

Д. С. ДЕДЮХИН

*Московское военно-музыкальное училище им. В. М. Халилова***КОНЦЕРТНЫЕ СОЧИНЕНИЯ ДЛЯ ДУХОВОГО ОРКЕСТРА
В ТВОРЧЕСКОМ НАСЛЕДИИ Н. МЯСКОВСКОГО**

Публикуемая статья посвящена малоисследованной жанровой сфере творчества Н. Мясковского, включающей в себя как небольшие концертные пьесы (Два марша, соч. 1930 г.; Два марша ор. 53), так и масштабные произведения (Девятнадцатая симфония, «Драматическая увертюра» ор. 60). Обозначаются важнейшие побудительные мотивы, способствовавшие формированию устойчивого интереса композитора к духовой оркестровой музыке на рубеже 1930–1940-х годов. Помимо этого, автором статьи выявляются две органично взаимосвязанные тенденции, предопределившие общую направленность перечисленных выше сочинений. С одной стороны, здесь преобладает ярко выраженное стремление к «демократизации» индивидуального стиля, доминирующее в творчестве Н. Мясковского предвоенного десятилетия. С другой стороны, обнаруживается тяготение к «академизации» концертного репертуара духовых оркестров, исходя из весьма значительных художественных возможностей соответствующего инструментального состава. Этим мотивируются не только создание крупных опусов в традиционных «симфонических» жанрах (увертюра, циклическая симфония), но и своеобразные опыты «циклизации», реализуемые в индивидуальных прочтениях «общедоступных» жанров (маршевые «диптихи»). Отсюда же произрастает безусловно позитивное отношение композитора к вновь осуществляемым и намечаемым переложениям его произведений для духового оркестра (Восемнадцатая и Двадцать третья симфонии), аналогичным инструментовкам симфонической музыки других отечественных мастеров (Д. Шостаковича, А. Хачатуряна, Д. Кабалевского и др.). Таким образом, на протяжении указанного периода творческой деятельности Н. Мясковского интенсивное и многогранное обновление концертного репертуара духовых коллективов рассматривается композитором в качестве довольно весомого профессионального стимула, а также значимого фактора музыкального просветительства, благоприятствующего полноценному диалогу современного художника с массовой аудиторией.

Ключевые слова: Н. Мясковский, произведения для духового оркестра, жанры академической музыки, «демократизация» индивидуального стиля, переложения симфонических произведений.

Для цитирования: Дедюхин Д. С. Концертные сочинения для духового оркестра в творческом наследии Н. Мясковского // Южно-Российский музыкальный альманах. 2023. № 2. С. 105–112.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_105

D. DEDYUKHIN

*V. Khalilov Moscow military music college***CONCERT COMPOSITIONS FOR BRASS BAND
IN THE CREATIVE HERITAGE BY N. MYASKOVSKY**

The published article is devoted to the little-studied genre sphere of N. Myaskovsky's creative work, which includes both small concert pieces (Two Marches, composed in 1930; Two Marches op. 53), and large-scale works (the Nineteenth Symphony, "Dramatic Overture" op. 60). The most important motives that contributed to the formation of the composer's steady interest in wind orchestral music at the turn of the 1930s–1940s are indicated. In addition, the author of the article identifies two organically interrelated tendencies predetermined the general direction of the works listed above. On the one hand, a pronounced desire for the "democratization" of individual style prevails here, dominating in the work by N. Myaskovsky of the pre-war decade. On the other hand, there is a tendency to "academization" the

concert repertoire of brass bands, based on the very significant artistic possibilities of the appropriate instrumental staff. This motivates not only the creation of major opuses in traditional “symphonic” genres (overture, cyclic symphony), but also unique experiences of “cyclization” realized in individual readings of “popular” genres (march “diptychs”). This is also the source of the unconditionally positive attitude of the composer towards the newly carried out and planned transcriptions of his works for brass band (the Eighteenth and Twenty-third Symphonies), similar to the instrumentation of symphonic music by other Russian masters (D. Shostakovich, A. Khachaturian, D. Kabalevsky, etc.). Thus, during the specified period of N. Myaskovsky’s creative activity, the composer considers the intensive and multifaceted renewal of the concert repertoire of brass bands as a rather significant professional stimulus for him, as well as a significant factor in musical enlightenment that favors a full-fledged dialogue between a modern artist and a mass audience.

Keywords: N. Myaskovsky, works for brass band, genres of academic music, “democratization” of individual style, transcriptions of symphonic works.

