прелюдии г-на Александрова свидетельствуют о музыканте отличного вкуса, хорошо владеющего как средствами форте-

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 185.

² Там же, с. 131.

<стр. 201>

пианной, так и чисто композиционной техники. Свободное, изящное, лишенное какой бы то вязкости и неловкости голосоведение, весьма разнообразные рисунки письма, красивая, естественная и гибкая гармония»¹.

Интенсивное развитие яркого дарования Ан. Александрова побудило Мясковского и в последующие годы выступать в печати с анализом его новых работ и наблюдениями над развитием стиля. «Анатолий Александров — один из наиболее значительных и даровитых современных композиторов. Творчество его имеет уже ясный отпечаток сложившейся и довольно характерной индивидуальности. Тонкий мелос, полный необычных интонаций, своеобразно терпкий гармонический склад, контрапунктически богатая ткань изложения, широко задумываемые и естественно выполняемые формальные построения и над всем этим налет мечтательности при склонности к повествовательному тону в инструментальных произведениях», писал Мясковский после авторского концерта в 1923 году².

Мясковский публикует развернутый стилистический очерк об Ан. Александрове — с преимущественным вниманием к его фортепианным сочинениям³. Критик выявляет наиболее характерные стороны образной палитры Александрова, связывает их с особенностями его музыкального языка, высказывает мысли о высоком профессионализме и мастерстве, присущих лучшим работам этого композитора.

Говоря о роли повествовательного начала в музыке Александрова, Мясковский приводит убедительные примеры, доказывающие близость к стилистике Метнера: «...созвучность балладе, повествованию, сказочности, часто очень сильно дающая о себе знать,

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 210.

² А. В. [А. Версилов — Н. Мясковский]. Второй вечер современной музыки из произведений Анатолия Александрова. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 217—219.

³ Мясковский Н. А. Александров. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 236—239.

<стр. 202>

[...] напоминает иногда Николая Метнера. В такие моменты оба композитора действительно обнаруживают родственность...»¹

Очень теплые строки посвятил Мясковский «Эскизам» Станчинского² — единственному сочинению, изданному при жизни безвременно умершего композитора, работавшего преимущественно в сфере фортепианной музыки (сонаты, прелюдии, каноны). Критик назвал «Эскизы» произведениями, «далеко выходящими за пределы массы обычно хороших фортепианных сочинений», отметил как ярко индивидуальное их качество «мелодическую первооснову пьес».

Останавливаясь на особенностях пианизма Станчинского, Мясковский обращает внимание на многие фактурные детали (широкий регистровый разрыв, индивидуализация мелодической линии и др.), которые стали типичными и для его творчества: «...фортепианное изложение — в высшей степени оригинальное и личное, какое-то колкое, чуть суховатое, хотелось бы сказать, растрепанное, если бы не чувствовалась в этом какая-то внутренняя сжатость, напряженность свернутой стальной пружины. В нем заметно частое пользование широко расставленными регистрами, [...] склонность к индивидуализации каждой партии, исходящей, пожалуй, из контрапунктического склада мысли, но в то же время и отсутствие часто вытекающей отсюда черствости звучания; в итоге — красивая, прозрачная, иногда технически трудная, но всегда ясно звучащая фортепианная ткань»³.

Много разнообразных откликов Мясковского — негодующих или поощряющих, содержащих конкретные советы авторам или рекомендации исполнителям — вызывали фортепианные произведения композиторов, имена которых сейчас представляют лишь чисто исторический интерес: М. Кузмин, И. Добровейн, А. Ильяшенко, И. Айсберг, Е. Гунст, Н. Хвоцинский, Н. Рославец, Я. Степовий, Д. Мелких...

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 236—237.

² Этот цикл послужил поводом для опубликования первой рецензии С. Прокофьевым («Музыка», 1913, № 148, с. 602—603).

³ Мясковский. СМ, т. 2, с. 207.

<стр. 203>

Отмечая отдельные удачи молодых авторов, Мясковский-критик упрекает их «в трафаретности приемов письма», в ошеломляющем однообразии гармонического языка и фортепианной фактуры».

Постоянно интересовался Мясковский и зарубежной фортепианной музыкой, публикуя об отдельных художниках и их произведениях (К. Дебюсси, М. Равель, М. Рeger, Ф. Бузони, Г. Эйслер) заметки и рецензии.

Критик восхищается тонким мастерством Дебюсси — музыкального пейзажиста, отмечает свойственное французскому мастеру богатство оттенков и полутонов.

