

А. Иконников

---

ХУДОЖНИК  
НАШИХ ДНЕЙ  
Н. Я. МЯСЦОВСКИЙ



А. Иконников

ХУДОЖНИК  
НАШИХ ДНЕЙ  
Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

*Издание второе,  
дополненное  
и переработанное*

МОСКВА  
ВСЕСОЮЗНОЕ ИЗДАТЕЛЬСТВО  
СОВЕТСКИЙ КОМПОЗИТОР  
1982

**Иконников А.**

И 42 Художник наших дней Н. Я- Мясковский. Изд. 2-е, доп. и перераб. — М.: Сов. композитор, 1982 — 448 с. с ил.

Исследование посвящено жизни и творчеству одного из основоположников советского симфонизма — Николая Яковлевича Мясковского (1881—1950). Предназначено для музыковедов, композиторов, студентов и педагогов музыкальных учебных заведений, а также для читателей, интересующихся историей отечественной музыки.





## К читателям

Уловить знамение времени в музыке композитора в широком понимании этого положения, оценить по достоинству, раскрыть строй образов и выразительные средства, благодаря которым художнику удалось в той или иной мере отразить мироощущение своего современника,— задача, давно стоявшая перед автором книги. Она и определила в конечном счете ее основную идею. Первоначально задуманная как «Симфоническое творчество Мясковского» книга обретает заглавие «Художник наших дней. Н. Я. Мясковский». Раздумья автора, когда в работе над замыслом книги шлифовалась тема, были обращены в основном к творческой молодежи — советским композиторам, музыковедам, исполнителям.

Содержанием работы является не просто жизненно-творческий путь композитора от первой симфонии до последней, 27-й, а поиск Мясковским художественного воплощения идеалов искусства социалистического реализма. Вне этой проблемы суммарное исследование тех или иных черт стиля композитора представляется недостаточным. Ведь в таком случае даже верные обобщения индивидуальных особенностей творчества неизбежно сводят исследование к констатации «очевидностей».

Утверждение композитором реалистического начала, зарождение и развитие перспективных тенденций в его музыке, достижения в целом хотелось показать так (преимущественно на материале симфоний), чтобы сквозной темой книги стали передовые черты его опыта. Тем самым значение выдающегося наследия Мясковского раскрылось бы возможно более конкретно и ясно.

В целях большей наглядности обращусь к примеру из другой области искусства. Тема союза серпа и молота, воплощенная в знаменитой скульптуре В. Мухиной «Рабочий и колхозница», может быть, и даже наверное, сегодня и завтра будет решаться мастерами резца как-либо по-иному. Однако пафос труда и единения, порыв и устремленность — основные черты эмблемы — всегда жизненны для произведений советского искусства. Они традиционны для них, ибо рождены нашей действительностью и обязательно «прорастут»

### <стр. 4>

в том или ином виде в творчестве мастеров. Они перспективны. Речь идет, конечно, о подлинно художественных образах искусства.

В инструментальной музыке в силу ее специфики трудно найти столь явные приметы времени, какие возможны в скульптуре, живописи или литературе, театре. Здесь нет непосредственно зримых черт, зримого действия, пет слов. Тем не менее природа различных видов советского искусства и цели их едины. И в инструментальной музыке идет свой процесс кристаллизации различных примет времени соответственно, конечно, индивидуальности композитора. Здесь, бесспорно, алгеброй гармонию поверить крайне трудно, и потому, быть может, некоторые суждения в книге покажутся читателю излишне прямолинейными. Пусть так. Все же автор глубоко убежден в необходимости проникнуть в тайну музыки, которой композитор волнует своего слушателя, положительно воздействуя на него.

Лирика, на наш взгляд, — область музыки Мясковского, где наиболее полно отражается его восприятие, чувство духа времени. Лирика эта своеобразна. Она нераздельна с героикой. словно от проникновения художника в глубь явлений жизни рождаются многие лирические темы, для которых характерно «внеличностное», гражданственное содержание эмоций. Достаточно вспомнить величавую медленную заключительную тему финала 25-й симфонии, лирические темы 17-й, 21-й, 27-й. Лирика Мясковского оценивается в книге как правдивое художественное слово, важное и перспективное в решении одной из центральных проблем советской музыки — проблемы воплощения духовного богатства человека-гражданина.

Современники Мясковского хорошо помнят, с каким интересом встречала музыкальная общественность появление каждой его симфонии, верно воспринимая стремление композитора быть ближе к новой действительности, исполненной героизма. Правда, в наследии Мясковского нет собственно героической симфонии. Однако сам настойчивый поиск композитором волевого, активного начала, и достижения, с этим связанные, — ценный вклад Мясковского в становление советской симфонии.

Известно, что каким бы качественно новым ни предстал на пути открытий тот или иной «виток» нашей музыки по спирали ее развития, он, в конечном счете, опирается на завоевания, ему предшествовавшие. Практика же показывает, что подчас новые явления: музыкального искусства словно заслоняют их. Порой оказываются преданными забвению — пройденным этапом — и прогрессивные завоевания прошлого. В результате оскудевает почва, питающая ростки, всходы нашей музыки. Не случайно, в частности, закономерный творческий поиск молодым (и не только) композитором новых музыкальных средств, которые способствовали бы отражению «пульса жизни», приводит порой к созданию отвлеченного характе-

**<стр. 5>**

ра музыки. Обедняются эмоции, теряет свою огромную воздействующую силу лирическая сфера, слабо выявляется ее гражданственный пафос.

Чем скорее будет исследован и обобщен вклад советских композиторов, в частности Мясковского, в фундамент искусства социалистического реализма, тем ближе станут «дали» этого искусства, ибо яснее будет ориентировка в пути.

Настоящее и будущее советской музыки связано с развитием ее языкового богатства. Естественно, что в книге затрагиваются и вопросы музыкального языка. Основное же внимание уделено тематизму симфоний как главному носителю образности, как наиболее емкому по содержанию информации компоненту музыкального произведения. Тематизм — это тот ключ, который дает возможность глубже и непосредственнее подойти к постижению художественного результата в инструментальной музыке, к постижению в ней черт современности.

В построении книги автор исходил из задачи достичь непрерывности в развитии главной идеи. Первая кульминация приходится на финал главы «Навстречу современной теме», вторая содержится в главе «О самом главном». Здесь — итог всему сказанному. Автор стремился расширить, закрепить обобщения, выводы, намечавшиеся в ходе анализа сочинений. Девятая глава — «Страница воспоминаний» — лирическая кода. При изложении хотелось, чтобы аналитические «леса» не заслонили музыки, чтобы последняя была слышна читателю.

Будущее, вероятно, внесет свои коррективы в оценку творчества Мясковского. До настоящего времени некоторые сочинения остались или неисполненными, или исполнялись столь редко, будто и не прозвучали вовсе. Невольно вспоминаются слова из письма С. С. Прокофьева Н. Я. Мясковскому по поводу 10-й симфонии: «Вашу X симфонию смотрел по партитуре и играл в четыре руки... Все-таки, чтобы охватить ее, надо услышать в оркестре»<sup>1</sup> (разрядка моя. — А. И.). Камерные инструментальные ансамблевые произведения также редко исполняются.

Избранную мной постановку темы укрепила и существующая литература о композиторе. Не оказалось ни одной работы — будь то книга, статья, рецензия, — которая не отмечала бы значение творческого опыта Мясковского в освоении современной тематики. С другой стороны, очень мало работ, где приметы времени, нового

<sup>1</sup> С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. М., Сов. композитор, 1977, с. 343. Письмо Прокофьева Мясковскому от 25 сент. 1930 г. (№ 313). В дальнейшем все ссылки на настоящее издание будут обозначаться сокращенно: «Переписка», дата письма без указания фамилий отправителя и получателя, его порядковый номер в скобках, страница книги. Например, как в данном случае: 1930, 25 сент. (№ 313). — Переписка, с. 343.

<стр. 6>

в его музыке освещались бы как специальная тема исследования. Рассматривая творчество Мясковского здесь именно в свете кардинальной проблемы — ХУДОЖНИК И СОВРЕМЕННОСТЬ, — автор тем не менее не считает ее исчерпанной.

Если книга сумеет привлечь внимание не только профессиональных музыкантов, сочту это своей удачей.

Мне выпало счастье быть лично знакомым с композитором с 1935 по 1950 годы. С неизменным волнением вспоминаю встречи, беседы, совместное посещение концертов, неповторимую интерпретацию Николаем Яковлевичем собственных сочинений, его облик художника, исполненный нравственной красоты. Работая над книгой, я был, естественно, во власти своих воспоминаний, и мне хотелось, воссоздавая творческий портрет выдающегося мастера, найти верный тон, чтобы мои личные впечатления органично вплелись бы в объективную, без преувеличений и преуменьшений, оценку. Насколько мне это удалось — судить читателю.

Вновь с благодарностью обращаюсь памятью к родным и близким Н. Я. Мясковского, особенно ныне покойным его сестрам — В. Я. Меньшиковой, Е. Я. Федоровской, общение с которыми дало возможность ближе и полнее узнать жизнь композитора.

Приношу благодарность друзьям Н. Я. Мясковского, ученикам, чьи суждения о творчестве, педагогическом таланте композитора внесли в его портрет достоверные штрихи; моим читателям за отзывы на первое издание книги; тем, кто помогал в подготовке библиографических данных, иконографического материала.

Дмитрию Борисовичу Кабалевскому, который стал для меня первым наставником в приобщении к этой теме, Родиону Константиновичу Щедрину, Андрею Яковлевичу Эшпаю — за содействие выходу книги в свет — моя искренняя признательность.

В. М. Иконниковой я обязан неизменной творческой и организационной помощью.

Москва — Иваново — Москва  
1977—1981

## Предисловие

Творчество Мясковского развивалось на протяжении почти всей первой половины XX столетия. Ему принадлежит особая роль в становлении советской симфонии. С его именем связано также развитие камерной, особенно инструментальной музыки. Многие, видные советские композиторы, авторы самых различных по жанрам произведений — ученики Мясковского. И если одаренность является индивидуальной для каждого из них, то высокий профессионализм, их отличающий, — заслуга школы Мясковского.

Велико творческое наследие композитора. Оно включает двадцать семь симфоний, пятнадцать симфонических произведений других жанров (поэмы, увертюры, симфониетты, рапсодии), два инструментальных концерта — для скрипки с оркестром и для виолончели с оркестром, две кантаты для солистов, хора и оркестра, тринадцать струнных квартетов, две сонаты для виолончели с фортепиано, одну — для скрипки с фортепиано, более ста различных фортепианных произведений, из которых девять сонат, одна сонатина, Песня и Рапсодия, свыше ста романсов, хоров, песен, несколько сочинений для духового оркестра, критические статьи и заметки.

Деятельность такого размаха и масштаба могла быть под силу лишь большому мастеру — художнику, бескорыстно преданному своему искусству как «делу жизни».

Значение Мясковского в русской, советской, а следовательно, и мировой истории симфонической музыки нельзя по-настоящему понять, не оценив в должной мере того факта, что в кризисные для жанра русской симфонии годы он сохранил верность ее идейно-философским идеалам. Речь идет именно о жанре симфонии, а не о симфонической музыке вообще.

Ведущие русские композиторы начала XX века чаще всего обращались к жанрам концерта или театральной и программной симфонической музыки сказочно-фантастического характера со значительным элементом экзотики и символики. А. Глазунов свою 8-ю симфонию, фактически последнюю, датирует 1906 годом; 9-я симфония, задуманная в 1909 году (был готов лишь эскиз первой части), там и осталась незаконченной. А. Лядов сохраняет верность симфонической миниатюре — сказочной фантастике и целом («Баба-Яга», «Кикимора», «Волшебное озеро»), а в конце жизни увлекается сначала сюжетом драмы М. Метерлинка «Сестра Беатриса», потом темой из книги «Апокалипсис». А. Скрябин после 3-й симфонии («Божественная поэма») обращается к одностанным симфоническим произведениям на собственные, проникнутые символикой литературные программы («Поэма экстаза», «Прометей», «Мистерия», оставшаяся в замысле). С. Рахманинов после 2-й симфонии создает симфоническую поэму «Остров мертвых» по одноименной картине художника Бёклина, 3-й фортепианный концерт и кантату «Колокола» на текст поэмы известного американского писателя-символиста Эдгара По «Колокола и колокольчики». Р. Глиэр, несмотря на успех своей 3-й симфонии «Илья Муромец» (1911), больше к этому жанру не возвращается.

Наконец, сверстники Мясковского по началу композиторской деятельности — И. Стравинский и С. Прокофьев — главное внимание в те годы обращают на музыкально-театральные жанры, в частности балет на сказочные темы, концерт, программно-симфоническую музыку («Петрушка», «Жар-птица», «Весна священная» Стравинского, фортепианные и скрипичные концерты, «Скифская сюита», «Сказка про шута» Прокофьева).

В это время и появился композитор, который, не пройдя мимо соблазна испробовать силы в области симфонической поэмы («Молчание», «Аластор»), принял эстафету жанра симфонии, как основного в своем творчестве, из рук ближайших предшественников — Глазунова, Танеева, Рахманинова, Скрябина. И дело, конечно, не ограничивается тем, что

Мясковский выступил автором симфоний в годы, когда его старшие современники отошли от этого жанра: творчество Мяковского явилось решающим по значению звеном в исторической цепи развития симфонизма и прежде всего собственно симфонии, притом в крайне важное для судеб русской музыки время. Во многом благодаря Мяковскому

<стр. 9>

реалистические традиции жанра симфонии, выработанные классиками европейской и русской музыки, не только сохранились на стыке двух эпох российской действительности, но и получили могучий толчок для развития уже в условиях социалистической культуры.

В первых же симфониях предреволюционного периода Мяковский обратил на себя внимание критики искренностью, взволнованностью музыки, исполненной драматизма и смятенности. Известное несовершенство композиторского почерка, естественное для первых крупных сочинений, не мешало современникам почувствовать в творчестве раннего Мяковского истинного симфониста, музыканта серьезной мысли. Рождался крупный композитор, обеспокоенный «скорбями мира сего», далекий от заинтересованности во внешних эффектах, отказывающийся от самодовлеющей новизны средств музыкального выражения, которая так превозносилась господствовавшей тогда в петербургских кругах музыкальной критикой.

Уже одним этим — «лица не общим выраженьем» — Мяковский выделялся среди «старых» и «молодых» композиторов предреволюционной России, по-своему улавливая противоречия действительности, ощущение неудовлетворенности, душевной опустошенности, которыми были охвачены довольно широкие круги русской интеллигенции в предоктябрьское время.

В ответ на пренебрежительное отношение модернистской критики к музыке Чайковского Мяковский с большой силой убежденности высказал мысль о том, что после Бетховена подлинная вершина в развитии традиции классической симфонии была достигнута только в конце XIX века на русской почве и именно в лице корифея русской классической музыки Чайковского (статья «Чайковский и Бетховен»). Эта глубоко прогрессивная оценка путей развития мирового симфонизма, симфонизма Чайковского имела огромное значение для последующей русской критической литературы о Чайковском, о русской музыке.

В статье «Чайковский и Бетховен» сформулированы, по существу, основные эстетические позиции молодого Мяковского. Они были подкреплены и развиты им годом позже в статье о Метнере, творчество которого он взял под защиту от нигилистических нападок. Тогда же Мяковский высказал характерную для него и чрезвы-

<стр. 10>

чайно прогрессивную в тех условиях мысль о примате в музыкальном сочинении содержания над формой.

Так, еще и дореволюционную мору Мяковский горячо проникается интересами отечественной музыки, смело встает на защиту классического наследия.

1917 год, определивший переломный рубеж в истории России, открыл перед Мяковским новые творческие горизонты. Отсюда начался во многом сложный, но и очень плодотворный период его композиторской деятельности, период наивысших завоеваний.

«...Подружиться с ним (с Мяковским — *А. И.*), — замечательно сказал Г. Г. Нейгауз, — не так уж легко, но если уж подружишься, то это надолго, если не навсегда... О его музыке вряд ли можно сказать, что она полна очарования, обольщения, что она дает чувственное наслаждение или (не дай бог!) «щекочет нервы»; 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 — п р о ч н ы е качества, куда прочнее многих соблазнов и обольщений»<sup>1</sup>.