For citation: Dedyukhin D. Concert compositions for brass band in the creative heritage by N. Myaskovsky // *South-Russian Musical Anthology*. 2023. No. 2. Pp. 105-112.

DOI: 10.52469/20764766_2023_02_105

Произведения Н. Мясковского, создававшиеся в целях пополнения и обогащения концертного репертуара духовых оркестров, нечасто привлекают внимание современных исследователей. При этом специалистами, как правило, акцентируется приоритетная роль социокультурных факторов, оказывавших воздействие на творческую эволюцию композитора в конце 1920-х годов и предопределивших главенство «демократичной линии» его инструментализма в дальнейшем (см. [1, с. 35–40; 2, с. 235–239]). Сходные аргументы приводятся авторами учебников по истории отечественной музыки. В частности, концептуальный замысел и стилистика Девятнадцатой симфонии (1939) рассматриваются исходя из «...общей демократизации музыкального языка и образного строя, наметившейся в предыдущих (16–18-й) симфониях Мясковского. <...> В его симфониях мы находим отклик на важнейшие события современности: революцию (6-я симфония), колхозное строительство (12-я симфония), развитие советской авиации (16-я симфония). Кроме того, Мясковский много работал и в массовых жанрах – хоровом и песенном; им уже были сочинены два марша для духового оркестра» [3, с. 342, 340]. Указанные марши («Торжественный» и «Драматический»), датированные 1930 годом, в свою очередь, наглядно запечатлели «...особенности, характерные для многих сочинений Мясковского 1930-х годов: мужественную, героико-волевою мелодию, претворяющую интонационные обороты массовых жанров, ритмически четкую, сдержанную поступь, ясность и стройность фактуры, наконец, особую гармоническую остроту, благодаря которой мы сразу узнаем стиль композитора <...>» [4, с. 119].

Не отрицая значимости указанных предположений, следует заметить, что индивидуальное

«обретение себя» в музыке для духового оркестра было сопряжено для Н. Мясковского с видимыми трудностями. По мнению В. Цуккермана, этому в значительной мере способствовали тогдашний уровень отечественного исполнительства на духовых инструментах и стереотипные установки соответствующего оркестрового репертуара: «Музыка эта должна отличаться достаточной простотой и ясностью. Естественно ожидать, что народное начало глубоко пропитает ее. Живость, жанровый элемент, рельефная образность – не должны быть ей чужды. Того же требует и самая природа духового оркестра. Звучностям его не хватает красочного разнообразия, недостает легкости и гибкости. В тем большей степени это должна восполнять сама музыка: в мелодии, ритме, гармонии, фактуре должно быть живое, красочное начало, яркое и увлекательное» [5, с. 317]. Для цитируемого автора исконные, важнейшие черты стиля Мясковского были «...связаны с другими направлениями. Мясковский глубок, но не колоритен, серьезен, но не жанрово-характерен. Такие свойства его музыки, как философичность, психологическая напряженность, известная сумрачность, – безусловно усложняли для него задачу создания духовых сочинений. К этому надо добавить, что Мясковский наиболее значителен не тогда, когда он наиболее прост» [Там же].

Приведенные выше оценочные суждения могли в дальнейшем оспариваться или корректироваться специалистами [2, с. 238], однако не вызвала сомнения бесспорная правота авторитетного исследователя, усматривавшего суть рассматриваемых творческих затруднений в «...сложном переплетении проблем собственно духовой музыки и проблем индивидуального стиля Мясковского» [5, с. 317]. Множественность

указанных проблем едва ли допускала «универсальное» их разрешение, о чем свидетельствуют подчеркнuto несходные авторские трактовки популярнейшего жанра, главенствующего в концертном оркестровом репертуаре, – духового марша. Как известно, вслед за «Торжественным» и «Драматическим» маршами были сочинены «Героический» и «Веселый» (июль 1941 года). Учитывая более чем десятилетний промежуток, разделяющий эти пьесы, у некоторых исследователей возникало стремление, обратившись к сравнительному анализу, обнаружить некие черты «...общей эволюции стиля Мясковского в сторону большей простоты музыкального языка, гармонической ясности и мелодичности» [6, с. 17]. Исходя из данного предположения, самым ранним и наименее совершенным композиторским опытом явился «Драматический марш», который, «...при его диатоничной, размашистой, рельефно очерченной мелодике, еще изобилует неустойчивыми диссонирующими гармониями. Тональный план здесь также необычно сложен, а линия басов слишком уж хроматизирована. <...> При этом, однако, жанр марша требует от композитора более простых и лаконичных средств выразительности. Очевидно, это обстоятельство было учтено Мясковским в “Торжественном марше”, который значительно проще и органичнее по своему языку, прозрачнее по фактуре. Еще более совершенны по мастерству два других марша, свидетельствующие об овладении... этим с виду простым, но на самом деле весьма трудным жанром <...>. “Героический марш”, пожалуй, наиболее показателен для стиля Мясковского; мастерски сочетает здесь композитор чеканную маршевую поступь с выразительной, национальной по колориту темой, получающей имитационное развитие» [Там же]. Некоторые музыковеды были склонны усматривать в «Героическом марше» бесспорные и намеренно привносимые «...черты симфонизма, сказывающиеся в динамической экспрессии образов, в напряженном тематическом развитии, в полифонизации оркестровой фактуры» [7, с. 101].

