

ЭВОЛЮЦИЯ ФОРТЕПИАННОГО СТИЛЯ Н. МЯСКОВСКОГО
В СВЯЗИ С ОБЩЕЙ ЭВОЛЮЦИЕЙ ТВОРЧЕСТВА

S. Arabkertseva

EVOLUTION OF N. MYASKOVSKY'S PIANO STYLE
IN CONNECTION WITH GENERAL EVOLUTION OF HIS CREATIVE LEGACY

В статье рассматриваются важнейшие особенности эволюции фортепианного стиля Мясковского, предопределяемые многообразными связями различных сфер его творческого наследия. Автором освещаются отличительные черты «симфонической» и «камерной» трактовки фортепиано, представленной в сочинениях Мясковского. Во вступительной заметке подчеркивается актуальность данной статьи для современных пианистов.

Ключевые слова: Н. Мясковский, фортепианный стиль, творческое наследие, «симфоническая» и «камерная» трактовка фортепиано.

The article examines most important peculiarities of evolution of Myaskovsky's piano style which determine by varied connections of different spheres of his creative legacy. The author delights characteristic features of «symphonic» and «chamber» interpretation of piano in the works by Myaskovsky. The introductory essay emphasizes the actuality of this article for the contemporary pianists.

Key words: N. Myaskovsky, piano style, creative legacy, «symphonic» and «chamber» interpretation of piano.

Необозримо богатое творческое наследие Н. Мясковского на протяжении многих десятилетий привлекает внимание самых известных и авторитетных исследователей.

При всем разнообразии творчества одного из корифеев отечественной музыкальной культуры, Мясковский остается в первую очередь композитором-симфонистом. Быть может, поэтому российские музыковеды не столь часто обращаются к его камерно-ансамблевым, вокальным или сольным инструментальным (в частности, фортепианным) опусам.

Автором публикуемой статьи – профессором кафедры специального фортепиано Ростовской консерватории Сусанной Арабкерцевой (1946–2009) – убедительно доказывается ошибочность такого самоограничения. Исследователь подчеркивает, что становление и эволюция композиторского стиля Мясковского в значительной мере связаны с интенсивным взаимодействием различных сфер творчества, с «диалогами» симфонических и камерных жанров.

Значимость подобных изысканий для концертирующего артиста, конечно же, не исчерпывается освещением упомянутой научной проблематики. Автор статьи, вдохновляемая бесконечной преданностью классическому музыкальному наследию, исподволь

подготавливает коллег-исполнителей к пересмотру укоренившихся стереотипных оценок фортепианного творчества Мясковского, к более активному включению соответствующих произведений в современный репертуар.

Из публикуемой статьи, демонстрирующей чуткий профессиональный подход к художественному материалу, искреннее желание постигнуть тайны самобытного композиторского языка Мясковского, закономерно вытекает мысль о том, что фортепианные шедевры Мастера – не только плоды напряженного творческого труда и кипучей энергии мысли, но и богатейший источник, питающий прославленную композиторскую школу. Недаром Мясковский, приняв эстафету творчества от А. Лядова и Н. Римского-Корсакова, сумел передать ее своим ученикам – А. Хачатуряну, Д. Кабалевскому, В. Шебалину, А. Эшпаю, Б. Мокроусову, В. Мурадели и многим другим.

Настоящая статья, несомненно, вызовет живой интерес у специалистов. Наряду с этим, авторские наблюдения и выводы представляются безусловно ценными для всех, кому небезразличны исторические судьбы русского музыкального искусства XX века и отечественной музыкальной культуры в целом.

Владимир Орловский

В историю русской советской музыки Н. Мясковский вошел как выдающийся композитор-симфонист, один из основоположников советской симфонической школы. На протяжении свыше четырех десятилетий (с 1908 по 1950 годы) им было написано 27 симфоний, многие из которых являются неотъемлемой частью золотого фонда советской музыки.

Если крупные оркестровые циклы образуют магистральную линию в творчестве Мясковского, то камерные сочинения остаются как бы в тени; порой им не уделяется должного внимания и современными исполнителями, и музыковедами-исследователями¹. Между тем, Мясковский – автор 13 струнных квартетов, большого количества романсов, фортепианных сонат и миниатюр. Лучшие его сочинения в этих жанрах завоевали признание слушателей и, несомненно, принадлежат к числу ярких образцов русской камерной музыки.

Прежде чем обратиться к основной проблематике статьи, необходимо определить место, которое занимает фортепианная музыка в творчестве Мясковского.

К работе над первым оркестровым циклом – Симфонией до минор – Мясковский приступил, уже будучи автором большого количества миниатюр, а также шести сонат для фортепиано². До 27-летнего возраста композитор пробовал свои силы только в сферах фортепианной и отчасти вокальной музыки³. «Фортепианная

¹ Публикуемая статья была написана в 1986 году. Естественно, высказываемые автором суждения и оценки неразрывно связаны с тогдашней ситуацией в отечественной музыкальной культуре. Между тем, по прошествии четверти столетия каких-либо позитивных изменений в постсоветской фортепианной «мясковкиане» обнаруживается немного. Среди них – юбилейный цикл концертов «Н. Мясковский. Все сонаты для фортепиано» (март–апрель 2006 года, Рахманиновский зал Московской консерватории), приуроченный исполнителем, замечательным российским музыкантом Михаилом Лидским, к 125-летию со дня рождения композитора (см.: [9, 21]). В аналогичной же сфере музыковедческих исследований воцарилось некое «затишье», о чем свидетельствуют программа Международной научной конференции «Неизвестный Н. Мясковский: взгляд из XXI века» (Москва, 2006) и сборник статей аналогичного названия, выпущенный издательством «Композитор»: фортепианное творчество «юбиляра», по сути, оказалось вне поля зрения специалистов из России и ряда стран СНГ (см.: [8, 7; 9, 27]). Фактически не изменилось положение в данной сфере и сегодня, что придает безусловную актуальность настоящей публикации (Примеч. ред.).

² Рукописи двух из них – трехчастной ми минор (1905) и одночастной до минор (1907) – утеряны. Соната Соль мажор (1907) впоследствии была переработана в Увертюру для симфонического оркестра (1909).