Творчество композитора от первых вестников советской симфонии — 4-я, 5-я, 6-я (1917—1923) до последней, лебединой песни, рожденной спустя много лет, — 27-я (1949)— это огромный опыт работы художника над проблемой воплощения в инструментальной музыке мира чувств его современника. Такая тенденция поиска Мясковского, естественно, включает в свою орбиту развитие вечно жизненных прогрессивных принципов реалистического искусства прошлого. Мясковский прокладывал дорогу советской симфонии.

Достаточно лишь двух глубоко почвенных — 6-й и 27-й симфоний, своеобразно обрамляющих творчество Мясковского послереволюционной поры, чтобы увидеть в облике композитора черты художника наших дней.

Если же учесть все его достижения (помимо двух названных симфоний), крупные и частные, накапливавшиеся в процессе неустанной работы над решением поставленной задачи, то мы с полным основанием придем к выводу, что опыт Мясковского останется передовым и для истории советской музыки и для ее живой практики.

<sup>1</sup> Нейгауз Г. Мысли о Мясковском. — В кн.: Н. Я- Мясковский, т. 1, с. 37.



## Глава первая

### Вопреки семейным традициям (1881 — 1906)

Николай Яковлевич Мясковский родился 20 апреля 1881 года в крепости Ново-Георгиевск, ныне — Модлин (старопольское название) Варшавской губернии в семье военного инженера. Родители будущего композитора — Яков Константинович Мясковский и Вера Николаевна Мясковская (урожденная Петракова) — принадлежали к той части дворянского сословия, которая была связана с военной средой. Отец Якова Константиновича:— Константин Мясковский — был воспитателем кадетского корпуса в Орле; отец Веры Николаевны — Николай Петраков — состоял смотрителем корпуса военных заведений в Нижнем Новгороде.

Между фортами крепости Ново-Георгиевск располагались небольшие усадьбы с живописными садами, предназначавшиеся для семей офицеров крепостного гарнизона. В одной из таких усадеб жила семья Якова Константиновича Мясковского. В 1888 году он был переведен в Оренбург, через год — в Казань (1889— 1893), а из Казани — в Петербург, который и стал постоянным местожительством Мясковских вплоть до Октябрьской революции.

В Петербурге Яков Константинович занял видное место среди специалистов военного дела: получил звание профессора фортификации (он вел занятия в Военно-инженерной академии) и чин генерала.

У Якова Константиновича и Веры Николаевны было пятеро детей: два сына — Сергей (1877), обнаруживший яркое дарование к рисованию, но в юном возрасте погибший от чахотки, Николай (1881), будущий композитор, и три дочери — Вера (1885), в замужестве Яковлева, Валентина (1886), в замужестве Меньшикова, и Евгения (1890), в замужестве Федоровская. Вскоре после рождения Евгении семью Мясковских постиг-

ло большое горе: умерла мать. После ее смерти заботу о семье взяла на себя сестра отца и близкая подруга Веры Николаевны по Екатерининскому институту Еликонида Константиновна Мясковская. Она и заменила детям рано умершую мать.

Когда дети Мясковских выросли и стали самостоятельными, Яков Константинович женился вторично. Его женой стала бывшая бонна семьи Мясковских. По ее настоянию Яков Константинович в 1918 году выехал вместе с ней и маленькой дочерью Варварой на Украину, где вскоре умер. Жена его в Петроград не вернулась, и связь ее с детьми Я. К. Мясковского оборвалась.

Вспоминая о детских годах, Мясковский рассказывал, что в семье соблюдались годами установленные домашние традиции, царила атмосфера взаимной любви и уважения. Детям жилось привольно, просторно. Маленький Николай шумных забав не любил (хотя и не избегал их), предпочитал тихие настольные игры, особенно увлекался картонным кукольным театром. Для него он вырезал фигуры, сочинял всевозможные пьесы, разучивал роли и даже импровизировал музыку, играя на гребенке. Если почему-либо не хватало зрителей, которыми были обычно сестры, Николай — постановщик, артист и музыкант — заменял их куклами, разыгрывая спектакли перед молчаливой «публикой». В этих играх его фантазия была неистощима.

Однако в обстановке домашнего уюта мальчику пришлось жить недолго. Отец получал скромное жалованье и, обремененный большой семьей, вынужден был по семейной традиции пристраивать детей в закрытые учебные заведения (интернаты) на казенный счет. После окончания двух классов реального училища в Казани Николай так же, как и старший брат Сергей, был отдан в Нижегородский кадетский корпус, где учился с 1893 по 1895 год, а

из Нижнего Новгорода был переведен в Петербург, во 2-й кадетский корпус, который и окончил в 1899 году.

Мясковский испытывал неприязнь к военному учебному заведению, но у преподавателей он был на хорошем счету. По собственному признанию Николая Яковлевича, ученье давалось ему шутя. Строгий режим кадетского корпуса способствовал развитию дисциплинированности, самостоятельности и настойчивости — качеств, оказавшихся впоследствии столь необходимыми в борьбе за овладение музыкальной профессией. Впро-

**<стр. 13>**

чем, эти качества, во многом унаследованные мальчиком от родителей, развивались и раньше благодаря разумному воспитанию детей в семье. Взрослые были хорошим примером для младших, в частности отец композитора, отличавшийся редким трудолюбием и мягкостью характера при большой требовательности к себе и к детям.

Музыкальные способности Николая Мяковского проявились рано. Родителей это радовало, однако они не придали большого значения одаренности мальчика. Специальной подготовки, которая могла бы облегчить переход к музыкальному образованию, он в домашних условиях не получил. Поэтому можно сказать, не греша против истины, что овладением музыкальной профессией Мяковский был обязан более всего себе самому.

Касаясь сохранившихся в памяти музыкальных впечатлений раннего детства, Николай Яковлевич отмечал прежде всего пение и игру на фортепиано Еликоницы Константиновны, всегда доставлявшие большое удовольствие взрослым и детям, посещение Варшавского цирка, после которого мальчику запомнилась мелодия циркового марша, слушание песен бродячих артистов, в заунывном исполнении которых особенно понравилась «Шуми, Марица» (Оренбург).

Музыка, по словам Мяковского, становится для него уже тогда большой притягательной силой. «Решающее впечатление, — замечает впоследствии композитор, — подслушанное исполнение в 4 руки (не помню кем) какой-то сильно меня взволновавшей музыки. С большим трудом выяснил, что это было попури из «Дон-Жуана» Моцарта. О существовании оперы я уже кое-что слышал от тетки, которая была очень музыкальна, имела хороший голос и некоторое время пела в хоре б[ывшего] Мариинского театра в Петербурге. Имя Моцарта не сказало мне пока ничего. Начались просьбы об обучении музыке. Появилось прокатное пианино. Тетка же принялась меня учить, хотя, будучи нервнобольной, не вкладывала в это дело достаточной последовательности, полагаясь на мою большую восприимчивость. .. Одновременно шло обогащение музыкальных впечатлений извне: в оперетте, подвизавшейся в летнем театре, и в опере, гастролировавшей зимой; в первой — «Орфей в аду», «Летучая мышь», «Корневильские колокола», «Нитуш» и др. и во второй — «Аскольдова могила» (сильное впечатление), «Князь

**<стр. 14>**

Игорь» (более смутное) и «Жизнь за царя» (ошеломляющее)»<sup>1</sup>.

В Нижнем Новгороде к занятиям по фортепиано с учительницей и мадам Лятур<sup>2</sup>, прочившей юноше большие успехи, добавилось участие в хоре кадетского корпуса, доставлявшее Мяковскому большое удовольствие.

Но занятия музыкой приносили и огорчения. «...С большими трудностями, — вспоминает Мяковский, — было сопряжено пользование роялем, от которого меня постоянно прогоняли старшие воспитанники, причем из-за моего упрямства дело зачастую кончалось изрядными избиениями». Не повезло Мяковскому с роялем и в период пребывания в петербургском корпусе. Так как по воскресеньям к Мяковскому приходил учитель музыки на дом (кадеты имели воскресные отпуска), ему уже не разрешали пользоваться инструментом в корпусе. Это вынуждало Мяковского использовать казенный рояль в «пустующие» утренние и поздние вечерние часы. «Тут уже меня гоняло начальство, вызывая чувство жгучей ненависти».



Если принять во внимание воспитанную в Мясковском с юных лет сдержанность и уважительность в обращении с окружающими, особенно со старшими, то столь откровенная фраза о жгучей ненависти к начальству представляется многозначительной. Она дает понять, как важны были для Мясковского занятия музыкой.

Пребывание в Петербурге имело, однако, и свои преимущества. Мясковский получает возможность значительно расширить музыкальный кругозор. Он участвует в ученическом оркестре, регулярно играет в четыре руки симфонии и увертюры — Гайдна, Моцарта, Бетховена, Вебера, Шуберта, Шумана, посещает симфонические концерты Русского музыкального общества, любительского немецкого оркестра.

Мясковского поражает месса С-dur Бетховена и оставляет потрясающее впечатление исполнение Артуром Никишем 6-й симфонии и симфонической баллады «Воевода» Чайковского (1896). Переложение для фортепиано 6-й симфонии Чайковского, подаренное Мяс-

<sup>1</sup> Мясковский Н. Автобиографические заметки о творческом пути. — Сов. музыка, 1936, № 6, с. 11. Все последующие высказывания композитора без ссылок на источник, относятся к этому изданию.

<sup>2</sup> Сообщено композитором автору книги.

#### <стр. 15>

ковскому одним из знакомых семьи, было принято юношей как очень желанное и бережно хранилось в течение всей жизни.

Пятнадцати лет Мясковский начал сочинять. К восемнадцати годам (1896—1898) возник первый сборник фортепианных прелюдий, напоминавших, по словам Мясковского, музыку Шопена.

В 1899 году Мясковский закончил кадетский корпус и, согласно желанию отца и семейным традициям, поступил в петербургское Военно-инженерное училище.

Трудности, связанные с необходимостью изучать военную специальность вопреки истинным духовным устремлениям, росли. Однако ни это, ни даже крепнущее осознание несовершенства своих первых композиторских попыток не вызвали желания оставить занятия музыкой. Напротив, рождалось горячее стремление еще более настойчиво овладеть композиторским мастерством.

О пребывании в Военно-инженерном училище Мясковский пишет: «Из всех закрытых военно-учебных заведений это — единственное, которое я вспоминаю с меньшим отвращением. Причина та, что здесь я получил наиболее сильные музыкальные зарядки при несколько большей свободе в пользовании своим временем». В Военно-инженерном училище Мясковскому посчастливилось встретиться с группой музыкальных энтузиастов, «притом совсем новой для меня ориентации—на Могучую кучку. В. Л. Модзалевский, брат известного пушкиниста, В. Л. Гофман—брат другого пушкиниста, Н. Н. Сухаржевский — чрезвычайно одаренный виолончелист (ученик Вержбиловича) и немного композитор составляли основу нашей компании, в которую входили также члены их семей, иные — уже профессиональные музыканты».

Друзья собирались обычно раза два в неделю в домах Модзалевских и Гофманов. Нужно сказать, что именно с этих пор музыка заняла важнейшее, решающее место в жизни будущего композитора. В этом кругу он получает, по существу, первое серьезное представление о национальной классике — Бородине, Римском-Корсакове, Балакиреве, Мусоргском. Музыка Глинки была известна ему уже ранее. Игралось здесь все — оперы, симфонии, квартеты, романсы.

Знакомство Мясковского с русской музыкой способствовало окончательному определению его интересов. Глинка, Мусоргский, Римский-Корсаков, Балакирев,

#### <стр. 16>

Бородин, Чайковский навсегда становятся для него близкими и любимыми композиторами.

После окончания Военно-инженерного училища (1902) Мясковский получает назначение во 2-й саперный батальон в Зарайск, а через месяц его переводят в 17-й саперный батальон Москвы. В Москве молодой офицер инженерных войск усердно посещает концерты, музыкальный театр, немного сочиняет сам. Огромное впечатление на него производит постановка оперы Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной» в Солодовниковском театре (теперь театр оперетты) под управлением М. М. Ипполитова-Иванова при участии замечательных певцов: Н. И. Забелы-Врубель, В. Н. Петровой-Званцевой, Н. Д. Векова, М. В. Бочарова, Ф. А. Ошустович.

Мясковский начинает все больше ощущать потребность в руководителе, который помогал бы ему в овладении техникой композиции. С этой целью он решил обратиться к Н. А. Римскому-Корсакову. В ответ на просьбу посоветовать, с кем заниматься, Римский-Корсаков прислал Мясковскому рекомендательное письмо к С. И. Танееву. С Танеевым Мясковский вскоре встретился, однако показать ему собственные сочинения не решился. С. И. Танеев направил Мясковского к своему ученику, недавно окончившему Московскую консерваторию, — Р. М. Глиэру. Последний охотно согласился помочь любознательному офицеру в занятиях музыкой. Глиэр в течение пяти месяцев (с января по май 1903 года) проходит с Мясковским курс гармонии. За это же время Мясковский сочиняет для себя ряд романсов.

Р. М. Глиэр отзывался впоследствии о своем ученике следующим образом: «Великолепно знал литературу... молодой Н. Мясковский, который занимался у меня в 1902 году. Мы прошли с ним курс гармонии. Его знания отличались солидностью и глубиной. Вместе с тем это был художник необычайно требовательный, самокритичный»<sup>1</sup>.

Глиэр, чуткий педагог танеевской школы, требовал от учеников не только овладения техникой композиции. Он учил ясности, искренности выражения чувств, воспитывал художественный вкус на классических образ-

<sup>1</sup> Г л и э р Р. О профессии композитора и воспитании молодежи. — Сов. музыка, 1954, № 8, с. 9. Год назван в статье ошибочно. Мясковский занимался у Глиэра уже по окончании Военно-инженерного училища, то есть в 1903 г.

### <стр. 17>

цах русской музыки. Занятия с Глиэром укрепили решимость Мясковского продолжать музыкальное образование.

Лето 1903 года было отдано по необходимости военным лагерям, а осенью Николая Яковлевича переводят в Петербург, в 18-й саперный батальон, «под крылышко» отца. По совету Р. М. Глиэра Мясковский стал заниматься с И. И. Крыжановским, окончившим консерваторию по композиции у Н. А. Римского-Корсакова.

В Петербурге Мясковский снова вступил в кружок «временно покинутых» друзей, с которыми он постоянно встречался в бытность свою в Военно-инженерном училище.

Как и раньше, старые друзья собираются у Гофманов и Модзалевских. Здесь, в небольших домашних литературно-музыкальных салонах, музицировали, читали стихи, спорили о новостях в мире искусства. Журналы «Весы», «Мир искусства», «Золотое руно» и книги издания Пирожкова<sup>1</sup> служили литературной пищей кружка. Литературные и музыкальные новинки подвергались горячему обсуждению. Мясковский интересуется произведениями М. Горького, С. Петрова (Скитальца), Л. Андреева, печатавшихся в журнале «Знание». Тогда же молодой композитор познакомился с поэтами Вячеславом Ивановым, Сергеем Городецким, Михаилом Кузминым и другими литераторами<sup>2</sup>.

В этот период увлечения сочинениями русских символистов и декадентов — К. Бальмонта, З. Гиппиус, Вяч. Иванова, Д. Мережковского, Ф. Сологуба и других — Мясковский создает довольно большое количество вокальных произведений на их тексты.

<sup>1</sup> Пирожков М. В. — книгоиздатель в Петербурге конца XIX и начала XX века. В его «Литературной книжной лавке» (Издательство и склад), помещавшейся на Васильевском острове (2-я линия, дом 13) можно было приобрести книги по вопросам философии, социально-экономическим проблемам, русской и всеобщей истории, по естествознанию и географии, литературе и искусству. В издании Пирожкова выходили труды научного содержания, публицистика, учебники, справочники. Например, в каталоге книг за 1903—1905 годы значились: избранные сочинения Пушкина, Баратынского, Жуковского, Загоскина, Крылова, Дельвига, Грибоедова, Лермонтова, Гиппиус, Мережковского, Бальмонта, отдельные сочинения Вольтера, Золя, Кальдерона, Горация, Шелли, Шекспира, а также историко-критические труды и очерки о Горьком, Короленко, Толстом, Достоевском, Тургеневе и др., труды по истории декабристского движения, различные сборники и антологии. Это было одно из прогрессивных издательств того времени.