Между тем, столь последовательно и логично выстраиваемая «сквозная линия» эволюционного развития – от «Драматического марша» к «Героическому» – вступает в противоречие с авторской хронологией. В дневниках Н. Мясковского указывается, что первой из этих пьес безусловно предшествовал «Торжественный марш» [8, с. 200]). Напротив, «Героический марш» сочинялся раньше «Веселого» [Там же, с. 280]. Обозначенный порядок следования пьес выдерживается и в композиторских рукописях, и в нотографических справочниках [9, с. 44, 71]. Исходя из этого, предполагаемая центростре-

мительность – последовательное восхождение к единственной образцовой «модели жанра» – фактически не совпадает с реальной мотивацией: Н. Мясковского явно привлекали множественные «проекции» марша, лишь отчасти совпадающие с традиционно-прикладными, в большей мере сближаемые с академической музыкальной практикой (центробежность)¹. Весьма существенно также объединение пьес в «диптихи», осуществляемое согласно принципам сюитного образно-эмоционального контраста. Автором, несомненно, предполагалось концертное исполнение маршей подряд, на что указывает и выбор ближайших родственных тональностей («диптихи» 1930 года – B-dur и F-dur, ор. 53 – f-moll и F-dur). Указанная «первичная циклизация» ассоциируется с постепенным освоением академических жанров и форм (прежде всего – сюиты), характерным для оркестровой духовой музыки соответствующего периода. Кроме того, по справедливому замечанию В. Цуккермана, для Н. Мясковского подобные концертные опыты должны были непосредственно или завуалированно соотноситься с «внедрением» элементов симфонического мышления в новую сферу музыкального исполнительства: «...если нельзя рассматривать симфонию как совокупность одностанных произведений, то можно и должно говорить о подготовленности первой последними. Со своей стороны, духовые сюиты подготавливали самую цикличность симфонии, отличаясь от нее содержанием отдельных частей» [5, с. 314–315]. Наглядным подтверждением сказанному явилась хронологическая близость «диптиха» ор. 53 и Двадцать третьей симфонии ор. 56 Н. Мясковского, позиционируемой автором как «симфонии-сюиты» и рассматриваемой в качестве музыкального материала для вероятного исполнения духовыми оркестрами².

Таким образом, «демократизация» композиторского стиля неразрывно связывалась Мясковским с другим, диаметрально противоположным процессом – «академизацией» формирующегося концертно-оркестрового репертуара. Вот почему, завершив работу над Девятнадцатой симфонией, композитор счел важным подчеркнуть, что указанное сочинение характеризуется точным «...соблюдением всех требований, предъявляемых этим родом серьезной музыки, но некоторая особенность задания вызвала... изменение характера музыкального языка и приемов письма в сторону большей их ясности и выпуклости» (цит. по: [12, с. 14]). При этом «особенность задания» в равной мере подразумевала изначальную «связь с природой духового звучания» и «достаточную выдержанность довольно крупного... сочинения

по стилю» (цит. по: [Ик, с. 241]). Специфическим «двуединством» отличалась и «художественная задача», формулируемая Н. Мясковским: пробудить у потенциальной широкой аудитории «большой интерес к серьезной музыке» наряду с «повышением квалификации советских духовых оркестров» [Там же, с. 242]³. Высказывалось и пожелание, адресованное коллегам по профессии – отечественным композиторам: «...более широко последовать моему примеру» [Там же] – и заслуживающее специального рассмотрения.