³ Здесь сыграл свою роль и поздний выбор музыкальной профессии: только в возрасте 30 лет Мясковский

соната была первым этапом в овладении Мясковским крупной формой (так же, как для Брамса и некоторых других симфонистов)», – указывает А. Алексеев [1, 296].

Наряду с ранними сонатами, значительную роль в формировании творческой индивидуальности художника сыграли пьесы малой формы. Работая над фортепианными миниатюрами, композитор овладевал техникой письма, законами музыкальной драматургии, формы. Впоследствии найденное в этих пьесах получило развитие в будущих сочинениях. Не случайно многие пьесы из восьми рукописных сборников «Flofion» (1899–1917)⁴ позднее обрели вторую жизнь на страницах симфоний и симфониетт, сонат и циклов фортепианных миниатюр.

После 1908 года оркестр быстро завоевывает доминирующее положение в творчестве Мясковского. Однако интерес к камерно-инструментальной сфере – в частности, к музыке для фортепиано – у композитора сохраняется. В 1912 году он завершает Вторую сонату, удостоенную впоследствии Глинкинской премии. Именно это сочинение приносит молодому автору первый по-настоящему большой успех, знаменует приход в русскую музыку зрелого и самобытного мастера.

На протяжении всего творческого пути Мясковского фортепианное сонатное творчество как бы переплетается с симфоническим. Круг образов и драматургические принципы некоторых циклов тесно связаны с теми или иными симфониями. Так, Первая соната соч. 6 (1907), вместе с сонатами Си мажор и Ля-бемоль мажор (1907–1908), в чем-то уже предвещает Первую симфонию. Столь же явственна близость уже упоминавшейся нами Второй сонаты с Третьей симфонией, Третьей сонаты – с Шестой симфонией, а Сонатина соч. 57 или «Песня и Рапсодия» соч. 58 напоминают о симфониях военных лет. Как видим, для Мясковского представляется вполне естественным процесс

окончил полный консерваторский курс. Видимо, обращение к оркестру требовало более широкого музыкального кругозора и запаса знаний, чем те, которыми обладал автор до поступления в консерваторию.

⁴ «Flofion» – рукописное собрание фортепианных пьес Мясковского (8 тетрадей, 1899–1917), рассматривавшихся автором в качестве «лабораторных работ» – набросков и тематических «заготовок» для крупных оркестровых и камерно-ансамблевых сочинений. Слово «Flofion», придуманное композитором «на французский манер», обычно трактуется исследователями как «шалости», «безделки» [4, 122, 125]. О вероятном происхождении этого названия пишет С. Шлифштейн: «„Flofion“, по-видимому, „Flopfion“, в переводе с французского – припев водевильной песни, избитый напев; в иносказательном смысле – пустячок» [7, 524] (Примеч. ред.).

взаимовлияния жанров; при этом, если в сонатах складываются и оттачиваются тематизм, а также композиционные приемы, которые впоследствии обретут симфоническое воплощение, то из оркестровых циклов в фортепианную музыку переходят стиль изложения, подлинно симфоническая масштабность письма.

Несколько иначе обстоит дело с пьесами малой формы. А. Соловцов проводит, в частности, параллель между фортепианными миниатюрами и романсами Мясковского, что представляется справедливым [12, 162]. Тонкий, своеобразный лиризм, углубленная психологичность, наконец, зачастую «инструментальный» характер вокальной партии в романсах – все это позволяет говорить о чертах родства в трактовке обоих жанров. Существует и более конкретный пример данной связи: «Шесть стихотворений на слова Блока» (1921) и фортепианный цикл «Причуды», вышедший в свет годом позднее.

Указанные параллели обязывают нас рассматривать все музыкальные жанры, в которых работал композитор, как неразрывное единство. Необходимо также учитывать, что творчество Мясковского в процессе своего развития претерпело значительную эволюцию. Именно поэтому фортепианный стиль в его сочинениях не является чем-то однородным, сложившимся раз и навсегда. Подобно симфонической, вокальной, камерно-ансамблевой музыке, здесь обозначаются исходные и завершающие этапы творческого пути. Развитие и кристаллизация наиболее типических черт стиля протекают непрерывно. В фортепианном творчестве, разумеется, можно обнаружить и периоды долгого молчания, порой охватывающего свыше десятилетия. Но внутреннее переосмысление принципов стиля при этом не прекращается, оно лишь происходит на материале других жанров – симфонического, вокального, квартетного. Четвертая соната и циклы миниатюр («Воспоминания», «Пожелтевшие страницы»), созданные во второй половине 1920-х годов, резко отличны от Сонатины ми минор или «Песни и Рапсодии» (1942) по кругу образов, музыкальному языку, манере письма. Но такая трансформация не покажется нам неожиданной, если учесть, что за годы, разделяющие эти группы сочинений, композитор прошел путь от Десятой до Двадцать первой симфонии.

Критики, характеризуя ранние фортепианные произведения Мясковского (вплоть до Второй сонаты), обнаруживают в них сплав самых различных влияний. В «Автобиографических заметках о творческом пути» композитор пишет о том, что его первые попытки сочинения «...имели печать никогда не бывшего мне

близким Шопена» (цит. по: [6, 14–15]). Это относится к прелюдиям, написанным еще в 1896 году и, к сожалению, до нас не дошедшим. Миниатюры, включенные в первую тетрадь «Flofion» (1899–1901), отличаются простой и безыскусственной мелодикой, ярко выраженным русским колоритом, лаконичностью фортепианной фактуры. Так, третья, ми-минорная пьеса, с ее пасторальными настроениями, характерным размером, перекликается с творчеством Лядова.

Влияние русских классиков – Чайковского, Лядова, Рахманинова – особенно ясно ощутимо в сонатах Си мажор и Ля-бемоль мажор. (Впоследствии, в 1946 году, эти сонаты были изданы под опусом 64.) Фактуре этих сочинений подчас свойственна романтическая пышность; она удобна, пианистична в общепринятом смысле слова, однако еще в значительной мере традиционна.