<sup>2</sup> Из беседы с Н. Я. Мясковским.

### <стр. 18>

И. И. Крыжановского уже тогда поразили подчеркнутой психологичностью, изысканностью средств выражения романсы Мясковского на слова Зинаиды Гиппиус. Эти же романсы послужили поводом к ближайшему знакомству их автора, благодаря посредничеству Крыжановского, с кружком «Вечера современной музыки»<sup>1</sup>. Мясковский бывал на собраниях «Вечеров» только в качестве слушателя. Лишь спустя несколько лет, а именно 18/31 декабря 1908 года, он предстал как композитор. На этом же вечере, кстати сказать, состоялось и первое исполнение сочинений С. Прокофьева. Мясковский был представлен тремя романсами на слова З. Гиппиус: «Луна и туман» (1905), «Кровь» (1908), «Противоречия» (1908), впоследствии в переработанном виде вошедшими в сборник из 18 романсов на слова З. Гиппиус «На грани» (соч. 4, 1904—1908). Романсы исполняла певица С. Демидова, партию фортепиано — В. Каратыгин.

Новые, появившиеся в те годы произведения Равеля, Дебюсси, Роже-Дюкаса, Рихарда Штрауса, Шёнберга, Регера привлекали новизной музыкальных образов и выразительных средств. Разговоры группировавшихся вокруг «Вечеров» музыкантов, обсуждавших новинки и остро ставивших перед композиторами проблемы технического мастерства, изобретательности в области музыкального языка, порождали у Мясковского различные чувства. С одной стороны, росла неудовлетворенность собою, «атмосфера чрезвычайно напряженных музыкальных исканий и строжайшей оценки плодов их не могла как-то меня не заразить». С другой стороны, здесь же замечает композитор, «я не сделался в этом кругу «своим», так как и тогда стремление к «последнему слову» музыкальной техники и изобретения не имело для меня самодовлеющей цены».

Эстетические категории модернизма, выдвигавшиеся Каратыгиным, его блистательные данные аналитика, публицистическое дарование и независимость суждений в основном импонировали Мясковскому. К тому же немалое в оценках Каратыгина, а он являлся самым

<sup>1</sup> Помимо «души кружка» — В. Каратыгина, его организаторами и участниками были А. Медем, И. Крыжановский, А. Нурок, В. Нувель, композиторы Н. Соколов, И. Покровский, Б. Яновский и др. Представители старшего поколения композиторов — Н. Римский-Корсаков, А. Лядов, А. Глазунов — посещали эти вечера лишь когда исполнялись их сочинения, в основном же их отношение к кружку и его направлению было скептическим.

### <стр. 19>

влиятельным музыкальным критиком в столице России начала века, было близко высказываниям Мизантропа (псевдоним Мясковского-критика), например, о творчестве

Скрябина, Стравинского, Прокофьева, Дебюсси и других. Естественно, что взгляды Каратыгина, которые касались животрепещущей проблемы современной музыки, о чем' не мог не думать и Мясковский как композитор прежде всего, особенно привлекали его внимание, были «соблазнительны». Своим Мясковский действительно не стал в кружке. Он не разделял односторонности полиций в отношении Чайковского, Рахманинова, осуждавшихся за открытость эмоций. Он не тяготел «в сторону тех достижений настоящего, которые имеют быть, как утверждал Каратыгин, оценены лишь в будущем». Поиск Мясковским оригинального творческого лица, почерка как в отношении содержания, так и соответствующих средств выразительности, приводил композитора и к светлой музе Е. Баратынского, например, и к остро психологической мрачной поэзии З. Гиппиус.

А. Толстой отмечал, что начинающим художникам в условиях дореволюционной России нелегко было выйти на дорогу реалистического мастерства. «Мы, молодые писатели, формировались во времена глубочайшей реакции и интеллигентского разложения (Разрядка моя. — А. И.)»<sup>1</sup>, — писал он. «Известная часть старшего поколения советских писателей, и я в их числе, — признавался К. Федин, — на первых порах более или менее испытали на себе влияние декаданса, который доживал свои дни уже после Октябрьской революции»<sup>2</sup>.

К 1906 году у Мясковского созревает окончательное решение стать композитором. Оно было сопряжено с преодолением больших трудностей как внутреннего, так и внешнего порядка. Мясковский понимал, что, становясь на путь композитора-профессионала, он обрекает себя на полную неизвестность в отношении будущего. Он хорошо знал, что его судьба будет целиком зависеть от случая, от воли издателя. Применение же музыкальной специальности в виде каких-либо служебных обязанностей едва ли окажется возможным. Можно рассчитывать разве только на частные уроки.

<sup>1</sup> Толстой А. К молодым писателям. — В кн.: О писательском труде. М.: Сов. писатель, 1955, с. 283.

<sup>2</sup> Федин К. О мастерстве. — Там же, с. 329.

### <стр. 20>

Не принимать во внимание подобной, весьма прозаической, но вполне вероятной жизненной перспективы Мясковский не мог, тем более что мысль о помощи со стороны отца была для него совершенно неприемлемой, и не потому, что отец отказывал в поддержке. Напротив, Яков Константинович теперь делал все возможное, чтобы содействовать сыну в приобретении профессиональных музыкальных знаний и поддержать его веру в свои способности. Но в то же время Яков Константинович полагал, что военную службу не следует бросать. Более того, он лелеял надежду, что горячо любимый сын, добившийся больших успехов в инженерном деле, продолжит дело отца.

Н. Я. Мясковский отвечал отцу не меньшей привязанностью и любовью. Он понимал чувства отца, ценил его высокий нравственный облик, честность и трудолюбие. Он не мог допустить мысли, что, став взрослым и самостоятельным, окажется в положении человека материально зависимого. Понимал он и то, что, хотя отец содействовал его полной свободе в выборе профессии, все же будет крайне огорчен, если сын откажется от военной карьеры.

Сохранившиеся письма Я. К. Мясковского к сыну в Зарайск, где Николай Яковлевич отбывал военную службу, а потом в Москву весьма примечательны. Они рисуют благородный облик человека, сумевшего стать другом сына, проливают свет на их взаимоотношения. Они многое объясняют и в характере Н. Я. Мясковского, унаследовавшего от отца ряд черт и, быть может, в особенности гуманное отношение к людям, чувство ответственности за собственные поступки и поведение, любовь к труду. Вот некоторые из них (публикуются с незначительными сокращениями):

Дорогой мой Колюн. Спасибо тебе за письмо, за то, что ты откровенно высказал мне, что лежит у тебя на сердце, что тебя волнует. Не подумай, что в этом письме я буду тебе давать какие-либо советы и указания, нет, я только сообщу, что сам передумал и пережил, чему научился, в чем убедился, а ты уж сам рассуждай, анализируй и проверяй. Во многом мы с тобой согласны, кое в чем и нет. Будущее и жизнь покажет, кто прав.

Так, так, совершенно так. Как все мне знакомо, что ты мне написал. Ты думаешь, что я приверженец воен-

**<стр. 21>**

ной службы и в ней одной вижу край света. Представь себе, что и мне никогда не нравилась, да и теперь не нравится эта служба, и я охотно расстался бы с ней, если бы имел к тому возможность. Если теперь и отдаю ей свои силы, то не потому, что я ее люблю и не ради репутации (как ты думаешь), а потому, что совесть не позволяет мне иначе поступить, мое нравственное удовлетворение состоит в том, чтобы делать искренно и добросовестно то, что волею божией и в силу обстоятельств мне приходится делать. Я тебе писал: отдавай силы, а не все силы — с намерением выпустил слово все, а это значит — береги свою совесть.

Как и ты, я не выношу упреков, если в них кроется даже намек на недобросовестное исполнение мною дела; указаний же, конечно справедливых, на ошибки я не боюсь, и они меня не трогают, ибо я человек и не могу не ошибаться, но совесть меня не укоряет. В молодости, в первые годы службы и мне казалось, что я не терплю военной службы из-за, как ты говоришь, «самодурства власти». Впоследствии, прожив, прослужив и присмотревшись к службе гражданской и частной, я с удивлением увидел, что именно в военной-то меньше всего самодурства власти, меньше всего рабства, т. к. все это регулируется и уравнивается дисциплиной, равно обязательной для высших и низших.

Если бы ты видел, какое самодурство власти царит в гражданской службе, где начальники, ничем не сдерживаемые, третируют низших, как лакеев, какое самодурство на частной службе, где высшие пошвыривают когда им угодно, не только негодными и ошибающимися, но просто им неугодными, подчас честными низшими. Нигде достоинство личности так не оберегается, как в военной службе, хотя это как будто не видно из-за обязательной дисциплины. Еще так недавно я и Рубин попали под начальство гражданского чиновника и к нам хотел было применить самодурство и лакейство, царящие в их среде, но от нас был получен отпор и мы заставили смириться и изменить отношение к нам, дав понять, что такое отношение и обращение между начальниками и подчиненными в военной службе не принято и недопустимо; не допустим его и мы.

Добросовестное исполнение службы в военной среде значительно ограждает от самодурства власти, а в гражданской и частной — не ограждает, самодуры в военной среде не уважаемы, а несдержанные и редки,

**<стр. 22>**

в гражданской же и в частной они общее место. Даже свободные профессии не избавлены от случаев самодурства — именно самодурства толпы и моды — и связанных с ним разочарований и т. п.

Несмотря, однако, на такое вынесенное мною из жизни впечатление от военной службы, мои симпатии не склонились к ней, но это потому, что, несмотря на в сущности возвышенную ее цель — защиту родины для свободы ее жизни и преуспевании, на высокий основной принцип — всегдашнюю готовность к смерти ради родины, — военная служба есть все-таки постепенное приготовление к наилучшему и легчайшему уничтожению себе подобных. Это раз.

Во-вторых, все мои симпатии были и остались на стороне природы и работы в ней. Этому я не мог отдалиться в молодости, потому что нужно было скорей становиться на ноги и помогать родителям, которые были бедны, от этого ты, слава богу, избавлен; дальше во многом заменила мне природу своя собственная семья, теперь же я уже стар, и работа в



природе для меня возможна лишь при материальных средствах, начинать же сначала уже поздно. Я остался в военной службе и единственной компенсацией в этом отношении мне служит то, что в военной службе я избрал ее благороднейшую часть: инженерное дело, которое, по существу, не нуждается в пушечном мясе, основной девиз которой «сохранять». Вот мои мысли по поводу военной службы.

Затем ты пишешь о своей исключительной склонности и любви к музыке и полагаешь, что я этого не знаю; не только знаю, но и заметил в тебе это раньше, чем ты сам осознал, и я всегда был готов сделать все, чтобы эта склонность и любовь в тебе не угасла, а развилась. Точно так же и теперь твое стремление к музыкальной деятельности не только не смущает меня, но вполне мною приветствуется. Что касается сознанного тобою отсутствия искры божией, то позволю себе обратить твое внимание, что если ты ее не заметил до сих пор, то это еще не значит, что ее нет.

В музыкальной деятельности столько сторон, столько очагов, что, может быть, на одном из них и тлеет незаметно эта искра, ждущая лишь притока ел<sup>я</sup>, чтобы ярко разгорелась. Уже одна та любовь к музыке и стремление к деятельности в ней — есть тоже уже искра божия, хотя, быть может, блуждающая, еще не нашедшая питающего ее очага.

**<стр. 23>**

Но вот дальше ты предрекаешь сделаться несноснейшим человеком в случае неудачи в музыкальной деятельности и указываешь на имеющиеся признаки. Извини, этого я уже не понимаю. Разве какая-либо склонность к чему-нибудь и стремление к ее осуществлению делает человека уже ни к чему более негодным? бесполезным? Зачем же так суживать дух человеческой личности? Разве медицина помешала быть музыкантами (Бородин)... педагогами (Пирогов), разве музыка помешала быть инженерами (Кюи), живопись — военными (Попов, Нищенков), живопись — писателями (Коровин, Верещагин, Репин) и т. п. и т. п., можно привести сколько угодно примеров.

Раз это так, то уже от тебя зависит позаботиться об устранении возможностей пустоты для деятельности, о создании своей полезности; а где заполнение, где полезность — там и возможность избежать стать несносным человеком. Думается мне, что приводимые тобою признаки есть результат о с т р о т ы стремления достигнуть цели, к достижению которой ты пока, в сущности, как следует не приступал, не удавалось приступить. Когда в недалеком уже будущем ты станешь на дорогу достижения своей заветной цели, исчезнет острота, перед тобой откроется более широкий горизонт и явится желание предохранить себя от безотрадной, нежелательной будущности. Но нужно работать над собой.

Наконец, в письме своем ты раскрываешь те недостатки, которые сознаешь в себе (слаб, мягок, ненаходчив, эгостичен). Представь себе, что теми же недостатками отличаюсь и я, и меня, как и тебя, никто в этом не разубедит. Скажу более, что мне даже неприятно, когда стараются мне опровергнуть это мое сознание, это мне не льстит, а раздражает. Мнение посторонних может служить, если желаешь (неразборчиво. — А. И.), лишь для критериума их отношений ко мне, но не может меня убедить, ибо какие же доводы могут быть убедительными против чувства собственного сознания! Это все равно если бы кто-нибудь стал мне говорить, когда я смотрюсь в зеркало и вижу себя — нет это не ты, а твой брат или что-нибудь в роде этого. Но наличность этих недостатков во мне (и в тебе) меня не пугает, а сознание в их существовании радует, в этом залог моей личной свободы как человека.

Раз недостаток — то ему не должно быть места приложения; и вот я ставлю себе задачей и стремлюсь — не к искоренению этих недостатков, что едва

**<стр. 24>**

ли возможно непосредственно, а к тому, чтобы они не проявлялись в применении к другим и не мешали жить другим (а следовательно и мне); если это удастся, я чувствую себя удовлетворенным и, главное, с в о б о д н ы м человеком; только такую свободу, заключающуюся в победе над собой, я и признаю за свободу личности; ...позволю себе указать, хотя быть может это тебе и неприятно, на некоторое противоречие, ворвавшееся в

твое письмо. С одной стороны, ты говоришь, что будешь жить на краю города в Москве, есть один раз и т. п., чтобы удовлетворить требованиям Танеева, а в конце пишешь: ищу, куда тратить деньги!

Ну так и не ищи; береги их, чтобы облегчить преодоление препятствий при достижении намеченной цели. В заключение сообщаю новость. Вчера у меня был ... (фамилия неразборчива. — *А. И.*) и сообщил, что через 2 дня входит с представлением о твоём прикомандировании к 18-му батальону и твоё прикоман[дирование] — есть вопрос нескольких — 3—4 недель. Быть может, это тоже не вполне соответствует твоему желанию: тебя манит Танеев, но я позволил себе воспользоваться представившимся случаем по следующим соображениям: раз ты решился преодолеть свою застенчивость и все препятствия к достижению цели, то в Петербурге легче избежать лишений и препятствий, чем в Москве, именно потому что легче тебе помочь; а неутомимые и настойчивые поиски наведут и в Питере на то же, что представляет из себя Танеев. Ну вот и все, пока будь здоров. Все тебя крепко целуют, а также целует и благословляет искренно и безгранично любящий батя-генерал.»

«Петербург

1—4—902 г. XII

Дорогой Колюха. Вот уже неделя, как я читаю и перечитываю твоё письмо и все не могу себе хорошенько его определить. По правде сказать, я думал над ним и ночами целыми. С одной стороны, письмо это выражает ясно, что тебе вообще тяжело, и я чувствую,, что тебе тяжело; что тебе надо помочь; но как помочь— становлюсь в нерешительности, ибо вижу, что ты-то меня понять не хочешь, либо не можешь, а может быть даже вовсе осуждаешь мои слова.

С другой стороны, в письме твоём столько противоречий, столько поспешности, свойственной молодежи, суждений и решений, что кажется, что твоё тяжелое состояние зависит не столько от действительной тяже-

<стр. 25>

сти положения (ах, друг, бывают какие тяжелые положения— и они не безвыходны!), сколько от предвзятости взглядов, кажущихся безошибочными.