Как известно, автору Девятнадцатой симфонии, выросшему в семье военного инженера и получившему аналогичное образование, с юных лет были хорошо знакомы специфика исполнительской деятельности и репертуар отечественных военно-оркестровых коллективов. Эта профессиональная осведомленность в дальнейшем оказалась весьма ценным достоянием Н. Мясковского-педагога, неустанно призывавшего своих студентов-консерваторцев к освоению широкого диапазона музыкальных жанров – академических и массовых. Не случайно многие выпускники столичной консерватории, обучавшиеся в классе Н. Мясковского: А. Хачатурян, Д. Кабалевский, В. Шебалин, М. Старокадомский, В. Мурадели, В. Белый и другие, – на протяжении 1930–1940-х годов с видимым постоянством обращались к различным жанрам оркестровой духовой музыки. Впрочем, жанр симфонии для названного оркестра не был освоен композиторской молодежью тех лет, что в значительной степени предопределялось стилистическими трудностями, о которых упоминал Н. Мясковский. Для него, в свою очередь, бесспорно значимыми и продуктивными оказались творческие опыты, связанные с маршевыми «диптихами» и соотносимые с «диалогом» различных типов классического симфонизма.

Отмеченный «диалог» в концептуальном плане обуславливался гибкой и многогранной сопряженностью двух важнейших образных сфер – действенной (изначально стимулирующей процесс развития) и лирической (эмоциональное переживание, созерцание, осмысление происходящих событий). В симфонии для духового оркестра действенная сфера могла быть с успехом репрезентирована широко трактованной маршевой⁴, лирическая – песенностью. Отнюдь не случайно тематизм Восемнадцатой симфонии, предвещающей создание рассматриваемого «первенца», вызывал у самого Н. Мясковского прямые ассоциации с «песнями без слов» [11, с. 240]. Тем более естественной представлялась ключевая роль духовых инструментов, наглядно запечатлевающих господство «вокально-песенной мелодической стихии»

в данном цикле [13, с. 162–163]. Решающий творческий импульс, незамедлительно воспринятый композитором – переложение Восемнадцатой симфонии для духового оркестра (1938, выполнено И. Петровым), – лишь подтвердил внутреннюю готовность Н. Мясковского к воплощению оригинального симфонического замысла в духе вышеуказанного «диалога».

Некоторыми исследователями отмечается внешняя парадоксальность, характерная для авторской художественной концепции Девятнадцатой симфонии: «Что касается жанра марша, наиболее характерного для музыки, исполняемой духовыми оркестрами, то он не находит своего претворения в данном цикле. Это удивительно – подарок (то есть посвящение. – Д. Д.) Красной Армии лишен самого главного для военно-духовой музыки жанра» [2, с. 236]. Да и в целом «...подчеркнутая военная тематика... вовсе не ограничивает эмоциональную сферу произведения», которое «...передает многообразие и радость жизни в простых, но богатых формах духовой симфонической музыки. Такого рода мирная симфония могла, разумеется, возникнуть только на основе дружбы художника с советской армией», и т. д. [13, с. 167]. Между тем Н. Мясковский (о чем уже говорилось ранее) подчеркивал художественно-просветительскую направленность своего опуса и не ограничивал его сферу бытования лишь репертуаром военно-духовых оркестров. Этим предопределялось и обобщенное (в духе «маршеобразной музыки») толкование указанной жанровости, и свободное претворение элементов «первичной циклизации», наблюдаемых в «диптихе» 1930 года (позднее – в ор. 53).

При этом «циклизация» своеобразно преломлялась в средних частях – по выражению композитора, «симфонизированном медленном вальсе» (*Moderato g-moll*, II часть) и «созерцательно-задумчивом *Andante*» (*B-dur*, III часть; цит. по: [11, с. 241]), что вызывало нарекания со стороны малоподготовленных слушателей и консервативно ориентированных критиков. Однако музыкантами-профессионалами и просвещенными ценителями академической оркестровой музыки именно эти части Девятнадцатой симфонии оценивались наиболее высоко: «...самые лучшие страницы 19-й симфонии относятся к обеим ее средним частям, глубоко содержательным и выразительным. И в то же время приходится отметить: они менее отвечают тому специфическому, что – по крайней мере, в настоящее время – требовалось бы для духовой симфонии. <...> Прекрасные средние части, к сожалению, вредят друг другу своим родством», – дипломатично констатировал В. Цук-

керман [5, с. 317, 316]⁵. По мнению Л. Мазеля, проблема заключалась в ином: «Н. Мясковскому удалось создать симфонию, отвечающую специфике духового оркестра и отличающуюся большой содержательностью. Исполнение ее требует от оркестра и дирижера высокого мастерства, а для полного понимания ее солдатской (и в целом массовой. – Д. Д.) аудиторией необходимо прослушать ее не один раз» [14, с. 71]. В исторической перспективе, как и следовало ожидать, прозорливость выдающегося художника была «удостоверена» самим Временем, и Девятнадцатая симфония была признана «эталонным образцом» лирико-эпического прочтения жанра, существенно воздействовавшим на его последующее развитие [3, с. 347].