Важной вехой на пути становления молодого музыканта является Первая соната соч. 6. Здесь индивидуальность автора проступает уже более отчетливо. Нити преемственности связывают Первую сонату с целым рядом позднейших сочинений. К примеру, С. Скребков указывает на близость монотематических преобразований темы фуги Первой сонаты и темы вступления к I части Третьей симфонии [11, 44]. В интродукции к финалу Первой сонаты (*Non allegro*) берут свое начало «заклинательные», по выражению Б. Асафьева, интонации прологов ко Второй, Третьей, I части Четвертой сонат, Шестой симфонии. По-шумановски взволнованная главная партия II части Первой сонаты – прообраз основной темы *Allegro* из Первой симфонии, ре-минорной темы II части Виолончельной сонаты соч. 12. Лирические «островки» рассматриваемого цикла – побочная партия II части, средний раздел III части (*Andante*) – ясные и напевные мелодии романсного склада, напоминающие о соль-мажорной теме из «Аластора», побочной партии финала Третьей симфонии.

В одном из писем к Мясковскому С. Прокофьев, давая в целом положительную оценку упомянутой сонате, обращает внимание на ее «недостатки» – а именно, «...1) невероятную перегруженность всей вещи и 2) злоупотребление низкими регистрами (большой и малой октавами)»⁵. Первый из этих «недостатков» особенно показателен. Вряд ли, говоря о «перегруженности», Прокофьев имеет в виду лишь масштабы сочинения, встречающиеся в цикле некоторые длинноты и «рамплиссажи». Прокофьевский глаз, конечно же, улавливает в

⁵ Цитируется письмо С. Прокофьева от 7 августа 1911 года [7, 301].

фактуре цикла характерную плотность, особую «метнеровскую» полифоничность, впоследствии – определяющие черты стиля зрелого Мясковского.

Действительно, звуковая ткань Первой сонаты насыщена подголосками, тематическими имитациями. Краткие фугато в разработке финала – предвестники будущих стретт и других приемов полифонического развития, столь излюбленных композитором. Подобные фугированные эпизоды мы встретим и в Первой симфонии, и во Второй сонате, и в позднейших сочинениях. Мясковский – полифонист по складу своего музыкального мышления, по своей природе, что и сближает его с Метнером. Даже там, где фактура внешне четко разделяется на основной и соподчиненный пласты, наш слух зачастую фиксирует как бы несколько самостоятельных мелодических линий. Такая многоплановость – результат сильнейшей индивидуализации каждого голоса в аккорде. При этом в Первой сонате мы почти не встречаем вязкой, ползущей хроматики в голосоведении, которая станет весьма типичной для зрелого стиля Мясковского, хотя общая устремленность к данной хроматизации здесь, безусловно, намечена.

Вторая соната и Третья симфония, несомненно, – вершины дореволюционного творчества Мясковского. Стремление к светлому человеческому идеалу и, вместе с тем, недостижимость этого идеала; борьба, порой окрашенная в трагические тона, – вот какие темы стоят в центре внимания художника. Оба сочинения близки друг другу и в образно-эмоциональном плане, и по некоторым приемам драматургии. В частности, следует подчеркнуть особую роль вступлений. Отметим, впрочем, что на протяжении симфонии соответствующая тема (*Non troppo vivo, Vigoroso*) в процессе своего развития подвергается различным психологическим преобразованиям, тогда как в сонате упомянутый музыкальный материал остается неизменным и вторично возникает лишь на грани разработки и репризы, в кульминационном разделе формы. В качестве заключительной партии сонаты Мясковский использует тему «*Dies irae*». В симфонии та же «роковая», зловещая окраска присуща короткому и очень выразительному мотиву *tristissimo* из вступления к побочной партии I части. Этот мотив грозно, с большой силой звучит перед кодой II части – в момент наивысшего драматического напряжения.

С точки зрения стиля одночастная Вторая соната наиболее ярко воплощает в себе черты, характерные для всего раннего периода

творчества Мясковского⁶. Данное произведение уже без каких-либо оговорок репрезентирует симфоничность фортепианных сонат Мясковского. Упомянутое качество прослеживается в нескольких аспектах.

Прежде всего, отметим кристаллизацию инструментального начала. Если лирическим темам ранних сонат в какой-то мере свойственна вокальность (примерами могут служить побочная партия II части и тема *Andante* из III части Первой сонаты), то во Второй сонате даже «поющая» мелодия побочной партии вряд ли мыслима для голоса. Скачок на большую сексту вверх соседствует здесь с восходящим и нисходящим малосекундовым движением. Столь значительная амплитуда интервального колебания вообще характерна для мелодики Мясковского. Впоследствии, например, подобные сочетания интервалов станут основой второй темы побочной партии из II части Третьей симфонии.

Инструментальный характер мелодики предопределяет и более сложную организацию «партитуры» произведения, призванную раскрыть симфоническую многогранность образов. Укажем, к примеру, на развернутое фугато в репризе, стреттообразные фигурации в конце первого раздела разработки, а также перед кодой *Allegro disperato* во Второй сонате.

Широко применяется композитором подголосочная полифония. Тематические мотивы, возникающие на разных «этажах» фактуры, буквально пронизывают ткань. Иногда какой-либо развитый мелодический подголосок обретает самостоятельное значение. В полифонических переключках и характерных «вторых», например, изложена тема главной партии Второй сонаты.

Под стать звучанию мелодии оказываются остигатные хроматические фигурации, сопровождающие «рассказ» главной темы; это, если так можно выразиться, «фон-гул», весьма часто встречающийся у романтиков. Сходный тип аккомпанемента будет использован Мясковским в первых тактах разработки Третьей сонаты и некоторых других сочинениях. В целом, для фортепианного творчества Мясковского чрезвычайно типичны самые разнообразные формы остигатности. Здесь также обнаруживаются связи с методами развития материала, используемыми композитором в его симфонической музыке.

Мелодизацию сопровождения, характерную для русской и славянской музыки (Чайковский, Рахманинов, особенно – Шопен и Скрябин), можно встретить в побочной партии Второй

⁶ Более подробная характеристика Второй сонаты Мясковского дана автором в специальной работе – см.: [2] (Примеч. ред.).