Всегдашняя ошибка молодежи и состоит в том, что встретившись с известным явлением и объяснив его по-своему, молодежь решает, что это так, как и быть должно, и другого решения нет, но забывают при этом, что запас жизненного критерия у них еще так мал, что еще так много неизведанных, неизвестных сторон в данном явлении, что нельзя свой скороспелый вывод принять за окончательный, безвыходный. Мы, старики, часто в этом случае делаем тоже ошибки слишком резко осуждая; я со своей стороны, однако, слишком люблю тебя и понимаю молодежь и не осуждаю, а только говорю: «не торопись»! Подумай не страстно, а попроще и посмотри повнимательней, да, если есть терпение и хоть какое-нибудь уважение, послушай, что говорит любящий, но не навязывающий своих мыслей старик.

Вот, напр[имер], ты пишешь, что, изучая себя, нашел, что ты эгоист, что у тебя нет инициативы, нет воли, ни к чему не способен, нет искры божией.. .» нашел и ...опустил руки; решил, что это все есть и с этим ничего не поделаешь, так и быть должно; опустил руки, впал в равнодушие, м у ч а е ш ь с я (слово неразборчиво.— *А. И.*) и даже тебя временами тянет выпивать! и т. п. Так! А позволь тебя спросить, что с этими открытыми тобой недостатками приятно, отрадно жить в каком-либо отношении? Что это решение о том, что ничего не поделаешь, впадение в равнодушие, склонность выпить — удовлетворяет? успокаивает? не оставляет, напр[имер], после выпивки, горечи, сознание сделанного чего-то неладного? Не основательнее было бы, напр[имер], воспользоваться тем, что открыл в себе вышеперечисленные недостатки и начал прилагать все усилия к устранению, искоренению их?

Скажешь — уж[е] пробовал, все равно ничего не выходит. — А я скажу, неправда: не вышло раз, не вышло два — не значит, что не выйдет в 3-й или 4-й раз. Скажешь, трудно, не стоит. А я скажу[—] стоит, ибо нет кроме краше как победа над собой, а победишь себя — другое мировоззрение будет. Но трудно, да трудно, настолько трудно, что даже первое время будет казаться, что ничего не достигаешь, — но, милый мой друг, только гоголевскому колдуну Пацюку галушки сами лезли в рот, а мы все, смертные, не Пацюки, а

<стр. 26>

люди — христиане и должны работать... «трудящийся достоин награды». Итак, не падай духом и не опускай рук, а работай над собой. Твой выигрыш, залог для достижения благоприятных результатов для труда, состоит в том, что ты признаешь свои недостатки, у тебя есть объект, над чем работать. Другие этого не имеют — им хуже, когда они тоже недовольны, тоже чего-то ищут, да не знают, в чем дело!

Пойдем далее за твоим письмом. Вот ты пишешь, что у тебя была всегда склонность к вину, но к счастью ты мог держаться прежде и дома мало пил, а в училище никогда не пил вина, а теперь не можешь, так и тянет временами выпить, да еще лишнее. Извини — ничего не понимаю. Одно из двух: если ты, будучи почти мальчиком, мог удерживаться, следовательно у тебя была сила воли; как же она исчезла когда ты стал самостоятельным, свободным, вполне сознающим и изучающим себя взрослым человеком; здесь вопрос вовсе не в отсутствии воли, и ты напрасно себя в этом упрекаешь и убеждаешь, а в том, что ты допускаешь, из-за недовольства своим положением, некоторую небрежность по отношению к себе, забыв даже, что это казалось тебе прежде даже не эстетичным. Или же, если у тебя не было и нет силы воли, то у тебя никогда не было склонности к вину, нет в сущности и теперь и ты ее лишь допускаешь, потому что скороспело решил, что все равно нечего, нет времени что-либо делать после службы! Что у тебя есть воля, доказывается настойчивостью окраски военной службы всеми неприглядными красками и стремлением от нее избавиться. (Собственно о военной службе приберегу к концу, ибо в этом вопросе есть касающееся меня лично, тобою не понятное) . Только этою волею поставлен *idée fixe* (неотступная навязчивая идея, мысль. — *А. И.*), за которым воля уже ничего не хочет ни видеть, ни рассуждать; даже отказывается что либо видеть и о чем-либо рассуждать. Затем вот что удивительно. Раз ты так предан музыке, так ее любишь, об ней только думаешь, — то как может какое-то, скажем глупое, (неразборчивое слово. — *А. И.*) утреннее занятие, даже до 5 часов (имеется в виду до 17 часов. — *А. И.*) службой настолько действовать, что не находится времени для музыки, является равнодушие, стремление выпить и т. п. прелести? Казалось бы, отделившись от нелюбимого и неприятного дела, тут-то и отдать себя любимому занятию, освежить в нем свои силы, свой дух. Бывают по-

<стр. 27>

ложения, что не хочешь приниматься за какое-нибудь дело, требующее много времени, потому что осталось, скажем, на сегодня мало времени, напр[имер], час до обеда, или скоро спать, — не стоит, мол, начинать, ибо все равно не кончу, придется складывать все. Но это бывает с делом не любимым. А вот явится дело любимое, напр[имер], хорошая книга или что-нибудь вроде этого и дорожишь каждой минутой, чтобы им заняться, сон бежит от глаз и рассвет утра застает за занятием. Отчего же у тебя так не ладится с музыкой? А оттого, что ты убежден, что все твое неблагополучие заключается в военной службе, что дома тебе во всем помеха, что как только ты от нее избавишься, то сейчас перед тобою и расстелится поле и дорога для занятий музыкой?! Но тут-то, в этом-то вся и закорючка. Но об этом еще впереди.

Теперь 3-й час ночи. Иду спать. Докончу завтра. Нужно собраться с мыслями.

Не удалось написать 2 вечера. Теперь продолжаю...

Странные вещи ты пишешь. Корпус кадетский будто бы не дал тебе никакого образования и будто бы ты погубил почти себя только потому, что попал в корпус и училище! Ну, скажи, пожалуйста, неужели какие-нибудь 1½ года, в течение которых тебе, по твоему мнению, невозможно отдаться музыке, т. е. любимому занятию —



есть уже ошибка? Что же твоя вся интеллигентная жизнь и вообще жизнь тут и кончается, а далее — одно прозябание?! Ведь только гении проявляют себя чуть не с пеленок, но зато и сгорают в большинстве случаев скоро (особенно русские), а все остальные хоть и самые талантливые вырабатываются постепенно, и лишь к 40 годам, как это доказано историей человека, наступает полный расцвет сил и дарований! Сколько у тебя еще жизни впереди по милосердию божью, но только не нужно шатания в мыслях, падать духом, отчаиваться, а нужно работать и трудиться настойчиво, несмотря ни на какие препятствия, положения и временные неудачи. Неужели ты думаешь, что если бы ты не потратил 1½ года — так уж у тебя впереди все шло бы по маслу, не было бы неудач, разочарований, потери времени?! Все это очень слепо и молодо, что касается корпусного образования, его недостаточности — то это такой несправедливый поклев, который может быть допускаем лишь при незнании дела и может быть навешан гг. студентами, вооруженными аттестатами зрелости, которого ты убоил-

**<стр. 28>**

ся, и столь же неосведомленными, как и ты. Да знаешь ли ты, что образование корпусное и реальных гимназий гораздо выше образования господ, обладающих аттестатами зрелости<sup>1</sup>. Эти аттестаты — есмь латынчики. Эта система классич[еских] гимназий с их аттестатами зрелости подарила России массой безграмотных людей, не знающих ни русского языка, ни русского народа, [ни] его историю. А что образование корпусов и военных училищ весьма и весьма достаточно доказывается тем, что из училищ поступают в Академию Инженерную и Артиллерийскую, где требуются математические познания почище познаний обладаемых гг. снабженными ат[тестатами] зрелости, в Академии Генерального Штаба и Юридическую, где нужны познания и по-словесности и истории тоже почище познаний господ, снабженных аттестатами] зрелости. А сколько поступают из корпусов в Инст[итуты] Путей сообщения и Технологический — и почти никто из г о с п о д с аттестатами зрелости!

Перейдем теперь к последнему самому острому вопросу о военной службе. Об этом много было бы можно написать. Не хватило бы и 20 страниц. Ограничусь существенным. Вскользь, однако, замечу, что если бы не было военной службы, то еще бабушка надвое сказала, было бы ли меньше груд тел, крови, жертв, жертв экономических, ограничений свободы, сокращений частной и народной жизни — было, безо всякого сомнения, больше.

Хоть г. Толстой и проповедует, что достаточно не сопротивляться нашествию врага, — то и все будет прекрасно, можно припеваючи будет жить своими привычками, интересами и т. п., да, к несчастью, история и наличные факты его опровергают в корне, ибо Македония стонет под игом Турции, Русины, Босния и Герцеговина под своекорыстным управлением культурной

<sup>1</sup> В России помимо закрытых или специальных учебных заведений наподобие Кадетских корпусов, Военно-инженерных училищ существовали средние учебные заведения (возникли в начале XIX века) — реальные училища, гимназии. В реальных училищах особое внимание уделялось естественным наукам, новым иностранным языкам (немецкий, французский), черчению, рисованию, в гимназиях — гуманитарным наукам, изучению древних языков — латыни, греческого. Окончившие гимназию получали аттестат зрелости, дававший право поступления в университеты. В гимназии обучались, как правило, представители привилегированных слоев населения. Реальные училища готовили контингент для высших технических учебных заведений.

**<стр. 29>**

Австро-Венгрии, познанские поляки — под гнетом железного кулака Пруссии, Ирландия и Индия под гнетом культурнейшей и безжалостнейшей Англии и т. п. Ну, а Россия, имеющая военную силу и военных служащих, не только сама не стонет под игом переименованных своекорыстных врагов, но вдобавок исторически идет по пути освобождения угнетаемых народностей. Но все это философия. У нас с тобой частный вопрос.

Ты пишешь: если бы от меня зависело, я бы принял все меры, чтобы избавиться от военной службы, но, к сожалению, [связан]<sup>1</sup> и материально и твоим неудовольствием. Ну, если я в чем-нибудь виноват, так в твоём материальном положении, а неудовольствие мое, извини, тут не при чем. Мое удовольствие заключается не в том, что у меня сын офицер, не в том, что сын мой делает карьеру на военной службе, достигает чинов, орденов и т. п. Мое единственное желание, единственное удовольствие всегда будет заключаться в том, чтобы жизнь твоя устроилась сообразно твоим наклонностям, способностям и стремлениям. Будет ли это на военной, статской или частной службе или совсем без службы — все равно удовольствие мое будет вполне удовлетворено.

Если я до сих пор и направлял тебя на военную службу, то вовсе не ради собственного удовольствия, а потому, что я не имел материальных средств, которых, несмотря на 29 лет инженерства, не создал, — считая, что на военной службе ты именно и получишь сразу и достаточные средства материальные и достаточную свободу, время для любимых занятий и совершенствования и развития по музыке, преимущественно перед всякой другой службой (казенной или частной) для добывания материальных средств. Ибо на всякой службе ты будешь иметь удовольствие встретиться с той же канцелярщиной, с теми же бумажками, тем же насилием, даже худшим, ибо оно не сдерживается дисциплиной, — как и на военной, а к этому прибавится еще нравственное угнетение от царящего на статской и частной службе лакейства, непризнания достоинств, широкого, беспардонного, ничем не ограниченного протекционизма и ко всему грошевое вознаграждение и

<sup>1</sup> Слово «связан» в письме отсутствует, по-видимому, случайно. Поставлено мною в квадратные скобки сообразно смыслу фразы. — *А. И.*

### **<стр. 30>**

тоже потеря массы времени... (Пример тебе Влад[имир] Ант[онович] Гвоздинский, кончивший высшее образование, трудящийся с утра до ночи и сидящий на грошах за неимением протекции). Хорошенькой иллюстрацией к моим словам может служить статья Эвальда в № 11 (ноябрь) «Исторического вестника»... под названием Первая (или Путная. — слово неразборчиво. — *А. И.*) служба. Прочти<sup>1</sup>. Есть очень симпатичный род службы — это учительский, ибо у него не посредственная цель и видны самому результаты, — но это труд крайне тяжелый и... требующий при малом вознаграждении очень много времени.

Итак, если хочешь и находишь необходимым, оставляй военную службу; моего неудовольствия этим не возбудишь ни на минуту. Содействия и поддержки будешь иметь от меня, сколько я в силах. Но для зрелости твоего решения все-таки я теперь же должен тебе нарисовать то, что может при этом случиться.

Первое и быть может немалое время ты, конечно, служить не будешь. Тотчас же ты почувствуешь тяжесть положения от отсутствия личных материальных средств и от материальной зависимости. Это тебя будет гнест и мучить, как бы я ни старался со своей стороны выказывать полную готовность поддерживать тебя. Чего доброго в конце концов начнешь искать занятий и службы; конечно, попадешь на частную службу или статскую казенную; тут-то увидишь всю их пошлость и мерзость (все службы, по-моему, противны, в особенности в молодых годах — когда не видишь непосредственной цели) и потерю времени в самой глупой форме и тогда пожалеешь о службе военной и чего доброго напросишься на нее (так случилось с моим братом) опять (слово неразборчиво. — *А. И.*) будешь сожалеть, что потерял время. Конечно, ты, может быть, скажешь, что этого не случится — так тебе противна военная служба с ее уставами и т. п. Ну а я тебе говорю, что весьма и весьма вероятно что случится, ибо другие службы еще противнее, несмотря на отсутствие тел, крови, жертв и т. п. (Замечательно, что все статские служащие весьма

пренебрежительно относятся к военной службе и к военным, а когда их меркантильным интересишкам и животишкам приходится плохо, то они первые кричат военным «Спаси!» И

<sup>1</sup> См.: Э в а л ь д А. Воспоминания. Служба первая. — Исторический вестник, 1902, № 11 (ноябрь), с. 454—470.

### <стр. 31>

бывают очень недовольны, когда спасение не скоро приходит если плохо неуважаемое войско!) Итак, думай и решай; между прочим береги материальные средства, а то если тебя тянет временами, то они страшно по пустому тратятся ввиду желания оставить службу и отдаться своему призванию и, в конце концов, твердо помни, что я твой отец и никогда тебя без поддержки не оставлю. Еще одно последнее сказанье и летопись окончена моя. Мне кажется (может быть я и ошибаюсь), что острота состояния твоего духа много зависит от неопределенности твоего положения. На днях оно должно разрешиться. Мне сообщили, что Игнатьеву послана бумага, выслан краткий список прохождения тобою службы; этот список нужен для приложения к представлению о твоем прикомандировании. Поторопи, если можно, чтобы скорей прислали... Из батальона в бригаду представление послано, но в бригаде ожидают список. Как бы не устроилось здесь или в Москве окончательно — все будет лучше чем теперь. Наконец все-таки мы все ждем тебя сюда на праздники, если не состоится к тому времени твое прикомандирование. Пожалуйста, приезжай. Если надо денег, напиши пожалуйста, не стесняйся — вышлю. Все тебе кланяются и собираются писать. Крепко целую и благословляю тебя твой сердечно и безгранично любящий отец.

*Я. Мясковский»*

Сбоку приписка: «Труд, труд и труд, один только труд над собой и для себя даст благоприятные и благородные результаты»<sup>1</sup>.

В период пребывания на военной службе уже в Петербурге (с осени 1903 года) Мясковский продолжает уделять много внимания музыкальному образованию. Он занимается с И. И. Крыжановским, человеком большой общей и музыкальной культуры и добрейшей души. С ним молодой композитор изучил контрапункт, фугу, музыкальную форму, частично оркестровку и подготовился для поступления в консерваторию.

На экзамене (1906) двадцатипятилетнего Мясковского встретил «синклит», по собственному выражению композитора, музыкальных знаменитостей, среди которых были: Н. А. Римский-Корсаков, А. К. Глазунов,

<sup>1</sup> Письма Я. К. Мясковского к Н. Я. Мясковскому хранятся в ЦГАЛИ, ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 134.