Напротив, еще одно крупное сочинение Н. Мясковского для духового оркестра – «Драматическая увертюра» g-moll, op. 60 (1942) – на протяжении многих лет вызывало и вызывает довольно разноречивые отклики специалистов. Необходимо заметить, что и сам автор отзывался об этом произведении с изрядной долей критицизма. Так, завершив клавирный «эскиз» Увертюры, Н. Мясковский сообщил в письме И. Петрову: «Боюсь, что музыка Вам не понравится, нет в ней никакой теплоты, что-то формальное получилось» (июнь 1942 г.) [10, с. 40]. Месяцем позже композитор уведомил И. Петрова об окончании инструментовки, заметив: «Уверен... что Вы найдете кучу дефектов, так как я все-таки брожу в этом деле почти в потемках. Оркестр этот как-то не звучит у меня в голове, и всё, что я делаю, это скорее результат расчета (и то, наверное, плохого). Особенно плохо я чувствую взаимодействие и звуковую соотносительность разных групп» (июль 1942 г.) [Там же]. Не слишком изменилось первоначальное мнение автора и в канун премьеры: «...у меня к Увертюре моей какое-то сомнение, суховата она. Но звучность ее меня интересует», особенно с учетом реакции «просто публики», ожидаемой на концерте (ноябрь 1942 г.) [Там же, с. 41]. Цитируемые размышления Н. Мясковского интересны тем, что они фактически предвосхищают стереотипную критику в адрес данного сочинения, многократно озвучиваемую отдельными консервативными представителями музыкально-критического цеха на протяжении послевоенного десятилетия.

Как известно, вышеназванные «эксперты» зачастую безапелляционно «...отказывали крупным произведениям Мясковского в “духовой первородности” и предлагали даже переинструментировать их для симфонического оркестра» [12, с. 14]. Порой отмечалось и другое: на протяжении всей Увертюры якобы господствуют мрач-

ные, сгущенно-драматические эмоции и переживания, вследствие чего финальное «резюме», по сути, не достигает подлинно жизнеутверждающего пафоса. В данном случае необходимо оговорить, что масштабность авторского художественного замысла, реализуемого средствами лирико-драматического симфонизма, благоприятствует формированию широкого диапазона индивидуальных толкований – исполнительских и слушательских.

Так, заключительный раздел «Драматической увертюры» может быть воспринят подобно «...торжественной коде, в ликующем звучании которой слышатся широко распетые гимнические интонации побочной темы и утверждающе-героический начальный мотив главной» [6, с. 17]. Допустимо и несколько иное прочтение: «Кода, несколько рассеивая сгущенный драматизм, не дает полного разрешения конфликта. Итогом развития становится утверждение сурово-повелительного начала, олицетворяющего волю к борьбе. Созданная крупным мастером, “Драматическая увертюра” выделяется среди произведений для духового оркестра подлинным симфонизмом мышления, архитектурной стройностью, цельностью драматургии, которую, бесспорно, разрушил бы традиционный жизнерадостный финал. К сожалению, произведение это не было оценено по достоинству и не стало репертуарным», что объясняется, по мнению цитируемого автора, всецело политическими мотивами – речь идет об «антиформалистической кампании» 1948 года [7, с. 104–105].

Сопоставление значимых фактов, относящихся к истории создания и концертно-сценических исполнений Увертюры, позволяет внести в приведенную характеристику надлежащие коррективы. На протяжении более чем пяти лет (1942–1947) рассматриваемое сочинение беспрепятственно включалось в программы публичных выступлений духового оркестра под руководством И. Петрова – одного из выдающихся интерпретаторов и пропагандистов музыки Н. Мясковского. Дирижер неизменно подчеркивал высокие художественные достоинства указанного произведения, отмечая при этом необходимость тщательной репетиционной подготовки для исполнений «Драматической увертюры». В частности, осенью 1942 года, готовясь к премьерным исполнениям, И. Петров писал Н. Мясковскому: «Ваша Увертюра звучит мощно и интересно. Но ее надо как следует учить, чтобы по-настоящему разобраться и преподнести». По завершении указанной «серии» премьер сообщалось: «Ваша Увертюра мне нравится, мы ее уже трижды исполняли, и каждый раз она тепло принимается. <...> При этом Ваша Увертюра