сонаты. Если в главной теме «сбегающие» по полутонам терции – лишь колористический штрих, всецело подчиненный развертыванию верхних голосов, то в дальнейшем аккомпанемент, по сути, наделяется и мелодической функцией, благодаря чему достигается эффект «контрапунктирования» нескольких линий фактуры.

Помимо этого, детализация ткани в духе Метнера сочетается во Второй сонате с колористическими приемами изложения, близкими Листу. Упомянутое сочинение Мясковского – одно из вершинных достижений русского романтизма. Даже композиционное решение одночастной сонаты-поэмы, естественно, сразу же напоминает о гениальной листовской Сонате си минор. Естественно, важнейшие особенности фортепианного письма здесь обнаруживают преломление влияний западноевропейского пианизма. Так, второе проведение побочной темы (*rosso tempo mosso*) дано Мясковским на фоне плавно льющихся фигураций тридцать-вторых в верхнем регистре.

Весьма эффектен тембровый контраст в разработке, где эпизод *L'istesso tempo* предстает как бы тихой кульминацией произведения. Здесь автор вновь прибегает к «чистым» звуковым краскам, избегая полифонической дифференциации фактурных пластов. Тема «*Dies irae*» излагается в сопровождении спокойно движущихся нисходящих трезвучий и септаккордов. Благодаря указанному использованию прозрачных тембров автор достигает известного равновесия между «светом» и «мраком». Во всяком случае, на протяжении Второй сонаты мы еще не найдем того сумрачного «моноколорита», что столь явственно доминирует в следующей, Третьей сонате.

Параллельно с творческими поисками в области сонатного цикла Мясковский продолжает создавать фортепианные миниатюры. Пьесы, вошедшие в состав сборников «*Flofion*», очень различны по стилю. Композитор пробует себя во многих «ролях»: лирика («Песенка», «Вальс») и былинного сказителя («Легенда», «Старинный напев»), интересного, тонкого колориста («*Plein air*»)⁷, порой – мрачного философа, словно пытающегося найти выход из психологического тупика («Уныние», «Меланхолия»). Некоторые из этих «ролей» вскоре исчерпываются.

⁷ «*Plein air*» (существующие варианты перевода – «Пленэр», «На открытом воздухе») – фортепианная миниатюра, датированная 1907 годом и включенная Мясковским в третью тетрадь собрания «*Flofion*». Переработанный вариант пьесы был положен в основу II части (*Andante quieto*) Симфонии Ля мажор, соч. 10 (*Примеч. ред.*).

Большая же часть найденного впоследствии будет использована автором в симфоническом и камерно-инструментальном творчестве.

На материале «*Flofion*» основываются такие циклы, как «Причуды», «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», «Шесть импровизаций», наконец, замечательный педагогический опус 43. Естественно, готовя упомянутые пьесы к изданию много лет спустя, автор вносил различные изменения в первоначальные варианты текста. Короткие зарисовки, нередко в форме периода, обретали трехчастное строение. Более броской, концертной становилась фактура пьес. Отчасти поэтому в дальнейшем речь пойдет о вторых редакциях указанных миниатюр – деттицах зрелого Мясковского. Пожалуй, главная причина подобных нарушений хронологии заключалась в том, что композитор, экспериментируя в своей творческой лаборатории, иногда не только предвосхищал будущее, но уже как бы находился в нем. Фортепианный стиль и музыкальный язык в «Причудах», «Воспоминаниях», «Пожелтевших страницах» оказывается гораздо ближе к Третьей и Четвертой сонатам, нежели к циклам раннего, романтического периода творчества⁸.

Начало 1920-х годов – время основательно переосмысления Мясковским собственных творческих принципов и взглядов. То новое, что принесла с собой революция, должно было найти специфическое отражение в творчестве художника. В произведениях тех лет запечатлен своеобразный отклик композитора на великие социальные потрясения, происшедшие в стране. Процесс формирования нового шел трудно, порой противоречиво. Чрезвычайная психологическая острота, мрачность колорита, высокий трагедийный накал музыки – вот что характерно для Третьей сонаты, Шестой симфонии и ряда других сочинений 1920-х годов.

Шестая симфония (1922) – цикл, в котором с наибольшей яркостью и силой воплощена тема революции⁹. Многое связывает это произ-

⁸ Несколько иначе воспринимаются «Шесть импровизаций»: подобно ранним сонатам Си мажор и Ля-бемоль мажор, изданным в 1946 году, этот цикл не вписывается в общую картину творчества 1940-х годов и выглядит обращением к прошлому.

⁹ Лаконичность авторского высказывания о Шестой симфонии, естественно, обусловлена цензурными ограничениями соответствующего периода. В музыковедческих трудах постсоветского времени обычно фигурируют более развернутые и совсем не «безоговорочно-оптимистические» суждения об этом же опусе. К примеру, С. Савенко характеризует Шестую симфонию как «...самое сильное и глубокое произведение о революции, сравнимое, пожалуй, только с поэмой Блока „Двенадцать“». Само восприятие революции у Мясковского

ведение с фортепианными опусами рассматриваемого периода. В Третьей сонате, созданной двумя годами ранее, зарождается и складывается тип драматургии, который позднее будет использован композитором в I части Шестой симфонии. Указанная линия получает продолжение в следующей, Четвертой сонате (1925) – имеется в виду также I часть. Важнейшая особенность перечисленных сонатных аллегро – столкновение главных и побочных партий с темами вступления. Последние используются здесь гораздо активнее, чем, например, во Второй сонате. Интонации темы-«пролога», грозные, разрушительные по своему образному смыслу, многократно прерывают развитие музыкальной мысли. В симфонии – это мощные аккорды *tutti*, весьма неустойчивые по своей гармонической функции. Многозвучностью, широким охватом клавиатуры выделяются подобные фрагменты и в фортепианном изложении. Интонации «заклинания», фатальной, неодолимой преграды занимают немаловажное место в сочинениях 1920-х годов, проникая и в фортепианные миниатюры – достаточно упомянуть третьи номера из «Причуд» и «Воспоминаний».