### <стр. 32>

А. К. Лядов. Римский-Корсаков проверял слух. Здесь все было в порядке. Затем следовал показ (на рояле) собственной композиции сонаты c-moll (в 3-х частях), написанной еще летом 1905 года (сочинение не сохранилось). И это прошло гладко. Хуже обстояло дело с проверкой музыкальных вкусов. Выяснилось, что Мясковский — ученик Крыжановского, следовательно, поклонник современной музыки — Макса Регера, Рихарда Штрауса и, наверное, по язвительному замечанию Римского-Корсакова, «даже любит этот пассаж из оперы «Саломея». Тут Римский-Корсаков сыграл пресловутый «модернизм» Штрауса на рояле (одновременное сочетание пассажей в B-dur и в D-dur). От последнего Мясковский вынужден был «отречься», чтобы не обострить отношений с экзаменаторами. Но опаснее всего оказалась гармонизация хорала, на которой Мясковский едва не «срезался». Спасла положение «складно написанная на данную Глазуновым тему модуляционная прелюдия»<sup>1</sup>.

Мясковский был принят в Петербургскую консерваторию (сначала вольнослушателем) в класс сочинения А. К. Лядова. Оркестровкой Мясковский занимался у Н. А. Римского-Корсакова, музыкальной формой — у Я. И. Витоля.

Экзамены пришлось сдавать втайне от военного начальства, потому что окончание инженерного училища ставило перед Мясковским серьезные ограничения в выборе дальнейшего образования (последнее разрешалось продолжать только в военных академиях; в остальные гражданские учебные заведения, в том числе и в консерваторию, доступ был закрыт).

В первый год занятий в консерватории Мясковский вынужден был совмещать учебу с военной службой. Он сумел, не пренебрегая служебными обязанностями, посещать все занятия в консерватории и даже перевыполнять задания.

В 1907 году Мясковский выходит, наконец, в отставку. Не желая обременять отца, Николай Яковлевич поступает в одну из гражданских канцелярий и, кроме того, параллельно с занятиями в консерватории начинает давать частные уроки по теории музыки и гармонии. В 1911 году он заканчивает консерваторию как композитор со званием свободного художника.

Консерватория дала Мясковскому не только знания, но и новых друзей по оружию. В эти годы он знако-

<sup>1</sup> Из беседы с Н. Я. Мясковским. — А. И.

**<стр. 33>**

мится с С. С. Прокофьевым, Б. В. Асафьевым, Я. С. Акименко (Я. С. Степовым), Л. Н. Саминским и другими музыкантами. С первыми двумя, особенно с Прокофьевым, дружеские отношения вылились во взаимную глубокую привязанность, сохранившуюся до конца жизни.

Итак, ближайшая цель была достигнута. Мясковский отвоевал наконец право посвятить себя любимому искусству.

## Глава вторая

### У истоков пути (1907—1914)

За период вторичного пребывания Мясковского в Петербурге — от начала занятий с Крыжановским (1903) до отъезда в действующую армию (1914) — родился композитор, которому суждено было стать преемником русских классиков в истории становления и развития жанра советской симфонии.

Жажда творчества властно заявила о себе на самом раннем этапе композиторского пути. Фактически уже за первое десятилетие, включая и консерваторский период, Мясковский написал три симфонии, две симфонические поэмы, симфониетту, увертюру, три струнных квартета, немалое число прелюдий и других пьес для фортепиано, виолончельную сонату, свыше тридцати романсов.

Кроме того, Мясковский принимал участие как критик, рецензент в московском журнале «Музыка» (1911 — 1914), выходившем под редакцией В. В. Держановского. На страницах журнала были опубликованы многие его статьи и заметки, посвященные различным вопросам музыкальной жизни Петербурга, новинкам русской и западноевропейской музыки. В них композитор выступал поборником русского и зарубежного классического искусства, защитником талантливых произведений современных авторов.

Особенно примечательна уже упоминавшаяся статья «Чайковский и Бетховен». Чтобы в полной мере оце-

**<стр. 34>**

нить ее значение для развития русской музыкальной мысли, следует еще раз сказать, что даже такой проницательный критик, как В. Каратыгин, не говоря об апологете модернизма в музыке Л. Сабанееве, наряду с признанием в творчестве Чайковского известных достоинств, подвергал его суровому осуждению, принижению — «Его (Чайковского. — А. И.) интересуют, — писал В. Г. Каратыгин, —... земные, человеческие радости и печали, наши повседневные чувства, психологические будни. Данте, Шекспир, Байрон чисто внешним образом пристегнуты к произведениям, написанным на сюжет названных мировых гениев. Мир великих идей и великих страстей был закрыт от взоров Чайковского, везде и во всем искавшего и любившего только «человеческое, слишком человеческое», земное, слишком земное, будни, слишком будни душевных переживаний...

К трагическому он по временам чувствует тяготение, но понимает его плоско... Сообразно легковесности «мировой» скорби Чайковского, его идей рока, страдания и прочих страшных вещей — музыка Чайковского бессильна передать настроения величавые, возвышенные, потрясающие. Если нет великой скорби, нет и великих радостей, нет вообще великих движений души»<sup>1</sup>.

Итак, гению Чайковского недоступно истинно великое, возвышенное, идет ли речь о трагических переживаниях или о радостных, по убеждению критика. Коренным же недостатком он считал то, что музыка Чайковского слишком земная, слишком будничная, слишком человеческая.

С таких же или близких позиций подвергалось осуждению и творчество Рахманинова. Оно вообще выводилось за рамки великого искусства как якобы эпигонское, сентиментальное, унылое. Осуждались в творчестве Рахманинова искренность и непосредственность выражения простых человеческих чувств, эмоциональная открытость, доступность, что считалось проявлением дурного вкуса и принадлежностью низменного искусства.

Вот, например, что читаем о Рахманинове и Чайковском в статье «Скрябин и Рахманинов»: «Родословная Рахманинова гораздо менее блестяща (по сравнению со Скрябиным. — А. И.). Он — демократ. И

<sup>1</sup> К а р а т ы г и н В. Г. Памяти П. И. Чайковского. — В кн.: К а р а т ы г и н В. Г. Избранные статьи. М.; Л., 1965, с. 98—100.

**<стр. 35>**

его ближайший предок — Чайковский — никогда не отличался ни изысканностью, ни мощностью эмоций, никогда не имел никакого отношения к мистическим чувствованиям музыки. Схема его эмоций была трагическая беспомощность человека, лишенного сильной воли. Музыка его — музыка интеллигентного нытика...»<sup>1</sup>.

Мясковский оказался первым из представителей дореволюционной музыкальной критики, который оценил Чайковского как гениального продолжателя симфонизма Бетховена.

«Пробегаая мысленным взором, — писал Мясковский в своей статье, — длинный и изменчивый путь, которым со времени Бетховена и до наших дней, т. е. в течение почти полного столетия, шло творчество целого ряда выдающихся композиторов в области симфонии, мне невольно приходила в голову мысль, до сих пор почему-то не высказывавшаяся, но едва ли многими не разделяемая, что собственно симфония, не как пустая лишь форма, но как естественно сложившийся организм, и потому живое выявление внутренних переживаний художника, после Бетховена, дана была лишь одним музыкантом, и притом в России, именно Чайковским».

Интересно и своеобразно, хотя и не во всем бесспорно, рассматривал Мясковский творчество двух величайших симфонистов, отмечая при этом различие между ними. Он резко критикует тех, кто принижает Чайковского.

«Мне бы в заключение, — пишет Мясковский в названной статье, — хотелось на мгновение остановиться на одном обстоятельстве, всегда меня удивлявшем, а с течением времени доводящем до негодования, а именно на отношении к Чайковскому представителей наших влиятельных музыкальных кругов.

Я бы не коснулся этого вопроса, если бы в нем не обнаруживалась наша обычная чисто обывательская черта неуважения к таланту как таковому и упрямое нежелание во всей полноте оценить явление, если оно возникло на родной почве, а одновременно огульное

<sup>1</sup> С а б а н е е в Л. Скрябин и Рахманинов. — Музыка, 1912, 5 мая (№ 75), с. 390—391.

Кстати сказать, даже прогрессивная русская музыкальная критика допускала недооценку Чайковского. Так, известны резко отрицательные отзывы Ц. Кюи о ряде произведений Чайковского; отдельные ошибочные суждения высказывал В. Стасов.

**<стр. 36>**

и раболепное преклонение перед всем иноземным (вспомните теперешнюю французоманию!). Конечно, последнее — весьма ценная черта, дающая нам возможность чувствовать себя гражданами всего мира, но зачем она почти всегда связывается с самооплевыванием?

...Какой бы смех поднялся, если бы кто-нибудь вдруг отказался читать Льва Толстого только потому, что он не писал языком Андрея Белого; а не того ли мы требуем от Чайковского? Под воздействием столь непростительного небрежения и предвзятости мы способны проглядеть, что Чайковский был один из тех редких теперь художников, для которых средства их искусства никогда не становились целью...

...Мне, наконец, становится совестно перечислять такие вещи, которые всякому непредубежденному человеку делаются ясны, как только он берет в руки партитуру Чайковского, и если я позволяю себе это, то лишь потому, что не могу молчать, н а б л ю д а я з р е л и щ е б е с п р и м е р н о г о н е у в а ж е н и я,



непристойно-снисходительного отношения к художнику, творчество которого не только дало нам возможность стать на уровне со всеми остальными культурными нациями в их же собственном признании, но тем самым подготовило свободные пути к грядущему первенствованию ...» (Разрядка везде моя. — *А. И.*)<sup>1</sup>.

В «Автобиографических заметках о творческом пути» (1936) свою биографию симфониста Мясковский начинает с упоминания о 1-й симфонии. В творческом дневнике композитора, в его переписке имеются, однако, сведения о замысле поэмы для оркестра еще до сочинения 1-й симфонии.

В письме С. С. Прокофьева к Мясковскому от 26 июня 1907 года, которым началась интереснейшая переписка двух замечательных русских композиторов, продолжавшаяся до 1950 года — года смерти Мясковского, есть такая фраза: «Ну что, как Ваша поэма для оркестра на «очень хороший» сюжет?»<sup>2</sup>. В ответном письме Прокофьеву от 12 июля того же года Мясковский сообщает: «Все мои планы об оркестровом раз-

<sup>1</sup> Мясковский Н. Чайковский и Бетховен. — Музыка, 1912, 16 мая, с. 431—440. См. также: Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 56—64.

<sup>2</sup> 1907, 26 июня (№ 1). —Переписка, с. 37.

### <стр. 37>

влечении разбилась о непробудную лень и косность: за пределы рояля, изредка голоса с роялем не могу выбраться»<sup>1</sup>, Препятствием к созданию оркестрового сочинения программного характера (судя по письму Прокофьева) явились, разумеется, не лень и косность. Намерению Мясковского могли помешать либо новизна самой задачи, либо, что вероятнее, неуверенность в том, удастся ли осуществить программный замысел. Последний мог заинтересовать композитора как сюжет, но и испугать сложностью воплощения. Возможность такого предположения подтверждается тем фактом, что через год, возвратившись к мысли об оркестровом сочинении, Мясковский осуществляет это намерение, однако в плане лишь чистой симфонии. Композитор подчеркивает это следующей записью в дневнике от 22 февраля 1908 года: «Два романа на слова Баратынского («В борьбе», «Все мысль»); наброски к симфонии — без программы» (разрядка моя.— *А. И.*)<sup>2</sup>.

Когда уже определились контуры симфонии без программы, когда Мясковский испытал сладость власти над материалом, почувствовал вкус к сочинению для оркестра, он, еще не закончив начатой работы, вновь возвращается к мысли о написании программной музыки и даже задумывает оперу.

«1 июля. Работа над симфонией: готов эскиз 1-й части и экспозиция финала. Мысли: еще о струнном квартете, «Молчании» Э. По (для оркестра), «Хоре русалок» из Гиппиус, опере («Идиот»?).

27 июля. Кончена симфония (с-moll-»-№ 1)!»<sup>3</sup>.

Закончив работу над оркестровкой симфонии (3 сентября), композитор помечает в дневнике: «3 октября. Опять мысли о «Космогонии» (одночастная симфония)»<sup>4</sup>.

Приведенные записи показывают, что замысел «Космогонии» обдумывался им ранее, еще до сочинения 1-й симфонии «без программы», то есть ко времени окончания первого года обучения в консерватории (весна 1907 года). Тогда, по-видимому, Прокофьев и узнал от Мясковского о его намерении взяться летом на каникулах за симфоническую поэму «на хороший сюжет».

<sup>1</sup> Переписка, с. 41.

<sup>2</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 393.

<sup>3</sup> Там же.

<sup>4</sup> Там же. Космогония — учение о происхождении мира.

**<стр. 38>**

Небезынтересно отметить, что мысль о «Космогонии» долго не оставляла композитора. Так, после сочинения 1-й симфонии, симфонической притчи на сюжет Эдгара По «Молчание», Небольшой увертюры он делает следующую запись в дневнике от 18 февраля 1910 г.: «План новой симфонии (Савонарола) «Се Аз низведу воды на землю...»<sup>1</sup>

Итак, замысел «Космогонии», на этот раз расшифрованный выражением, взятым из Библии («Пятикнижие») итальянским монахом-проповедником Савонаролой, продолжает занимать воображение композитора.

Через год «Космогония» снова появляется в проектах сочинений. Обратимся опять к дневнику:

«8 февраля 1911 г. В конце прошлого года написал «Дивертисмент» (симфониетта A-dur) для малого оркестра.

Проекты: финал и адажио 2-й симфонии, романсы или соната, квартет, «Аластор», 3-я симфония (трагического уклона), 4-я симфония («Космогония»), 5-я симфония (легкая)»<sup>2</sup>. И еще:

«9 декабря 1911 г. Кончил оркестровку симфонии» (Второй — *А. И.*).

«1 декабря 1912 г. Сделал эскиз «Аластора»...

«21 марта 1914 г. Окончил 3-ю (трагическую) симфонию в двух частях».

«28 апреля 1914 г. Проекты: тихая симфония (E, G, D) в четырех частях: Andante таинственно с главной темой колыбельного характера; другая симфония («Космогония»? с примесью «Эврики» Э. По); струнный квартет, сонаты».

«27-е апреля 1918 г. ...С 20. XII. 17 г. по 5. IV (18 г.) написал две симфонии — 4-ю, e-moll (вне плана) и 5-ю, D-dur»<sup>3</sup>.

Итак, в течение десяти лет «Космогония» сохраняется в творческих планах. От нее остается в дальнейшем «Эврика», которая теперь соседствует с «Медным всадником», «Русскими сказками». Но и «Эврика» упоминается в последний раз.

Запись от 14 июня 1926 года гласит:

«Малько еще раз сыграл (в Москве) 7-ю симфонию — еще сделал удачные поправки. Сараджев сыграл 8-ю симфонию. Многое придется переделать (скерцо,

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 394.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Там же.

**<стр. 39>**

финал). Симфониетта (E) не клеится. Планы симфоний: «Эврика», «Медный всадник», «Русские сказки»<sup>1</sup>.

Таким образом, Мясковский осуществил все намечавшиеся планы симфонических произведений, кроме замысла программной «Космогонии»: она отодвигалась то «Молчанием» и Небольшой увертюрой (1909), то 2-й симфонией и Дивертисментом (1910—1911), то «Аластором» и 3-й симфонией (1912—1914), внеплановой 4-й (1917—1918), то, наконец, отдаленно напомнила о себе «Эврикой», также впрочем неосуществленной (1926).

Что же, однако, так длительно привлекало внимание Мясковского к «Космогонии»? На этот невольно возникающий вопрос, мне кажется, можно ответить с известной степенью приближения к истине, причем ее раскрытие даже в порядке гипотезы позволяет полнее уяснить суть творческих поисков раннего Мясковского.

Романтический и титанический характер темы мироздания, образы могучей природы, исполненные силы и страсти, величия и ужаса, — вот, по-видимому, то главное,



что влекло к этой теме композитора в пору его творческого самоопределения и углубленных поисков своего лица, стремления сказать нечто значительное.