Специальную рецензию посвятил Мясковский второй тетради фортепианных прелюдий Дебюсси, полной «очаровательных пьес, в высшей степени разнообразных по содержанию, часто весьма неожиданному и остроумному». Рецензент отмечает тонкий музыкальный юмор композитора, его блестящее умение нарисовать жанровую картинку, воспроизвести почти театрально зримую сценку. Однако среди прелюдий обеих тетрадей Мясковский выделяет те которые «посвящены передаче самых, казалось бы, неуловимых ощущений, самых паутинных настроений, самых изысканных, восхитительно поэтических образов, и притом передаче меткой всегда свежей и нежно-волнующей. Тут длинной вереницей скользят то пейзажи, то настроения, где автор просто развлекается игрой звуков («les tierces alternées» — почти этюд в тремоллирующих терциях); но все это с наклоном к неуловимому, сказочному, вечернему, только не к солнечному, дневному, ярко-открытому. Таковы чудесно холодноватые «Туманы» (1), подернутые меланхолической дымкой «Опавшие листья» (2), «Терраса в лунном свете», «Ундина», «Танцующие феи» и другие, одна другой обаятельнее, своеобразнее и поэтичнее. Тем, кто любит творчество Дебюсси, новые прелюдии доставят неисчислимые наслаждения, так он в них умеет быть, несмотря на довольно ограниченную область настроений, переживаний и даже приемов, все же новым и неповторяемым»¹.

¹ Мясковский Н. Claude Debussy. Préludes pour piano. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 138—139.

<стр. 204>

В критическом наследии Мясковского встречаются очень теплые строки и о соотечественнике Дебюсси — М. Равеле. Автор «Аластора» и «Молчания» высоко оценивал его «изумительное владение оркестровыми средствами», «редкое чутье к достижению пикантно-красочных звучностей».

Хорошо знакомый с известной фортепианной сюитой Равеля «Вальсы», Мясковский сравнивает новую оркестровую версию с «уртекстом» и в ряде случаев отдает предпочтение исходному, фортепианному варианту.

Обозревая концертные программы, Мясковский всегда с пристальным вниманием следит за новинками — симфоническими и камерными, отечественными и зарубежными. Многие здесь представляются композитору малоинтересным, творчески бесперспективным. Фортепианный концерт Ф. Бузони критик называет «пестрым по стилю, ни внешне, ни внутренне не объединенным и каким-то [...] никчемным»¹.

Не менее резко отозвался Мясковский о другом фортепианном концерте, принадлежащем перу М. Рegerа: его не устраивали бледность тематизма, инертность развития, однотонность общей эмоциональной сферы.

Постоянно интересовался Мясковский и творчеством молодых зарубежных художников. Несомненный интерес, например, представляют его отзывы о фортепианных сочинениях Г. Эйслера (Соната ор. 1, «Маленькие пьесы для фортепиано», ор. 8, Сонатина ор.

45). Более подробно Мясковский останавливается на фортепианном дебюте «одного из юнейших питомцев А. Шёнберга» и отмечает, что «в этой сонате есть крепкий скелет, упругие мышцы и горячая, здоровая кровь». Критик поясняет свою мысль, для чего характеризует важнейшие особенности музыкальной лексики сочинения: «Сжатое изложение, угловато-острые, лаконичные темы, не квадратный, но ясный ритм, разнообразно, отлично звучащий, как бы скользящий фортепианный стиль, притом в современном смыс-

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 161.

<стр. 205>

ле — почти средней трудности; свободный от нагроможденности и очень четкий рисунок как гармонических, так и мелодических контуров делает все произведение очень легко усвояемым и весьма приятным для исполнения. Но, правда, глубины мысли, цепкости звуковых образов, наконец, своего языка, своего мира еще, пожалуй, да и естественно, не чувствуется. Это в полном смысле юное, бодрое и талантливое, брызжущее непосредственностью и задором произведение, не лишенное местами проблесков искренного, хотя и мельком затронутого лиризма»¹.

Другие фортепианные сочинения Г. Эйслера («Маленькие пьесы», Сонатина), вызвавшие разные оценки Мясковского, были отрецензированы в связи с возможностью их публикации в Советском Союзе.

Как известно, в 30—40-е годы Мясковский отходит от широкой критической деятельности, и ведущим «жанром» в оценке камерных (в том числе фортепианных) сочинений становится короткий отзыв для издательства на педагогическое пособие («Пьесы для начинающих» Ю. Абелева), концертные пьесы («Вариации на две темы Баха» С. Разоренова, Рапсодия Г. Киркора) или камерный ансамбль (фортепианное трио Г. Свиридова).