трудная, и очень хорошо она получается после большой над ней работы. Вы знаете, что наш брат зачастую до конца не доводит дела. (В данном случае мы довели.) Еще раз Вам говорю, что даже самый рядовой слушатель принял Вашу Увертюру хорошо», и т. д. [10, с. 41–42]⁶. Следует подчеркнуть, что в отмеченных концертных программах вновь созданный опус Н. Мяковского фигурировал наравне с Девятнадцатой симфонией и переложениями выдающихся образцов отечественной симфонической и кантатно-ораториальной музыки XIX–XX столетий – к примеру, I части Седьмой («Ленинградской») симфонии Д. Шостаковича, увертюры П. Чайковского («1812 год»), М. Глинки (опера «Иван Сусанин»), хора «Вставайте, люди русские» С. Прокофьева (кантата «Александр Невский») и др.

По окончании Великой Отечественной войны каких-либо существенных изменений в «репертуарном статусе» Увертюры не произошло. Она, как и подавляющее большинство сочинений Н. Мяковского для духового оркестра, была опубликована Музгизом (1946), что позволяло в должной мере обеспечить необходимым нотным материалом отечественные духовые оркестры самого различного профиля⁷. Негативные критические отзывы, упоминаемые выше, подобным исполнением не препятствовали. В дальнейшем цензурные ограничения «антиформалистического» характера, установленные Главреперткомом зимой 1948 года, сохраняли силу на протяжении полутора–двух лет⁸. Однако «Драматическая увертюра» и позднее исполнялась отечественными коллективами «сравнительно редко», хотя и была признана «сочинением высоких художественных достоинств... сыгравшим заметную роль в развитии композиторского творчества для духового оркестра» [3, с. 375]. Вероятно, этому способствовали определенные эстетические установки и сугубо профессиональные стереотипы, утвердившиеся в послевоенном оркестровом репертуаре. Если даже «очень русская» Девятнадцатая симфония, отличавшаяся «простотой и богатством форм» [13, с. 167], требовала «неоднократных» прослушиваний, более сложная и концептуально весь-

ма неоднозначная Увертюра вызывала у чиновников от искусства закономерные опасения.

Как известно, в послевоенный период, на волне профессиональных дискуссий о возможных путях расширения данного репертуара⁹, специалистами были обозначены важнейшие эстетические установки, относящиеся к этой сфере. Например, «...высшая форма инструментальной музыки – симфоническая музыка – должна была проникнуть в не освоенную ею ранее сферу духовой музыки и тем самым пропагандировать симфонизм в новых аудиториях, среди широких слоев новых слушателей» [5, с. 314]. При этом, однако, соответствующее «проникновение» должно было отличаться некой постепенностью и осмотрительностью, исходя из распространенных традиций духового оркестрового исполнительства предвоенного десятилетия и стереотипных ожиданий массовой аудитории. В частности, признав лось желательным, «не отступая от скромных форм и масштабов» концертно-прикладной музыки, по возможности исподволь «...подымать ее до высокого, героического содержания» [Там же, с. 281]. Излишне говорить о том, что в указанный период Н. Мяковскому были органически чужды подобные воззрения, что его индивидуальный художественный опыт свидетельствовал об иных перспективах развития концертно-оркестрового репертуара. К сожалению, вновь обратиться к названной области творчества композитор в дальнейшем уже не смог.

В заключение следует подчеркнуть, что давние размышления выдающегося отечественного симфониста о современном оркестре духовых инструментов как «...благородной, однако в художественном смысле мало использованной области оркестрового звучания» [10, с. 40] отнюдь не воспринимаются нашими современниками подобно безнадежной архаике. Творческое наследие Н. Мяковского в указанной сфере и сегодня вдохновляет молодых российских композиторов и дирижеров, постигающих секреты профессионализма и устремленных к «новым берегам» академического музыкального искусства.

•—————• ПРИМЕЧАНИЯ •—————•

¹ Заметим, что первоначальная образная дифференциация маршей ор. 53 вообще противоречила жанровой традиции: «героический» – «лиричнее» [7, с. 280].

² См. рассуждения об этом в письмах композитора, намечающего к вероятному переложению и разучиванию II и III части указанного цикла [10, с. 38]. К сожалению, переслать копию партитуры будущим исполнителям Н. Мяковский не смог.