В самом деле, разве не характерно, что почти во всех крупных камерных, симфонических произведениях, создававшихся вместо «Космогонии» или сопутствовавших этому замыслу, мы встречаемся с образами бушующих сил природы, могучих внутренних устремлений («Молчание», 2-я симфония, «Аластор», 2-я соната для фортепиано), наконец — героического порыва и трагическими (3-я симфония), тем кругом образов, который мог войти в «Космогонию».

Одно несомненно. Неугасавший интерес Мясковского к «очень хорошему сюжету» от первого замысла оркестрового сочинения до 4-й симфонии, то есть на протяжении всего предреволюционного периода творчества, свидетельствовал о стремлении композитора к воплощению тем большего этического, философского плана, о желании встревожить воображение современника, возвысить его над прозой жизни.

Как известно, найти главное направление в развитии собственного таланта любому художнику удается

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 395. «Русские сказки» — будущие «деревенские концерты» или три оркестровые пьесы, соч. 32: Серенада, Симфониетта h-moll, Лирическое концертино.

#### <стр. 40>

не сразу. Подчас ему приходится обращаться к различным жанрам и темам, пока наконец не осознается наиболее отвечающая индивидуальным склонностям форма выявления своего дарования. Например, для И. Стравинского 1-я симфония оказалась достаточным опытом, чтобы убедиться в собственных природных данных к оркестровому мышлению. Открыла ему, однако, самого себя работа не над симфонией, а над балетами «Жар-птица» и «Петрушка».

Мясковский-композитор почувствовал истинную природу своего таланта и определил главную «творческую дорожку», говоря словами Чайковского, не сразу. Ни романсы, ни фортепианные сочинения, в том числе и сонаты, ни ансамблевые (квартеты) еще не рождали у него желанного и необходимого чувства самопознания. Это пришло только с работой над первым оркестровым сочинением — 1-й симфонией.

«Сочинение 1-й симфонии (я до того долго боялся оркестра) определило мой дальнейший путь, — писал впоследствии Мясковский. — Я почувствовал, что именно в этой области буду всегда наиболее охотно высказываться. (Разрядка моя. — А. И.). Театр никогда меня к себе не привлекал ни в опере, ни в балете. Я и здесь всегда предпочитаю то, что несет в себе наибольшее количество черт «чистой музыки» и симфонической жизни, — оперы Вагнера, Римского-Корсакова».

Определению пути симфониста способствовало одобрение А. К. Глазуновым 1-й симфонии Мясковского за зрелость мысли. А. К. Глазунов, будучи директором Петербургской консерватории, в целях поощрения назначал стипендии из своего авторского гонорара особо отличившимся, а также малообеспеченным студентам. Половину стипендии Глазунов назначил и Мясковскому. Это было вдвойне важно для молодого автора, так как собственных средств для оплаты за обучение он не имел и к тому же стипендия укрепила веру в себя как начинающего симфониста. Лядову — непосредственному учителю — Мясковский сочинения не показывал из боязни разноса. Глазунов же был вообще более терпим к учащейся молодежи, в особенности композиторской. Благодаря ему мог скорее и решиться вопрос об исполнении симфонии. Еще жило в душе композитора и ошеломляющее впечатление от 6-й симфонии Чайковского в исполнении Никита, услышанной им еще в юные годы. Это впечатление послужило ед-

#### <стр. 41>

ва ли не самым большим толчком к сочинению музыки. Наконец, горячую поддержку первому симфоническому опыту Мясковский нашел у друзей по консерватории — Прокофьева и Асафьева, мнением которых он дорожил, хотя далеко не всегда считал возможным менять написанное только потому, что его вкусы расходились со вкусами молодых коллег.

Прокофьев, горячо одобряя работу Мясковского над 1-й симфонией, сумел тогда же подметить некоторые особенности симфонического мышления Мясковского, его стиля, осложнявшие, с точки зрения Прокофьева, непосредственное восприятие музыки.

«Вы меня прямо озадачили своими 120-ю страницами,— писал в письме от 27 июня 1908 года Прокофьев Мясковскому в ответ на сообщение о заканчиваемой 1-й симфонии. — Ведь что может быть хуже длинной симфонии? По-моему, идеал величины симфонии — 20, максимум 30 минут, и свою стараюсь писать елико возможно сжатым: всякие мало-мальские разглагольствования крещу карандашом самым беспощадным образом»<sup>1</sup>.

11 июля 1908 года Прокофьев, поздравляя Мясковского с окончанием 1-й симфонии, сообщал: «А в общем я доволен. Голубчик, урежьте, что можно. Ну право же, скучно, когда длинная симфония... Да, кстати, Ваше соединение тем в финале привело меня в ярость. Все в меру — ведь Вы симфонию пишете! Приятно соединение двух тем, например, ну хоть в «Мейстерзингерах» что ли, но 4 темы, для кого это? Уж не для Лядова ли? А поручусь, оно губительно отозвалось на красоте самих тем в отдельности, что гораздо важнее, чем каких-то четыре такта, которых никто не поймет и не оценит. Вспомните-ка финал 7-й симфонии (речь идет о финале 7-й симфонии Глазунова. — Л. И.), который Вы сами так любите!»<sup>2</sup>.

Приведенные суждения о 1-й симфонии Мясковского представляют интерес еще и потому, что они раскрывают музыкально-эстетические взгляды молодого Прокофьева. Он ищет в музыке яркой образности, броскости, лапидарности. Еще не зная целиком симфонии своего друга (Мясковский познакомил Прокофьева в одном из писем лишь с темами первой части), Прокофьев тем не менее уже восстает против объема произведения.

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 508.

<sup>2</sup> Там же, с. 255.

К чести Прокофьева надо сказать, что, верно подметив трудные стороны таланта Мясковского — например, некоторую склонность к пространному изложению музыкальных мыслей, пристрастие к полифонической манере развития, он неизменно высоко ценил содержательность музыки Мясковского. «Музыку Вы всегда пишете х о р о ш у ю» (Разрядка моя. — А. И.), — писал Прокофьев Мясковскому из-за границы в 20-х годах.

Кстати сказать, эстетические позиции друзей впоследствии значительно сблизились. Более нетерпимый Прокофьев пришел не только к приятию своеобразия стиля Мясковского, но и к искреннему восхищению полифоническим мастерством композитора (см., например, рецензию Прокофьева на первое исполнение 16-й симфонии Мясковского). Со своей стороны, Прокофьев внес немало поправок в оперы «Война и мир», «Повесть о настоящем человеке», согласившись с рядом замечаний и пожеланий, высказанных Мясковским. Пожалуй, именно здесь, в чистоте принципиальных позиций двух выдающихся музыкантов, заключен секрет их сорокалетней дружбы, которая не только не колебалась, но скорее крепла от взаимных, притом самых жестоких критических разносов.

Возвращаясь к 1-й симфонии Мясковского, необходимо подчеркнуть, что в ней «поранненному», но уже свежо и зримо наметились особенности авторского почерка.

Об этом можно судить прежде всего по некоторым элементам тематизма, из которых в дальнейшем кристаллизовались индивидуально-броские черты новых тем. Достаточно сравнить, например, главные партии финалов 1-й и 3-й симфоний, чтобы увидеть родство между ними. Так, мелодическую основу обеих тем составляет скачкообразный ломаный ход в пределах малой ноты с последующим коротким спадом от

квинты к терции тонического трезвучия. Другой пример. Нисходящее хроматическое последование звуков мелодии в теме середины второй части 1-й симфонии (см. пример 5) в пределах большой терции (или малой в других случаях) окажется составной частью некоторых других тем, образуя приметный интонационный оборот. Последний, естественно, обретает разные оттенки выразительности соответственно своему освещению (гармоническому, ритмическому, инструментальному) и роли в структуре каждой темы. Можно назвать, напри-

<стр. 43>

мер, темы главных партий первой части и финала 2-й симфонии, темы побочных партий первых частей 3-й и 4-й симфоний. Данный оборот — характерная выразительная деталь ряда тем в первых семи симфониях.

Небезынтересно заметить что в дальнейшем (после 7-й симфонии) подобное хроматическое последование в нисходящем движении или сохраняется на второстепенных ролях в одном из голосов сопровождения (см., например, начало четвертой части 14-й симфонии) или качественно изменяется — увеличивается в диапазоне, преобразуется в диатоническую последовательность, также весьма приметную и даже яркую по выразительности. Таковы, например, двухтактный эпизод середины траурного марша (третья часть 16-й симфонии, см. парт. часть 3, такты 5 и 6 после ц. 16 и далее ц. 17 или в 17-й симфонии во второй части, ц. 10).

От развернутого вступления, сжато намечающего линию развития всей первой части, до финала сочинение примечательно естественностью столкновения образов, последовательностью раскрытия героико-романтического замысла:

1-я симф. 1-я ч. Начало гл. п.

1 **Allegro**

1-я симф. 3-я ч. (Финал). Вступл. и начало гл. п.

2 **Allegro assai e molto risoluto**

<стр. 44>

Следует указать и на характернейшие комплексы гармонических созвучий, в возникновении которых большую роль играет хроматическое движение внутренних голосов. Секвентное изложение таких комплексов, усиливающее динамичность развития музыки, — один из наиболее часто встречающихся приемов в партитуре 1-й симфонии, а в дальнейшем и вообще в сочинениях Мясковского:

1-я симф. 1-я ч. Начало разработки

3 **Allegro tenebroso**

18 V.-nd  
V.-le

pp Cor. Tr-ni

pp Tuba

Достаточно напомнить, например, эпизоды в разработке первой части на материале главной партии или в коде финала (см. парт., ц. 30), чтобы увидеть зерна типичных для Мясковского выразительных средств, которые в дальнейшем развиваются в 3-й, 4-й,

<стр. 45>

6-й симфониях и в более поздних произведениях, относящихся, главным образом, к периоду 20-х годов.

В лирических темах обращает на себя внимание непринужденность мелодического движения, кантиленность. Они выразительны, даже красивы, хотя еще не вполне самобытны — заметна печать беляевской школы. Авторская индивидуальность больше проявляется в таких темах, как например, начальная тема Andante (вторая часть), по-бетховенски мужественная и благородная и по-бетховенски оркестрованная в первом проведении (струнные в низком регистре):

1-я симф. 2-я ч. 1-я тема

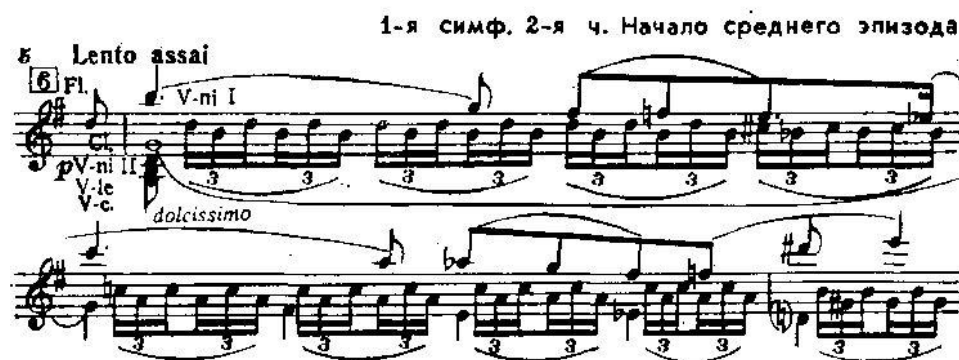
4 **Larghetto (quasi andante)**

V.-le *espr. molto*

V.-c.

C.-b.

Нежно-зыбкие, светлые тона, окрашивающие тему середины той же части, встретятся не раз в сочинениях Мясковского, придавая им черты родства с поэтичными образами полотен Левитана:



В 1-й симфонии выявилось еще и такое средство симфонического мышления, органически вошедшее в стиль Мясковского с первых же крупных его сочинений, как полифония. Последовательность и мастерство ее применения в каждой из частей симфонии позволяет говорить о доминирующей роли полифонии и, в частности, о роли стретты. Широкое использование этого приема вызвано не формальным пристрастием к нему композитора, не умозрительной логикой, а творческим

**<стр. 46>**

расчетом — желанием воплотить образ волевого устремления, картину возрастающего драматического и динамического напряжения<sup>1</sup>.

Особенно удались композитору разработка в первой части с эффектными эпизодами эмоционально-драматических нагнетаний, и вся вторая часть, изобилующая искусной полифонической инкрустацией тем лирического плана.

«Линия симфонизма Мясковского, — писал Асафьев (Игорь Глебов), — с небольшими уклонами и захватами из области русской симфонии бородинско-балакиревско-глазуновского строя и из лирики Римского-Корсакова и Лядова — идет всецело от Бетховена и Чайковского. Подсознательная эмоциональная сфера симфонизма Мясковского заключает в себе глубокие корни, в которых не однажды дают себя чувствовать пессимистические звучания Мусоргского. Сфера же интеллектуальная, как мне кажется, начинает тяготеть к Танееву. Но на всем этом лежит характерный отпечаток сильной личности самого Мясковского»<sup>2</sup>.

В сущности говоря, Асафьев почти исчерпывающе назвал главные музыкальные истоки, которые способствовали процессу формирования индивидуального стиля композитора. Сам же Мясковский в неоднократных беседах на темы о влияниях неизменно называл помимо Глазунова и Чайковского, кучкистов, Скрябина, Листа, отчасти и Вагнера, разумея понятие влияние широко — от эстетических, идейных основ творчества до элементов музыкального языка.

Его 1-я симфония оказалась уже достаточно индивидуально характерной, чтобы стать для композитора решающим фактором в выборе им своей главной творческой дорожки, говоря словами Чайковского.

В одном из писем к Прокофьеву (от 9 декабря 1909 года) Мясковский, выражая признательность другу за намерение сделать фортепианное переложение его 1-й симфонии, так отозвался о ней: «За мою же семольку (то есть симфонию c-moll. — А. И.) заранее превозношу Ваше мужество и неустрашимость — она очень скучна, хотя и мое любимое дитя».



<sup>1</sup> См. подробно об этом в работе Г. И. Литинского «Полифония в творчестве советских композиторов». Тетради 4-я и 5-я, «Н. Я. Мясковский», с. 451—822. Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных (рукопись).

<sup>2</sup> Г л е б о в Игорь. Сонаты Мясковского. — Современная музыка, 1926, № 12, с. 40.

### <стр. 47>

Несколькими годами позже в письме к В. В. Держановскому Мясковский зачеркнет свою любовь к ней в припадке самокритичности. Тем не менее нельзя пройти мимо этого вырвавшегося у автора признания, свидетельствующего о глубоком творческом волнении, пережитом в процессе работы над симфоническим первенцем. Видимо, не прошли бесследно и высказывания Прокофьева. Во всяком случае, спустя 20 лет, во время подготовки к первому изданию партитуры этого сочинения и 4-ручного фортепианного переложения Мясковский внес в нее существенные изменения. Композитор сократил первую часть, заново переработал финал (в частности, устранил соединение 4-х тем), пересмотрел всю оркестровку. В этой новой редакции симфония вышла в свет.

Еще не закончив 1-ю симфонию, Мясковский уже облюбовал тему следующего симфонического опуса. О нем он сообщает в письме Прокофьеву от 25 июня 1909 года.

«Сочинение это — оркестровая сказка «Молчание» Эдгара По, однажды неосмотрительно рекомендованная мною Вам, к счастью, безрезультатно... Во всей пьесе не будет ни одной светлой ноты — мрак и ужас...»<sup>1</sup>

Тремя годами позже, уже по окончании 2-й симфонии, Мясковский вновь обращается к литературному источнику и пишет свою вторую программную пьесу — одночастную, как и «Молчание», симфоническую поэму «Аластор».

Коротко о программах названных сочинений.

Дьявол увидел на вершине дикого утеса Человека в полном уединении, поглощенного возвышенными и скорбными думами. Дьявол поднял бурю, которая расколола утес до основания. Но ни буря, ни страшные вопли болотных тварей не помешали Человеку остаться наедине со своими мыслями. Тогда Дьявол пришел в ярость и заклил природу молчанием. Безмолвие обращает Человека в бегство.

«По отношению к программе, — писал Мясковский в аннотации к первому исполнению «Молчания» в Москве летом 1911 года, — соотношение такое: экспозиция — картина зловещей реки, леса, утеса, освещенного кроваво-красным месяцем, наконец, характеристика Человека; разработка — дьявольские испытания: вопли

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 260—261.