Естественно, обращение к новому образному пласту накладывает отпечаток и на стиль изложения. Композитором широко используется крупная аккордовая фактура, что позволяет достичь гармонической и тембровой целостности звучания. Порой указанное изложение напоминает фортепианные транскрипции оркестровых *tutti*, в чем также воплощается ярко выраженная симфоничность письма Мясковского.

Наряду с подобными звуковыми «монолитами», в его фортепианной музыке этих лет встречаются и примеры чрезвычайно детализированной, даже вязкой фактуры. Все большую роль приобретает здесь хроматическая фигурация, сочетаемая с неизменно плавным голосоведением. Каждая из линий фактуры обретает относительную самостоятельность, вследствие чего активизируется процесс полифонизации многоголосной ткани. В качестве примеров назовем побочную партию Третьей сонаты, фортепианную партию романса «Медлительной чредой нисходит день осенний» (на стихи А. Блока), шестую пьесу из «Причуд».

Для мелодического рисунка в отмеченных эпизодах характерен острый, прихотливый излом линий. Мелодия словно опутывается сетью хроматических подголосков, которые

«затуманивают» устойчивость ладовых центров или позволяют «отсрочить» на какой-то, иногда довольно длительный, период времени ожидаемое наступление тоники. В этом плане представляется весьма типичным нисходящее полутоновое движение в басовых голосах фактуры (заключительная партия Третьей сонаты, первый номер «Причуд» и многие другие). Все большее значение приобретает мелодический контрапункт и, в связи с этим, – линейные принципы письма.

В мелодике Мясковского теперь чаще, чем прежде, господствуют хроматизмы, ходы на увеличенные и уменьшенные интервалы. По сравнению со Второй сонатой или Третьей симфонией, указанные мелодические обороты звучат более неустойчиво, напряженно. Это относится, в частности, к теме Сарабанды из Четвертой сонаты, главной партии I части Шестой симфонии. Типично инструментальный мелодизм такого рода проникает из симфонической музыки не только в фортепианную, но и, отчасти, в вокальную (назовем хотя бы романсы из блоковского цикла – «Ужасен холод вечеров» и ранее упоминавшийся нами «Медлительной чредой нисходит день осенний»).

Вместе с тем, в творчестве Мясковского первых послереволюционных лет намечается поворот к большей объективности, а благодаря этому – к иным принципам мелодизма. Уже скерцо (III часть) из Пятой симфонии воссоздает жанровую картину в духе Глинки и Римского-Корсакова. В сочинениях 1920-х годов национальные черты проступают все отчетливее. Так, в Шестой симфонии убедительным подтверждением сказанному является побочная партия I части – хоральная, диатоническая, близкая к раскольничьим хорам Мусоргского. В Третьей сонате заслуживает внимания диатоническая тема главной партии, с характерными квартовыми ходами; она воспринимается как «...русская по своему складу, близкая к народной песне едва уловимыми интонациями» [12, 163].

Сопоставляя данную тему с побочной, «задыхающейся в тисках» хроматики, Мясковский достигает яркого контраста. Отметим, что подобный композиционный прием: столкновение двух ладовых сфер, диатонической и хроматической, а в более широком плане – песенности и инструментализма, – вообще очень типичен для композитора. В дальнейшем этот прием используется, наряду с Шестой симфонией и Четвертой сонатой, в целом ряде фортепианных миниатюр. К примеру, в центральном разделе первого номера «Причуд» (*росо meno mosso*) хроматические ходы, как бы исподволь

близко блоковскому. *Революция – это трагедия очищения, несущая гибель и завораживающая своей стихийной силой.* <...> Недавно совершившаяся перемена осмысливается как величайшее историческое потрясение...» и т. д. ([10, 158]; курсив мой. – Примеч. ред.).

вплетаемые в многоголосную ткань, привносят ощущение возрастающей напряженности и неустойчивости. Плавная кантиленная мелодия («Сказочка» – таково название пьесы в первоначальном рукописном варианте) уступает место более «дискретным», разрозненным интонациям. Аналогичные процессы наблюдаются в четвертом номере «Причуд», второй пьесе из «Пожелтевших страниц».

Для стиля зрелого Мясковского очень характерен «поющий» гармонический колорит. В первом номере «Воспоминаний» нижние голоса уподобляются «фону-краске», на которую накладывается «основной цвет» – верхний голос, ведущий основную мелодию. Буквально каждому полутоновому сдвигу в гармонии, каждому движению подголоска здесь придается особая колористическая выразительность. Благодаря этому звучащая вертикаль как бы изнутри перерастает в горизонталь.

Возвращаясь к теме главной партии Третьей сонаты, упомянем еще одну примечательную особенность: данная тема «...чрезвычайно симфонична – в том смысле, что включает в себе неисчерпаемые потенции развития...», – пишет А. Соловцов [12, 163]. Интонация чистой кварты, вычленяемая из темы, становится исходным «зерном» в процессе формирования не только связующей и заключительной партий, но и, по существу, всего центрального раздела сонатного аллегро, а также коды. Если в разработке Второй сонаты ясно обозначались три раздела, то применительно к Третьей сонате возможность соответствующего деления представляется весьма условной. Столь же цельной и единой в своем поступательном движении к кульминации выглядит разработка I части Четвертой сонаты. По сравнению с циклами, относящимися к раннему периоду творчества Мясковского, в Третьей и Четвертой сонатах возрастает роль имитационной полифонии. Самые разнообразные полифонические сплетения придают драматургии названных сонат особый динамизм, симфоническую масштабность. Подобные методы развития тематического материала проникают и в жанр фортепианной миниатюры – достаточно упомянуть третий номер из «Воспоминаний» (центральный раздел, реприза).

Употребление Мясковским остигатных приемов изложения (особенно в пьесах малой формы) нередко связано со стремлением воспроизвести в музыке сгущенные настроения мрака, скорби, тревоги. Неумолимое движение по замкнутому кругу слышится в назойливо повторяемой фигурации восьмых, формирующей образную атмосферу «Меланхолии» («Пожелтевшие

страницы», № 2). На ровный остигатный фон накладывается тема «Тревожной колыбельной» («Воспоминания», № 5), само название которой красноречиво говорит о характере музыки.