³ Композитором в равной степени подразумевалось и совершенствование мастерства значительной части оркестрантов, и расширение исполнительского состава тогдашних военно-духовых оркестров (зафиксированное в партитуре Девятнадцатой симфонии).

⁴ В связи с этим В. Цуккерман предлагал разграничивать «марши в подлинном смысле слова» и художественно

адаптируемую «маршеобразную музыку» [5, с. 281].

⁵ В дневниках Н. Мясковского сохранились упоминания о некоторых премьерных исполнениях Девятнадцатой симфонии. К примеру, «в клубе красноармейской части 19 симфонию исполнили очень недурно», однако «вторая и третья части не произвели никакого впечатления» (февраль 1939 г. [8, с. 273]). Напротив, Д. Шостакович, прослушавший это сочинение в декабре 1942 года, с большим воодушевлением отозвался о художественных достоинствах «симфонизированного вальса» и Andante: «...ему симфония очень понравилась, особенно медленные части <...>», – сообщил И. Петров композитору [10, с. 42].

⁶ В частности, Н. Мясковским упоминалось успешное премьерное исполнение «Драматической увертюры» в Москве, осуществленное И. Петровым (декабрь 1943 г.) [8, с. 305].

⁷ Из всех рассматриваемых сочинений лишь «Веселый марш» ор. 53 № 2 был опубликован посмертно – в 1956 году. К «борьбе с формализмом» эта издательская «проволочка», естественно, отношения не имела.

⁸ Следует напомнить, что уже в 1950 году Н. Мясковский был удостоен очередной Сталинской премии (за Вторую виолончельную сонату). При этом официальная «реабилитация» композитора (наряду с другими «формалистами» в области музыкального искусства) состоялась лишь восемью годами позже [3, с. 382].

⁹ Как известно, в 1947 году состоялась первая научно-теоретическая конференция, рассматривавшая перспективы актуальной репертуарной политики духовых оркестров [3, с. 384].

ЛИТЕРАТУРА

1. Суючбакиева Т. К. Первая русская симфония для духового оркестра – Девятнадцатая симфония Николая Мясковского в контексте «демократичной» линии его симфонизма // Музыковедение. 2008. № 1. С. 35–40.
2. Суючбакиева Т. К. Из истории духовой симфонии в России: Девятнадцатая симфония Н. Я. Мясковского // Научные чтения памяти А. И. Кандинского: материалы науч. конф. М.: МГК им. П. И. Чайковского, 2007. С. 231–240.
3. Тутунов В. И. История военной музыки России: учеб. пособие. М.: Музыка, 2005. 495 с.
4. Тарасенкова Е. И. Музыка для духовых оркестров // История современной отечественной музыки: учеб. пособие: в 3 вып. М.: Музыка, 1995. Вып. 1: 1917–1941 / под ред. М. Е. Тараканова. С. 112–130.
5. Цуккерман В. А. Произведения для духового оркестра // Очерки по истории советского музыкального творчества. М.–Л.: Музгиз, 1947. Т. I. С. 277–319.
6. Лихачева И. В. Для духового оркестра [о произведениях Н. Я. Мясковского 1930–1940-х годов] // Музыкальная жизнь. 1981. № 7. С. 17.
7. Ермакова Г. А. Музыка для духовых оркестров // История современной отечественной музыки: учеб. пособие: в 3 вып. М.: Музыка, 1999. Вып. 2: 1941–1958 / под ред. М. Е. Тараканова. С. 95–114.
8. Ламм О. П. Страницы творческой биографии Мясковского. М.: Сов. композитор, 1989. 367 с.
9. Н. Я. Мясковский: Нотографический справочник / сост. С. И. Шлифштейн. М.: Сов. композитор, 1962. 94 с.
10. Музыка суровых дней: Из переписки Н. Я. Мясковского с И. В. Петровым / публ. И. Салыгиной // Советская музыка. 1975. № 2. С. 35–42.
11. Иконников А. А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский: [исслед.] Изд. 2-е, доп. и перераб. М.: Сов. композитор, 1982. 448 с.
12. Ноздронов Б. М. Воспевая героическое... [о симфониях советских композиторов для духового оркестра] // Советская музыка. 1978. № 2. С. 13–17.
13. Ливанова Т. Н. Н. Я. Мясковский: Творческий путь. М.: Музгиз, 1953. 408 с.
14. Мазель Л. А. Девятнадцатая симфония Н. Я. Мясковского // В помощь военному дирижеру: [очерки, статьи, аннотации]. М.: ИВД, 1956. Вып. III. С. 69–71.