болотных тварей, буря, разрушение утеса и б е з м о л в и е . Кода — отчаяние и бегство Человека»<sup>1</sup>.

«Аластор» написан по мотивам одноименной поэмы Шелли, носящей подзаголовок «Дух уединенья».

«Поэт в мягких, нежнейших, но горячих стихах, — как читаем мы в программе сочинения, изложенной самим композитором, — повествует о некоем юноше, тоже поэте, познавшем все науки, кроме любви. Посетившее его во сне видение, принявшее почти реальные формы, явило ему образ столь пленительный, что, очнувшись, он неудержимо устремился, ища воплощения своей грезы. Влекомый жадной мечтою, он миновал бесчисленные страны, но все поиски его были тщетны. Поняв тогда, что идеал его далеко превосходит все, что может дать ему вселенная, он ищет забвения, бросаясь в бушующие стихии, и, наконец, в полном изнеможении уединяется на недостижимых горных высях. Там, в глубокой тишине, в полном одиночестве, ласкаемый лишь светом близких звезд, находит поэт свою кончину, никем не понятый, всем далекий и чуждый»<sup>2</sup>.

Сюжеты обоих сочинений различны. Вместе с тем в них нетрудно обнаружить ряд мотивов, позволяющих говорить о большом внутреннем родстве поэм, их единой идейно-психологической основе. В самом деле, и там и тут главные герои — это личности, чуждые мирской суеты, ищущие уединения на лоне природы, исполненные благородных (не всегда, правда, достаточно ясных) устремлений. Волею судьбы они оказываются побежденными, но гордо уходят из жизни, исчерпав силы в стремлении достичь несбыточного идеала.

Конечно, Шелли и Э. По непосредственного отношения к судьбам русской литературы конца XIX и начала XX века не могли иметь, однако известное распространение творчество их получило в России как раз в эту пору. Переводами произведений американского и английского романтиков на русский язык мы обязаны К. Бальмонту.

Вероятно, замыслы поэм возникли в творческих планах композитора не без некоторого влияния модернистских течений в русской литературе, живописи и музыке. Выбор тем в какой-то мере определялся и характером творческой индивидуальности Мясковского. Склонность к сосредоточенности мысли, к сильным чувствам

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 219.

<sup>2</sup> Там же.

#### <стр. 449>

и в то же время замкнутость отличали Мясковского и как человека и как художника.

Здесь важно понять не только мотивы и обстоятельства, побудившие автора избрать ту или другую тему, но и то главное, что он увидел в избранной теме, что в его художественной интерпретации оказалось самым привлекательным, особенным, в известной мере даже перспективным.

Музыка, весь строй обоих произведений Мясковского дает на эти вопросы ясный ответ. Образы романтически пылкого, благородного Аластора в одноименной поэме и Человека, исполненного искренней скорби и патетики, — героя сказки «Молчание», образы грозной стихии как символы субъективных порывисто-смятенных настроений (ярче в «Аласторе», бледнее в «Молчании») — вот что оказалось наиболее убедительным в интерпретации автора. И хотя оба сочинения были далеко не совершенны, обнаружив навязчивость отдельных приемов, длинноты, — они обратили на себя внимание представителей музыкальной критики после первого же исполнения.

В письме к Мясковскому от 10 апреля 1915 года Прокофьев писал: «Варлих говорит о Ваших 2-й симфонии и «Молчании» с глазами, горящими безумным огнем восторга».

«Прекрасным симфоническим произведением» назвал поэму «Аластор» и Асафьев в статье, посвященной разбору сочинения и исполнению его дирижером С. Кусевицким. Критик обращал внимание читателя на яркую музыкальную характеристику героя поэмы, отвечающую духу литературного прообраза, на мастерство тематической разработки и большую выразительность оркестра, особенно в эпизодах бури и смерти Аластора. Однако наряду с высокой оценкой поэмы в целом критик отметил и недостатки сочинения, в частности некоторую нарочитость в применении приемов контрапункта.

Горячо одобрил «Аластора» Прокофьев — за очень хорошую музыку в целом и отличную инструментовку, отметив, правда, в качестве отрицательных сторон сочинения, например, недостаточную компактность, «причем в горизонтальном отношении это выражается некоторыми длиннотами, а в вертикальном — обилием мест, недостаточно наполненных музыкой»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 285.

#### <стр. 50>

Эта поэма, как и раньше «Молчание», встретила известное сочувствие даже со стороны такого взыскательного «беспощадного» критика, как В. Каратыгин.

«В целом, — писал он, — «Аластор» дает впечатление вещи довольно нудной, лишенной жизненного нерва, что не мешает признавать в авторе поэмы композитора с пытливым и деятельно работающим художественным воображением, а многие страницы «Аластора» считать любопытными»<sup>1</sup>.

Как известно, «Аластору» предшествовало создание 2-й симфонии, которая была написана Мясковским в год окончания консерватории. На этот раз он никому из учителей не показал своей работы. По-видимому, автор чувствовал себя уже композитором-профессионалом и был больше заинтересован в исполнении сочинения, чтобы проверить реальное звучание музыки, нежели в возможных поправках партитуры.

К тому же композитор не видел смысла во встрече с Лядовым и даже Глазуновым, так как они категорически не принимали модернизмов, замеченных в творчестве Мясковского и Прокофьева. Во 2-й же симфонии, главным образом в финале, Мясковский использовал заведомо дерзкие средства музыкальной выразительности, которые тогда могли показаться его учителям нарочито острыми.

В действительности же Мясковский, оставаясь в рамках классических традиций, смело утверждал свое творческое credo и сообразно остро психологическому содержанию произведений расширял границы музыкального языка, его выразительных возможностей, особенно в области гармонии.

Если 1-я симфония Мясковского была справедливо отмечена Глазуновым за зрелость мысли, то 2-я могла бы получить одобрение маститого композитора за искренность чувств.

Симфонию отличает лирическая взволнованность, выразительность мелодического языка. Пожалуй, ни в одном из сочинений раннего периода композитор не был так непосредственно эмоционален, как во 2-й симфонии. Неудивительно поэтому, что в ней обнаруживается заметное влияние Чайковского (например, обе темы первой части) и Скрябина (вторая часть, особенно в области гармонии). И все же, независимо от этих влия-

<sup>1</sup> Каратыгин В. 2-й концерт Кузнецкого. — «Речь», 1914, 14 ноября.

### <стр. 51>

ний, 2-я симфония несравненно более ярко, нежели 1-я, выявила черты творческой индивидуальности Мясковского. Это нашло выражение и в психологическом содержании музыки и в своеобразии музыкального языка. Можно, например, указать на ритмически упругую и мелодически шероховатую, с начальными скачками на большую и малую септимы, первую тему финала или близкую ей колющую тему связующей партии финала:



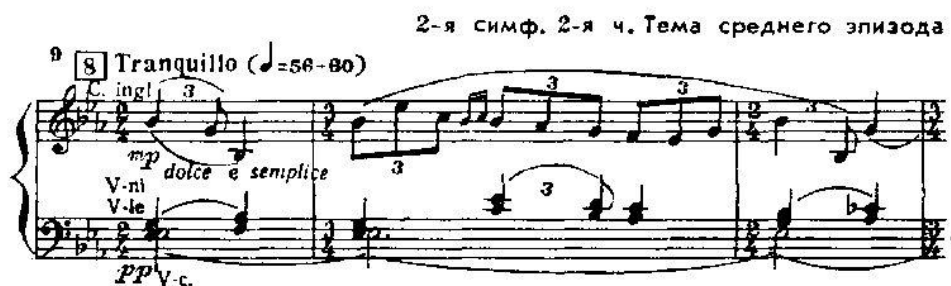


Нетрудно увидеть здесь черты, роднящие их с тематическим материалом будущих 3-й, 6-й, 7-й симфоний. Типичны темы сосредоточенно-сурового склада (например, сумрачно-тяжелая, медленно разворачивающаяся из второй побочной партии финала или главная из второй части). Следует отметить еще характерный для почерка композитора оркестровый колорит — холодно-вязкую звучность в низком регистре медных инструментов (валторны, тромбоны, туба) или сумрачное звучание струнных инструментов, также в низком регистре вместе с басовым голосом деревянных (контрафагот, бас-кларнет):



<стр. 52>

Заслуживают внимания как типичные и темы лирического плана, мягкие и лучистые, — например, вторая из медленной части, которую можно было бы назвать пасторальной:



В дальнейшем мы не раз будем встречать у Мясковского темы подобного рода, которые, как правило, или разряжают психологически напряженные моменты, создают очага успокоений, как в данном случае (в природе — источнике вечной красоты — герой находит отдохновение от жизненных бурь), или составляют фон для действия (вступление к 8-й симфонии), или, наконец, вырастают в образ-картину природы (первая часть 5-й симфонии, вторая часть 16-й симфонии).

Знаменателен факт положительной оценки 2-й симфонии критикой самых различных направлений, которая сразу же отметила почерк автора, выделив его среди других появившихся на музыкальной арене композиторских индивидуальностей.

Критик С. Розовский после исполнения 2-й симфонии в Павловске (летний концертный зал в дачной местности под Петербургом, так называемый Павловский вокзал) дирижером А. Аслановым 20 июня 1913 года (это было первое знакомство столичных музыкальных кругов с произведением) писал: «Среди современных молодых композиторов, в погоне за колоритом и «вкусными» музыкальными пустяками забывших об истинном существе музыки, Мясковскому с его патетизмом, тонкими душевными переживаниями принадлежит особое место»<sup>1</sup>.

Рецензент другой столичной газеты отмечал: «Хорошо уже то, что автор — во власти настроений, а не пустых музыкальных форм. Чувствуется выстраданность, эмоция, кровь сердца. Это искусство жизни, а не сухой школы»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Музыка, 1913, 13 июля, с. 469.

<sup>2</sup> Там же, с. 467—468.

<стр. 53>

В Москве, где первое исполнение 2-й симфонии К. Сараджевым в Сокольниках состоялось 11 июля 1912 года, сочинение было встречено критикой еще более сочувственно. Георгий Конюс отозвался о симфонии как о «в высокой степени замечательном» произведении. «Мясковский, если не считать двух, трех пунктов в финале (в числе их — заключительный аккорд), — читаем мы в рецензии, — имеет мужество не следовать моде, отказываясь удовлетворять современному рыночному спросу, ценящему, как известно, чуть ли не исключительные гармонические небывалости и несуразности»<sup>1</sup>.

Верно оценив самобытность дарования Мясковского, отметив лиризм симфонии как самую пленительную особенность музыкального мышления автора, критик оказался менее проницательным в некоторых конкретных замечаниях, возражая, например, против слитности второй и третьей частей.

«Следовало бы, — предлагал он, — дать самостоятельное заключение второй части (Molto sostenuto), которая только проигрывает от слитности с третьей. Финал же начать не с Allegro con fuoco, а непременно сохранив восхитительные переходные такты, которые явятся, таким образом, как бы предпосланным медленным вступлением к финальному Аллегро»<sup>2</sup>.

Критик исходил в своих замечаниях скорее из традиционно-формальных посылок, нежели из логики авторского замысла. Музыкальная драматургия сочинения дает повод заключить, что непрерывность перехода от второй части к финалу обоснована.

Первая часть (сонатное аллегро) исполнена трепетно-взволнованного чувства, напоминая первую часть 4-й симфонии Чайковского (но без вторгающейся темы рока). В кульминационных моментах музыка достигает страстно-патетического звучания, не приводящего, однако, к качественно новому психологическому состоянию. Скорее напротив, стремительное (наподобие коды из первой части 4-й симфонии Чайковского) заключение части на хроматических ходах лишь острее подчеркивает состояние тревоги и волнения, неразрешенного смятения.

Вторая часть строится на противопоставлении тем сурово-задумчивого характера (напоминающих образы

<sup>1</sup> Музыка, 1912, 1 сент., с. 736.

<sup>2</sup> Там же, с. 736—737.

<стр. 54>

баховских Largo) двум другим, из которых одна олицетворяет страстный, пучиниевского плана внутренний порыв, другая — просветленность и спокойствие. Последняя (см. пример 9) по своему светлому колориту и драматургической роли в медленной части подобна образу мечты — видения в «Аласторе», который несет в себе идеальное начало и противостоит остальному миру образов поэмы, полных то сурового раздумья, то страстного томления и скрытой неудовлетворенности. Но в отличие от «Аластора» здесь лирический образ — центральный по значению. Он завершает вторую часть в самых светлых и теплых тонах.

Однако состояние успокоения оказывается преходящим. Не давая совершенного каданса во второй части (в басу остается терцовый звук тонического трезвучия A-dur), автор вводит новую, угловато-нервную тему из следующей, финальной части, которая разрушает иллюзию обретенного покоя. Она становится коротким переходным моментом, предвещающим музыку финала — напряженно-драматическую, с исступленно-стремительным заключением, которое не только не дает ожидаемой психологической разрядки после всех треволнений, но вновь погружает в пучину еще более сильных терзаний.

Таков ход событий 2-й симфонии. Непрерывностью перехода второй части в третью композитор как бы подчеркивает эфемерность, непрочность обретенного покоя.

Небольшая увертюра или просто Увертюра (G-dur) и Симфониетта A-dur, как уже было сказано, сочинены Мясковским в консерваторские годы.

В первой краткой биографии Мясковского, принадлежащей В. М. Беляеву<sup>1</sup>, указано, что увертюра написана композитором в 1911 году. Собственно, у Беляева указаны две даты: 1907—1911, то есть и год написания фортепианной сонаты в тональности G-dur, служившей материалом для увертюры, и год сочинения последней.

В подлиннике рукописной нотной тетради Мясковского содержатся 4-ручные фортепианные переложения, сделанные композитором в последнюю неделю марта 1948 года. Сюда вошли: Небольшая увертюра, «Молчание», Прелюдия и фугетта (A Saradgef), Героический марш ор. 53 и № 1. На титульном листе к увертюре значатся эти же даты: «1907—1911 (1948 — редакция)». Однако в списке сочинений, составленном самим Мяс-

<sup>1</sup> Б е л я е в В. М. Николай Яковлевич Мясковский. М., Музсектор Госиздата, 1927, с. 10.

**<стр. 55>**

ковским 1 октября 1935 года, в разделе «Сочинения для оркестра» Небольшая увертюра (без opus'a) отнесена к 1909 году, причем помещена вслед за 1-й симфонией, до «Молчания». К 1909 году относят увертюру и составители «Полного перечня произведений Н. Я. Мясковского» О. П. Ламм и В. Я. Меньшикова<sup>1</sup>.

Трудно предположить, что одни данные исключают другие, так как в обоих случаях они исходили от самого композитора. Больше оснований считать, что все даты правильны. Быть может, Мясковский, набросав вариант партитуры в 1909 году, остался им недоволен и в 1911 году вернулся к ней, внося некоторые изменения в первоначальный вариант. Дату второго варианта он и назвал В. М. Беляеву. В списке же на 1 октября 1935 года им был указан год написания первоначального, так сказать, исходного варианта партитуры (1909). Вернувшись к ней почти через сорок лет, в 1948 году, Мясковский пометил даты возникновения самого материала (1907), лучшего варианта партитуры (1911) и последней оркестровой редакции (1948).

Факт неоднократного возвращения композитора к этому сочинению, добиваясь удовлетворяющей его художественной формы, показывает, что критика Крыжа-новским исходного сочинения (сонаты G-dur) за стиль *russe*<sup>2</sup> никак не означала критику Мясковского за направление, как об этом писала в своей книге Т. Ливанова<sup>3</sup>. Речь шла не о содержании музыкальных тем сонаты, а о трафаретной форме их выражения. После композиторов Могучей кучки было не так-то легко, сохраняя верность русскому складу музыки, найти для сочинения невычурный и притом свежий гармонический наряд, изюминку. Именно эта сторона дела заботила Мясковского и в консерваторские годы, и в последний период жизни, когда он не раз пересматривал Небольшую увертюру. На русском стиле спотыкался не один композитор той поры, будучи даже куда более профессионально зрелым, чем молодой Мясковский. Напомню, например, отзыв А. Глазунова о 1-й симфонии Р. Глиэра, сообщенный им С. Танееву. «Что касается внутреннего содержания, — писал Глазунов в письме от 17 июня 1901 года, — то мне претит выдержанный во всей

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 460.