«Затемненным» эмоциональным колоритом предопределяется и выбор соответствующих средств выразительности. Так, Мясковским широко используются низкий и средний регистры фортепиано. Напомним о цитируемом выше письме Прокофьева, который отмечает «злоупотребление большой и малой октавами» в изложении Первой сонаты. Иными словами, на протяжении упомянутого раннего опуса, овеянного романтическим, «флорестановским» духом, рассматриваемая тенденция прослеживается более или менее отчетливо. В произведениях Мясковского, датируемых 1920-ми годами (особенно в Третьей сонате, «Причудах»), безоговорочно главенствуют низкий и средний регистры. Его фортепианному письму теперь совершенно чужда пространственная («воздушная») перспектива, которая возникает благодаря взаимной удаленности фактурных пластов, скажем, в произведениях Скрябина. Почти исчезает тембровая полифония, встречающаяся в Первой и Второй сонатах. В побочной партии Третьей сонаты тема вырастает из монолитного по тембру звукового пласта, выполняющего роль гармонического фундамента. В сумрачном фаготном регистре изложен почти целиком третий номер «Причуд»; мелодическая линия здесь неуклонно движется вниз. Как и в разработках Третьей и Четвертой сонат, композитор бережет верхний регистр для кульминационных моментов формы (появление многозвучных аккордовых комплексов).

Следует заметить, что упомянутая одноплановость фортепианной «инструментовки» порой вызывала нарекания со стороны критиков и исполнителей. Даже Б. Асафьев, горячий поклонник и пропагандист музыки Мясковского, в 1920-е годы писал, что «Мясковский – как инструментатор – не стилист, а временами хуже – плохой стилист» [3, 226]. Колористические эффекты, игра тембров, стремление к яркой красочности неизменно пребывали на периферии не только в фортепианном, но и в симфоническом творчестве композитора. В очерке «Н. Метнер», упоминая важнейшие качества, характеризующие этого художника, Мясковский отметил «бескрасочность», «неживописность» метнеровской музыки [7, 115]. Думается, эти слова можно было бы адресовать и творчеству самого Мясковского. Работая над его сочинениями, музыкант-исполнитель порой сталкивается с «сопротивлением материала».

При первом проигрывании музыка Мясковского «не звучит». Ей не свойственна подчеркнутая броскость изложения, характерная, к примеру, для сочинений Прокофьева и многих других выдающихся композиторов-пианистов, у которых фактура подчас буквально «озвучивается» глазами. Многое у Мясковского постигается непосредственно за инструментом, в процессе работы над произведением. Необходимость тщательной слуховой расшифровки нотного текста предопределяется и другим обстоятельством: полюса контрастов – эмоционально-образных, тембровых, фактурных – у Мясковского, по сравнению с тем же Прокофьевым, заметно сближены. На первый план зачастую выдвигается деталь, полутон, какой-нибудь тонкий гармонический штрих (например, «поющая» гармония). Лишь постепенно, по мере вслушивания в насыщенную звуковую ткань произведения, музыка Мясковского раскрывает перед нами все богатство и глубину своего содержания.

Итак, на протяжении зрелого периода в фортепианном творчестве Мясковского получают дальнейшее развитие некоторые специфические приемы изложения, восходящие к эпохе позднего романтизма. Однако в целом ряде сочинений этого периода прослеживается и влияние неоклассицизма, в частности, одного из крупнейших его представителей – Прокофьева. Интерес к графически четкому рисунку ткани, простоте и ясности конструкции в фактуре, безусловно, присущ и ранним сочинениям Мясковского. В рукописных тетрадях «Flofion» упомянутая линия связана с «Rondolletto scherzoso», «Светским праздником»¹⁰, пьесами, написанными еще до поступления в консерваторию. Композитор пробует свои силы и в старинных танцевальных жанрах. Об этом свидетельствуют такие миниатюры, как «Маленький гавот», «Вроде ригодона». Стилизаторские тенденции, проступающие в них, весьма типичны для неоклассицизма. Уже в некоторых фрагментах Третьей сонаты (например, в заключительной партии или коде, где преобладает компактное изложение музыкального материала) обнаруживается стремление автора преодолеть вязкость, чрезмерную полифоническую насыщенность письма.

Линия дальнейшей объективизации художественного высказывания соотносится в середине 1920-х годов с такими произведениями, как Восьмая симфония и Четвертая соната.

¹⁰ «Светский праздник» (оригинальный вариант названия – «Fête profane») – фортепианная пьеса, датированная 1906 годом и включенная Мясковским в третью тетрадь «Flofion» (Примеч. ред.).

В первом из них композитор обращается к подлинным фольклорным мелодиям. Соната представляется более сложным явлением в стилевом аспекте. I часть цикла, о чем уже говорилось, по своей драматургии, образному строю во многом продолжает линию Третьей сонаты, I части Шестой симфонии. Впрочем, и здесь упругий ритмический импульс темы главной партии придает музыке черты классичности, близкой по духу к Бетховену¹¹. Далее, весьма показательное преломление жанровости, наблюдаемое во II части. Безусловно, тема Сарабанды, насыщенная хроматикой, изломами линий, в значительной мере утрачивает танцевальный облик. Зато в финале – стремительной, моторной токкате – прокофьевская графика, лаконичность письма различимы уже вполне отчетливо.

Подобная манера изложения свойственна многим быстрым, скерцозным по характеру миниатюрам, в частности, пятому номеру «Причуд», второму – «Воспоминаний», четвертому – «Пожелтевших страниц».

По сравнению с Третьей сонатой, в Четвертой возрастает роль тембровой полифонии. В Andante (II часть) и финале центральные разделы контрастируют крайним не только тематически, но и фактурно. Прозрачен и удивительно светел колорит в середине Сарабанды. На фоне типично фонового триольного орнамента, в высоком регистре (вторая и третья октавы) звучит ми-бемоль-мажорная тема. Одновременное сочетание двух чистых кварт придает ей мягкую колокольную окраску.