Стиль и манера Мясковского-критика не изменились: прямота суждений, точность, лаконизм.

Горячо поддерживает Мясковский обращение Г. Свиридова к фортепианному трио: «...произведений этого жанра в русской музыке вообще немного, и потому появление ценного по качеству и нового трио Г. Свиридова необходимо должным образом оценить... Оно написано с подлинным темпераментом, отлично сделано с технической стороны, интересно инструментально (хотя и не без вычурностей), а главное, свежо по замыслу и очень образно. Последнее придает сочинению большую жизненность и потому, мне

¹ Мясковский Н. Г. Эйслер. Соч. 1. Соната для ф-п. — В кн.: Мясковский. СМ, т. 2, с. 234—235.

<стр. 206>

думается, обеспечит ему прочную судьбу в исполнительской практике»¹.

Работы и отзывы Мясковского о фортепианной музыке составили важную часть объемного критического наследия композитора. Их главная особенность заключается в том, что, оценивая то или иное сочинение, Мясковский подходил к нему не столько с точки зрения исполнителя фортепианной музыки или рецензента-профессионала, а прежде всего с позиций художника-творца, автора многих замечательных фортепианных произведений.

Вот почему в его отзывах существенное внимание уделялось вопросам фортепианного стиля композитора (например, Метнера, Прокофьева или Ан. Александрова), а также проблемам драматургии сочинения во взаимосвязях с принципами музыкального языка и фактуры. Отмеченные блеском литературного изложения, критические этюды Мясковского свидетельствуют о живом отношении их автора к музыкальной современности, о его отзывчивости на все талантливое, новое, передовое.

¹ Мясковский. СМ, т. 2, с. 264.

Приложение II

Дискография фортепианных сочинений Мясковского (записи ГДРЗ)

Соната № 2, ор. 13	Т. Гутман	Д-1749	13 м. 00 сек
	И. Жуков	Д-64786	15 м. 25 сек.
	Е. Скуратовская		13 м. 28 сек.
Соната № 3, ор. 19	Л. Брумберг	ДКС-11356	15 м. 42 сек.
	Я. Зак	Д-2024	11 м. 10 сек.
Соната № 4, ор. 27	Л. Брумберг	Д-63922	30 м. 32 сек
Песня и рапсодия, ор. 58	Г. Гинзбург	Песня-3436	
		Рапсодия-3437	11 м. 41 сек
	Л. Левинсон	Д-71640	12 м. 02 сек

Циклы и отдельные пьесы

«Причуды», ор. 25	И. Аптекарев	Д-4346	15 м. 28 сек.
—»—№ 1, № 6	С. Прокофьев	Д-9887	6 м. 08 сек.
«Воспоминания», ор. 29	М. Воскресенский	Д-52119	15 м. 41 сек.
	Е. Скуратовская		8 м. 32 сек.
«Пожелтевшие страницы», ор. 31	И. Аптекарев	Д-3295	17 м. 00 сек.
«Простые вариации», ор. 43 № 3	И. Аптекарев	Д-41346	15 м. 28 сек.
Анданте	Б. Гольдфедер	Д-20648	5 м. 20 сек.
«Шесть импровизаций» ор. 74	Е. Скуратовская		13 м. 10 сек.

СОДЕРЖАНИЕ

Введение	3
Глава первая	17
Глава вторая	82
Глава третья	121
Заключение	165
Приложение I	188
Приложение II	207

ИБ № 1401

Елена Борисовна Долинская

ФОРТЕПИАННОЕ ТВОРЧЕСТВО Н. Я. МЯСКОВСКОГО

Редактор И. Вершинина Художник Б. Белов
Худож. редактор Л. Рабенау Техн. редактор Е. Блюменталь
Корректор Г. Нугер

Сдано в набор 29/1—79 г. Подп. к печ. 20/III—80 г. А-10222
Форм. бум. 70x108¹/₃₂ Бумага офсетная № 1 Гарнитура шрифта литературная
Печать высокая Печ. л. 6,5 (Условные 9,1) Уч.-изд. л. 8,95 Тираж 10 000 экз.
Изд. № 4577 Зак. 86 Цена 65 к.

Всесоюзное издательство «Советский композитор»,
103006, Москва, К-6, Садовая-Триумфальная ул., 14—12.

Московская типография № 6 Союзполиграфпрома
при Государственном комитете СССР
по делам издательств, полиграфии и книжной торговли.
109088, Москва, Ж-88, Южнопортовая ул., 24.