REFERENCES

1. Suyuchbakieva T. Pervaya russkaya simfoniya dlya dukhovogo orchestra – Devyatnadsataya simfoniya N. Ya. Myaskovskogo v kontekste «demokratichnoy» linii ego simfonizma [The first Russian symphony for brass band – The Nineteenth Symphony by N. Myaskovsky in context of the “democratic” line of his symphonism]. In: Muzykovedenie [Musicology]. 2008. No. 1. Pp. 35–40.
2. Suyuchbakieva T. Iz istorii dukhovoy simfonii v Rossii: Devyatnadsataya simfoniya N. Ya. Myaskovskogo [From the history of the brass band symphony in Russia: The Nineteenth Symphony by N. Myaskovsky]. In: Nauchnye chteniya pamyati A. I. Kandinskogo [Research readings in memory of A. Kandinsky]: materials of research conference. Moscow: P. Tchaikovsky Moscow State Conservatory, 2007. Pp. 231–240.
3. Tutunov V. Istoriya voennoy muzyki Rossii [History of Military Music in Russia]: textbook. Moscow: Muzyka, 2005. 495 p.

4. *Tarasenkova E.* Muzyka dlya dukhovykh orkestr [Music for brass bands]. In: *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki* [History of modern Russian music]: textbook: in 3 issues. Moscow: Muzyka, 1995. Issue 1: 1917–1941. Ed. by M. Tarakanov. Pp. 112–130.
5. *Tsukkerman V.* Proizvedeniya dlya dukhovogo orchestra [The works for brass band]. In: *Ocherki po istorii sovetskogo muzykal'nogo tvorchestva* [Essays of the Soviet musical creative art history]. Moscow: Muzgiz, 1947. Issue 1. Pp. 277–319.
6. *Likhacheva I.* Dlya dukhovogo orchestra (o proizvedeniyakh N. Ya. Myaskovskogo 1920–1930-kh godov) [For brass band (on the works of the 1920s–1930s by N. Myaskovsky)]. In: *Muzykal'naya zhizn'* [Musical Life]. 1981. No. 7. P. 17.
7. *Ermakova G.* Muzyka dlya dukhovykh orkestr [Music for brass bands]. In: *Istoriya sovremennoy otechestvennoy muzyki* [History of modern Russian music]: textbook: in 3 issues. Moscow: Muzyka, 1999. Issue 2: 1941–1958. Ed. by M. Tarakanov. Pp. 95–114.
8. *Lamm O.* Stranitsy tvorcheskoy biografii Myaskovskogo [The pages of Myaskovsky's creative biography]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1989. 367 p.
9. N. Ya. Myaskovsky: Notographicheskiy spravochnik [N. Myaskovsky: Notography reference book]. Compiled by S. Shlifshteyn. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1962. 94 p.
10. Muzyka surovyykh dney: Iz perepiski N. Ya. Myaskovskogo s I. V. Petrovym [A music of the stern days: From the correspondence of N. Myaskovsky with I. Petrov]. Published and commented by I. Salygina. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1975. No. 2. Pp. 35–42.
11. *Ikonnikov A.* Khudozhnik nashikh dney N. Ya. Myaskovsky [The artist of our days N. Myaskovsky]: research work. The 2nd suppl. and rev. ed. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1982. 448 p.
12. *Nozdrunov B.* Vospevaya geroicheskoe... (o simfoniakh sovetskikh kompozitorov dlya dukhovogo orchestra) [Glorifying the Heroic (on the symphonies by Soviet composers for brass band)]. In: *Sovetskaya muzyka* [Soviet Music]. 1978. No. 2. Pp. 13–17.
13. *Livanova T.* N. Ya. Myaskovsky: Tvorcheskii put' [N. Myaskovsky: His creative way]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1953. 408 p.
14. *Mazel' L.* Devyatnadsataya simfoniya N. Ya. Myaskovskogo [The Nineteenth Symphony by N. Myaskovsky]. In: *V pomoshch' voennomu dirizheru* [Assisting a Military Band-Master]: essays, articles, annotations. Moscow: Institute of Military Band-Masters, 1956. Issue 3. Pp. 69–71.

Дедюхин Дмитрий Станиславович

преподаватель

Московское военно-музыкальное училище им. В. М. Халилова

Россия, 108820, Москва

deduhin@list.ru

ORCID: 0009-0008-8270-6117

Dmitry S. Dedyukhin

Lecturer

V. Khalilov Moscow Military Music College

Russia, 108820, Moscow

deduhin@list.ru

ORCID: 0009-0008-8270-6117