Предваряя анализ фортепианного стиля позднего Мясковского, отметим, что в 1939 и 1946 годах соответственно композитор возвращается к работе над Третьей и Четвертой сонатами. Если новая редакция последней из них ограничивается лишь сугубо пианистической доработкой текста, то с Третьей сонатой дело обстоит несколько иначе. Здесь переизложение главной партии в значительной степени обусловлено стремлением автора снизить накал эмоциональных порывов, присущих данной теме. На смену по-романтически широким волнообразным фигурациям шестнадцатых приходит более строгий и компактный рисунок сопровождения. В некоторых случаях фактура очищается от вязкости, чрезмерной многозвучности в изложении аккомпанирующих голосов. Это позволяет интерпретатору уделить надлежащее внимание тематическим элементам музыкальной ткани, подчеркнуть, особенно в разработке и коде, единую линию

¹¹ На бетховенское начало в этой теме указывают Б. Асафьев [3, 230] и А. Соловцов [12, 163].

драматургического развития и целенаправленного утверждения ключевой интонации чистой кварты. Пианистическому удобству призвано содействовать изъятие отдельных звуков из многоэтажной аккордики вступительного раздела. Иными словами, не отказываясь от фундаментальных составляющих художественной концепции, Мясковский достигает большей ясности и лаконичности фортепианного письма.

Этапным произведением в творчестве Мясковского явилась *Двадцать первая симфония* (1940). Она, по словам А. Иконникова, «...вобрала едва ли не самые характерные черты, присущие авторской индивидуальности» [5, 244]. Симфония знаменовала собой окончательное становление крупнейшего музыканта-мыслителя в неразрывном единстве с тонким поэтом-лириком. В музыке *Двадцать первой симфонии*, подобно оркестровым сочинениям Мясковского последующих лет, крепнут связи с истоками творчества – народным мелосом. Все большее место в мелодическом развитии занимает диатоника; происходит как бы слияние народно-песенного и инструментального начал. Заметно светлеют гармонический и тембровый колорит, музыкальный ритм в значительной мере лишается прерывистости, судорожной остроты, столь типичной для некоторых сочинений Мясковского 1920-х годов.

Указанная стилевая трансформация в творчестве Мясковского затронула, естественно, и фортепианные жанры. Наглядными тому примерами являются *Сонатина ми минор*, «*Песня и Рапсодия*» (1942), триада сонат средней трудности (1949).

В упомянутых сочинениях, наряду с квартетами 1940-х годов, композитор не прибегает к использованию фольклора – и тем не менее обозначает национальные русские истоки музыки с предельной ясностью¹². Характерна в этом плане II часть *Сонатини* соч. 57. Тема, выдержанная в духе былинных эпических сказов, воспринимается как подлинно народная. Если в главной партии Третьей сонаты русский колорит темы несколько «приглушен» хроматизированными фигурациями нервно-импульсивного сопровождения (подразумевается редакция 1921 года), то в *Сонатини* подобное контрастное сопоставление отсутствует. Мелодии и басовым октавам «вторят» выдержанные подголоски в терцию.

¹² См. темы главных партий I частей Седьмого и Девятого квартетов, II часть Восьмого квартета, первую тему вступления к *Двадцать первой симфонии*, ля-минорную тему из I части *Двадцать пятой симфонии* и др.

В процессе обновления интонационного строя фортепианной музыки Мясковского на смену изломанной хроматике все чаще приходит диатоника. Широко используются натуральные и народные лады (в частности, любимый композитором дорийский), а также переменный мажоро-минор. Особое значение приобретает субдоминантовая сфера, что обуславливается ясно выраженным плагальным колоритом некоторых тем. Отсюда, например, проистекают различные варианты альтерации аккордов двойной доминанты, призванные подчеркнуть субдоминантовые тяготения в побочной партии финала *Сонатини*. В данной теме обнаруживается, помимо этого, одна из типических черт стиля, присущих Мясковскому и в ранние, и в зрелые годы. Это – соединение мелодически главенствующей диатоники с хроматикой по вертикали (укажем хотя бы на первую тему II части *Двадцать второй симфонии*, вступление к *Двадцать пятой симфонии* и др.).

Столь же типичным для творчества Мясковского является использование выдержанных хроматических линий в басовых голосах фактуры. Линейные комплексы такого рода нередко придают звучанию многоголосной ткани более темную окраску. Названный прием встречается в побочной партии I части *Двадцать второй симфонии*, в «*Польке*» из цикла «*Стилизации*», во второй теме «*Песни*» из соч. 58.

Образно-эмоциональный строй в сочинениях Мясковского 1940-х годов претерпевает значительные изменения. Выражение чувств отличается здесь большей непосредственностью, открытостью, чем прежде, да и возникают они как бы в органической связи с впечатлениями самой жизни, природы, с богатым миром объективной реальности. Психологическая обобщенность, особенно в триаде сонат соч. 82–84, уступает место конкретно-жанровому началу. Отметим, например, стихию танца, по-русски удалого (финалы названных сонат) или просветленно-лирического (медленный вальс в побочной партии «*Песни-идиллии*» из соч. 83). Показательна и суровая архаика «*Повествования*» (II часть из соч. 84), напоминающая о главной партии *Двадцать пятой симфонии*. В цикле «*Стилизации*» соч. 73, состоящем из девяти разнохарактерных танцев, ясным русским колоритом отличаются «*Мазурка*» (№ 2) и «*Вальс*» (№ 4). Таким образом, в сочинениях Мясковского последних лет преломляются и народно-песенные, и народно-танцевальные элементы.

Если важнейшими разделами формы в сонатах раннего и среднего периодов творчества, как правило, являлись разработки, то

освещаемым циклам последних лет, напротив, не свойственны симфонические масштабы развития. Противоборство главной и побочной партий уступает место их взаимодополняющему сопряжению, в связи с чем разработочность, несомненно, утрачивает прежнюю роль.

Обратимся, в качестве примера, к разработке I части Сонатины. Данный раздел состоит из двух эпизодов сходного строения, варьирующих тематический материал главной партии. В сравнении с экспозицией, упомянутый раздел сонатной формы не вносит сколько-нибудь ощутимой новизны. Здесь отсутствует психологическое углубление и переосмысление важнейших образных сфер, чрезвычайно характерное для разработок в сонатных циклах Мясковского; особое внимание уделено статическому контрасту двух основных тем. В триаде последних сонат встречаются и сонатные аллегро без разработки – соч. 83 и 84. Исходя из этого, меняется трактовка тональных соотношений, представленных в экспозиции. Побочная партия зачастую продолжает мысль, высказанную главной. Ладовому конфликту (мажор – минор) теперь не придается более-менее серьезного значения: в двух случаях из трех автор ограничивается сопоставлением тоники и доминанты.

Для циклических опусов Мясковского, относящихся к военному времени, типичен несколько иной контраст основных музыкальных образов: главная партия (минорная) по преимуществу связана с грозными событиями тех лет – точнее, с определенными чувствами и настроениями, которые являются как бы откликом композитора на происходящее; побочная (мажорная), более светлая по характеру, переносит слушателя в мирное, безмятежное прошлое. Указанный принцип драматургии прямо или завуалированно воплощается в «Песне и Рапсодии», Двадцать второй, Двадцать четвертой симфониях, Девятом квартете.

Сонатные циклы 1940-х годов – произведения камерного плана. Стиль фортепианного изложения в них не тяготеет к симфоничности, особой масштабности оркестрового звучания, присущей сонатам 1910–1920-х годов. Исчезают трехстрочное письмо, массивные и многослойные аккордовые комплексы, фактура в целом становится более прозрачной.

Отметим, в частности, исчезновение массивной, разрушительной по своему образному смыслу аккордики, характерной для вступительных разделов. Так, в динамичной «преамбуле» к главной партии «Рапсодии» предвосхищается эмоциональный строй темы, формируется ее ритмический рисунок.

Существенной особенностью фортепианного изложения в указанный период является, прежде всего, последовательно реализуемая дифференциация главного и соподчиненного пластов. Как правило, ведущие мелодические голоса неизменно «дистанцируются» от аккомпанирующих. Это создает впечатление «воздушной» перспективы и подчеркивает тембровый контраст – например, во II части Сонатины.

Почти не встречаются в упомянутых сочинениях обильно хроматизированные фигурации, выписываемые короткими длительностями (обычно – шестнадцатыми) наподобие репризы Третьей сонаты (главная партия) или разработки I части Четвертой. Чаще всего Мясковский заменяет подобные фигурации арпеджиатными линиями с ясно выраженной опорой на трезвучие либо септаккорд. Таково, например, фактурное изложение в центральном разделе «Песни» из соч. 58, среднем разделе побочной партии финала Сонатины.

Глубоко национальный колорит освещаемых произведений в значительной мере обуславливается широким использованием двойных нот – терций и секст. Большие сексты доминируют в сопровождении обеих основных тем вышеназванной «Песни». Несколько иначе, в разложенном виде, представлены сексты и децимы в главной теме «Рапсодии» (партия левой руки).

Стиль изложения сонат соч. 82–84 еще более явно тяготеет к прозрачности, «кристаллической» ясности фортепианного письма, характерной уже для циклов военного времени. Так, в начале «Хоровода-рондо» из соч. 83, «Светлых образов – сонатины» и «Повествования» из соч. 84 используются унисонные звучности, ранее довольно редко встречавшиеся у Мясковского. Одноголосная ткань преобладает в фактуре главной партии финала соч. 84. Композитором активно применяются и гаммообразные последования, и трех-четырёхголосное письмо, близкое по складу к хоровому. Чередование «пустых» квинт и секст сопровождает незатейливую тему побочной партии I части сонаты соч. 82. Данный отрывок, ассоциирующийся с фольклорно-инструментальным наигрышем, весьма показателен для триады последних сонат Мясковского, в которых прослеживается тенденция к разнообразным сопряжениям песенно-танцевальных форм с классической сонатностью.

Подводя итог сказанному, отметим, что становление и развитие фортепианного стиля Мясковского протекает в интенсивном взаимодействии с его симфоническим, ансамблево-ин-

струментальным и камерно-вокальным творчеством. Если в ранних сочинениях для фортепиано формируются важнейшие музыкальные образы, а также некоторые композиционные приемы, характерные для будущих оркестровых

циклов, то симфонизм, в свою очередь, оказывает влияние на драматургию фортепианных произведений Мясковского и соответствующие принципы фактурного изложения.

ЛИТЕРАТУРА

1. Алексеев А. Русская фортепианная музыка (Конец XIX – начало XX в.). – М.: Наука, 1969.
2. Арабкерцева С. Вторая фортепианная соната Н. Мясковского фа-диез минор, соч. 13 (особенности драматургии, проблемы интерпретации) // Произведения отечественной и зарубежной классики в репертуаре студентов вуза: вопросы стиля и исполнительской интерпретации: сб. ст. / ред.-сост. Н. Н. Симонова. – Ростов н/Д: РГК им. С. Рахманинова, 1993. – С. 87–99.
3. Асафьев Б. Сонаты Мясковского // Асафьев Б. Критические статьи, очерки и рецензии: Из наследия конца десятих – начала тридцатых годов. – Л.–М.: Музыка, 1967. – С. 224–231.
4. Долинская Е. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского. – М.: Сов. композитор, 1980.
5. Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. – Изд. 2-е, доп. и перераб. – М.: Музыка, 1982.
6. Кунин И. Н. Я. Мясковский: Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. – Изд. 2-е, доп. – М.: Советский композитор, 1981.
7. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов: в 2 т. – М.: Музыка, 1964. – Т. 2: Литературное наследие. Письма.
8. Неизвестный Николай Мясковский: взгляд из XXI века: сб. ст. / ред.-сост. Е. Б. Долинская. – М.: Композитор, 2006.
9. Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950): 125 лет со дня рождения: Буклет / ред.-сост. М. Д. Соколова. – М.: МГК им. П. Чайковского, 2006.
10. Савенко С. История русской музыки XX столетия: От Скрябина до Шнитке. – М.: Музыка, 2008.
11. Скребков С. Симфонический тематизм Мясковского // Советская музыка. – 1946. – № 4. – С. 42–55.
12. Соловцов А. Фортепианная музыка // Очерки советского музыкального творчества / под ред. Б. В. Асафьева и др. – М.: Музгиз, 1947. – Том. I. – С. 160–197.

Публикация и комментарии К. Жабинского
The publication and comments by K. Zhabinsky