<sup>2</sup> См.: И к о н н и к о в А. Н. Я. Мясковский. — Сов. музыка, 1941, № 4, с. 25.

<sup>3</sup> Л и в а н о в а Т. Н. Я. Мясковский. М., 1953, с. 41.

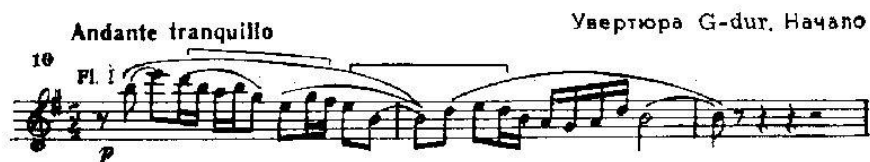
**<стр. 56>**

симфонии назойливый русский стиль невысокого качества, ничего нового не говорящий и составляющий скорее общее место композиторов конца прошлого века»<sup>1</sup>.

Увертюра G-dur дошла до нас в последнем варианте (1949) как произведение для большого симфонического оркестра.

Привлекательность светлого лирического характера музыки увертюры раскрывается прежде всего в мелодической непосредственности ее ведущих тем — главной и побочной партий, контрастных друг другу и в то же время содержащих интонационно-родственные черты. Если предположить, что первоначальный тематический материал увертюры (из сонаты G-dur) не претерпел коренных изменений при переработке сочинения, то можно считать, что способность создания тем, вполне индивидуальных и в то же время близких друг другу, выявилась уже в самом раннем периоде творчества Мясковского.

Мелодия первой темы в пятичетвертном размере изящна, подвижна, написана в переменном ладу и строго диатонична:

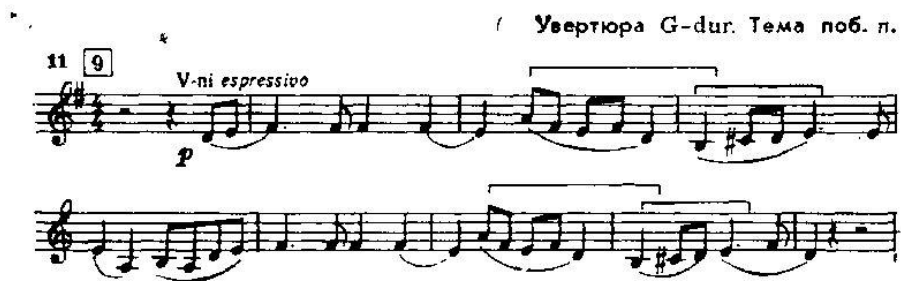


Во вступлении (*Andante tranquillo*), появляясь в разных голосах солирующих деревянных духовых инструментов на меняющихся гармониях у струнных, она живописна. Здесь ощущается зерно будущей пасторальной темы из первой части 5-й симфонии. С момента же начала собственно сонатного аллегро мелодия преобразуется: резвая и упругая, она обнаруживает свою жанровую природу — танцевальность. Нетрудно распознать здесь влияние второй темы из увертюры М. Балакирева «Русь», особенно в ее быстром варианте<sup>2</sup>.

Мелодия второй темы также диатонична, но в отличие от первой носит мягкий распевный характер:

<sup>1</sup> Глазунов А. К. Письма, статьи, воспоминания. М., 1958, с. 219.

<sup>2</sup> Достаточно, например, сопоставить начало главной партии увертюры Мясковского (ц. 4, такты 22—26) и такты 5—12 второго раздела — *Allegro moderato* увертюры «Русь» Балакирева (от начала такты 64—71).



Уже в этих темах явственно сказывается национальный склад музыки, отчетливо тяготеющий к направлению композиторов «Могучей кучки». Еще очевиднее это выражено в теме заключительной партии экспозиции, где слышится глинка-бородинский кадансовый оборот с характерным хроматическим нисходящим ходом (как, например, в заключении первой темы аллегро из увертюры к опере «Князь Игорь») или бородинские гармонии (в увертюре Мясковского — переходный эпизод к разработке). Типичны и приемы гармонизации обеих тем с использованием натуральных ступеней лада (VI, IV, II), уже упоминавшаяся ладовая переменность, гармоническое варьирование, сопоставление по большим терциям.

К увертюре примыкает Симфониетта A-dur для небольшого оркестра (ор. 10/64, в трех частях), первоначально носившая название Дивертисмент.

Сохранившийся подлинник авторского заглавного листа сочинения в первой редакции показывает, что, подобно увертюре, тематический материал Симфониетты был рожден сначала в фортепианной фактуре, включал пьесу, написанную в 1907 году. Каждая часть имела программный заголовок, который потом оказался зачеркнутым автором. По-видимому, композитор не был уверен в том, что музыка достаточно ясно ответит программным названиям пьес. Косвенно эту догадку подтверждает факт трех редакций Симфониетты, даты которых помечены на этом же заглавном листе.

Вот первоначальные названия пьес:

1. Sonatina (Reminiscences) Навейное
2. Interludio (Idylle) Луговое
3. Rondo (Grotesque) Своенравное  
(1911—1943)

Французские названия в скобках и русские транскрипции зачеркнуты. В окончательной редакции, вышедшей в академическом издании, остались только названия левого столбца. Справа внизу на заглавном

**<стр. 58>**

листе приведены даты сочинения и редакций, причем часть чернилами, часть — карандашом. Приводим их в том порядке, как они даны автором:

Первая часть — вальс, под стать традиционным вальсам русской классики, изящный и непринужденный, по-бытовому «уютный» и вместе с тем приподнятый. Вторая — лирическая интермедия — очень русский идиллический пейзаж<sup>1</sup>. Финал — хоровод простодушных и скерцозно-колючих, гротескных образов, стремительно несущихся в маскарадном вихре (рондо с двумя эпизодами). Ажурно-прозрачная оркестровка в гликинском духе отвечает жизнерадостному характеру музыки Симфониетты.

Говоря о сочинениях периода 1909—1914 годов, Мясковский писал, что почти все они «носят отпечаток глубокого пессимизма... Мне самому трудно анализировать причины этого явления. Отчасти тут виной, вероятно, обстоятельства моей личной судьбы, поскольку мне почти до 30 лет пришлось вести борьбу за свое высвобождение из совершенно почти чуждой искусству (по своему профессиональному и общественному положению) среды, а внутренне — из густой паутины дилетантизма, окутывавшего все мои первые (да и не только первые) шаги на избранном поприще. С другой стороны — некоторое знакомство, хотя и весьма поверхностное, с кругами символистов, «соборных индивидуалистов» и т. п., идейно, конечно, влиявших на мою тогда довольно сырую психику».

Мы уже касались того, что близость к кругам символистов не сделала Мясковского среди них своим, но оказала известное влияние. Так, из произведений Зинаиды Гиппиус, на которые Мясковский сочинил двадцать семь романсов (1904—1914), его часто привлекали стихи с мотивами обостренного психологизма, субъективизма, например:

<sup>1</sup> Обработка фортепианной пьесы 1907 г. «Plein air» («На открытом воздухе»).

**<стр. 59>**

Мне мило отвлеченное: им жизнь я отдаю,  
Я все уединенное, неявное люблю.  
Я раб моих таинственных, необычайных снов...  
Но для речей единственных не знаю здешних слов...  
(«Надпись на книге». Соч. 4, 1905)



...Не умиленные, не оскорбленные,  
Мертвые люди, собою утомленные,  
Я им подражаю. Никого не люблю.  
Ничего не знаю. Я тихо сплю.  
(«В гостинной». Соч. 4. 1904)

Ты пойми — мы ни там, ни тут.  
Дело наше такое — бездомное.  
Петухи поют, поют...  
Но лицо небес еще темное...  
(«Петухи». Соч. 16, 1913—1914)

Воплощая в романсах настроения подобного рода подчас с большой экспрессией и силой, Мясковский сознательно отходит от привычных норм «красивого» и «гармоничного» в музыке. И дело не только в отказе в основном от широкой мелодической кантилены. Автор выдвигает на первый план интонационный оборот в его органическом единстве с ладогармоническим окружением, с фактурой фортепианной партии, обостряя при этом и самую суть — выразительность смысла интонационного языка. Композитор применяет широкие ходы голоса на увеличенные и уменьшенные интервалы попеременно с хроматическим движением, вследствие чего вокальная линия, характеризующая петухов, пиявок, черные небеса, становится то угловатой, то ползучей, то колючей.

Как правило, фортепианная партия вполне самостоятельна. Не дублируя вокальную, она собственными средствами раскрывает поэтический текст. К особенностям фортепианного сопровождения романсов подобного содержания можно отнести преобладание низких регистров, тесное расположение гармонических созвучий, хроматическое движение голосов, что в целом придает музыке сумрачную, психологически сгущенную окраску. Вообще хроматика приобретает у Мясковского ведущее значение и в мелодии и в гармонии как средство, с помощью которого создается как бы непрерывно возникающее в ходе музыки напряжение.

Нетрудно заметить, что сказанное о стилистических чертах значительной части романсов Мясковского может быть отнесено в известной мере к симфониям и симфоническим поэмам композитора. Однако согласиться полностью с приведенными выше критическими высказываниями композитора нельзя.

#### <стр. 60>

Отмечая пессимистический характер некоторых сочинений Мясковского дореволюционного периода, было бы ошибочно не заметить драматический пафос многих произведений (симфонических в особенности), большую напряженность внутреннего тока музыки — едва ли не самые характерные черты для Мясковского вообще, а для раннего и среднего периодов творчества — в особенности. Здесь и сфера переживаний, насыщенная то нервно-беспокойными, то драматическими порывами, и оазисы лирической просветленности. Уже в самом раннем периоде его творчества существовало как бы два Мясковских: один — с отпечатком глубокого пессимизма, а другой — словно совсем по-иному смотрящий на мир. Мясковский писал и музыку, согретую теплом, светлой лирикой (1-я соната для виолончели с фортепиано, струнные квартеты F-dur, d-moll, f-moll, увертюра), проникнутую мужественной романтической взволнованностью (1-я симфония) и даже не чуждую оптимистического настроения (финал 1-й фортепианной сонаты d-moll, квартет F-dur, Симфониетта). Нельзя поэтому оценивать все раннее творчество Мясковского односторонне и представлять его музыку тех лет как способную выразить лишь состояние безнадежности, уныния.

Из ранних симфонических сочинений Мясковского следует выделить наиболее монументальную, трагическую по концепции, двухчастную 3-ю симфонию (1914)— последнее сочинение предоктябрьского периода. Она, в сущности, охватывает характерный для Мясковского той поры круг эмоций, который воплощен и в поэме «Молчание», и

особенно в «Аласторе», отчасти во 2-й симфонии и 2-й фортепианной сонате. Это неудержимое стремление к манящему идеалу, беспокойство и непрестанное смятение, выливающееся то в состояние мрачной безысходности, то в сильный патетический порыв. Не случайно некоторые музыкальные критики дореволюционного периода услышали в творчестве Мясковского той поры «выстраданность», «кровь сердца», «искусство жизни, а не сухой школы»<sup>1</sup>.

Примечательно непосредственное впечатление о музыке 3-й симфонии Б. В. Асафьева, высказанное им в письме к Мясковскому до того, как критик выступил в печати.

<sup>1</sup> Музыка, 1913, 19 июля, с. 467-468.

**<стр. 61>**

Март нач[ало 1915 г.]

«Предупреждаю вас, — читаем мы в письме, — что то, что я вам сейчас скажу, есть безусловно искреннее и нелицемерное мнение, и если у вас по рецензиям или письмам Держановского составилось или могло составиться впечатление о неуспехе или даже провале симфонии, или о малоценности ее музыки, то это вы откиньте. Итак, исполнение было вполне добросовестное, больше чем корректное, — старательное и временами увлекательное. У нас в Петрограде я не видывал такого честного отношения к произведениям авторов не дослужившихся до имени. Публика реагировала на симфонию сильнее, чем на исполнявшуюся в том же концерте симфонию Скрябина. Триумфа, правда, не было, но его и не могло быть, если принять во внимание отношение публики к неизвестным ей авторам. После первой части были искренние аплодисменты, после второй — меньше, но настроение было безусловно в пользу симфонии. Имейте еще в виду, что после вашей симфонии пела Нежданова и потому, естественно, после окончания симфонии больше ожидали свою любимицу, чем заботились о впечатлении от прослушанного — такова уж психология. Лично я сидел среди незаинтересованной публики, среди обыкновенных людей — любителей музыки и мне было уютно среди них; я не чувствовал какой-то неловкости, которую ощущаешь в концертах, когда хочется, чтобы всем нравилась исполняемая пьеса, так как она дорога моему «я», и когда возле и рядом ощущаешь соседей равнодушных или враждебно настроенных. В данном случае, я убедился, что ваша музыка влияет, захватывает, ибо в конце концов презирает ли автор толпу или нет, но музыкальное произведение без сочувствия хоть единого от слушателей есть произведение почти не существующее или же существующее для будущего, иногда очень отдаленного. Тут этого не было... М[ожет] б[ыть] для вас это не важно? Пишу лишь потому, чтобы хоть чуть рассеять впечатление от глупых и завистливых рецензий, если вы их видели. Про самую же симфонию скажу, что для меня она — безусловно дивное прекрасное произведение, лучшее из всего вами созданного и логически из всего вытекающее. [И инструментована] она значительно убежденнее всего ранее сделанного и звучит очень и очень веско. Я бы рискнул Вам посоветовать лишь небольшие изменения...».

**<стр. 62>**

И еще из другого письма к Мясковскому.

Март конец [1915 г.]

«3[-я] симфония дала мне значительно больше впечатлений, чем я ожидал, и не потому, что я не хочу никаких требований, а и благодаря этому для меня яснее слышны те душевные откровения, или скорее изъяснения или обнаруженные чаяния души (все это не то, не могу сыскать подходящее слово), что звучат впервые в этой симфонии. Да простит меня композитор за такое лирическое отступление, но мне как-то невольно вспомнилось все «московское», когда я сейчас перелистываю партитуру вашей симфонии, и когда я старался

обосновать, почему на меня это произведение произвело более непосредственное и цельное впечатление, чем на других. Я опасался, что я мало анализирую свои впечатления, что симфонии я не знаю и что слушал ее без достаточной подготовки. Теперь убедился, что это не так и потому успокоился в своем мнении. Дай вам бог написать еще много прекрасных сочинений, лучше симфонии, но для меня она навсегда останется именно первой п[отому] ч[то] в ней по-моему впервые заговорил с силой и с убежденной выразительностью подлинный дух композитора, выявился его настоящий характер»<sup>1</sup>.

Если попытаться кратко сформулировать главное, что определяет тонус, строй музыки 3-й симфонии — наиболее зрелого для начального этапа творчества ком-

<sup>1</sup> Перед текстом письма указано: Без числа. Пометка Мясковского «март конец» [подчеркнуто В. Я. Меньшиковой. — *А. И.*]. Как показывает содержание обоих писем, речь идет в них о премьере Третьей симфонии Н. Я. Мясковского, состоявшейся в 7-м симфоническом концерте РМО под управлением Э. А. Купера [Москва, 14 февраля 1915 г.], на которую Б. В. Асафьев приехал из Петрограда. Следовательно, письма Б. В. Асафьева относятся к марту 1915 года и были посланы Н. Я. Мясковскому в Действующую армию. В тот же год, но месяцем позже, критик выступил в печати на страницах журнала «Музыка» о Н. Я. Мясковском: Г л е б о в И. Петроградские куранты. О творческом пути Мясковского. — Музыка, 1915, 18 апр. (№ 219), с. 258—259. Цитируемые фрагменты двух писем публикуются впервые. Фрагменты из Других писем Б. В. Асафьева к Н. Я. Мясковскому цитируются по машинописным копиям, предоставленным автору В. Я. Меньшиковой (Мясковской) с правом их публикации. Все пометки, иностранные слова, встречающиеся в письмах, сделаны рукою В. Я. Меньшиковой. В настоящее время подлинники обнаруженных писем Б. В. Асафьева к Н. Я. Мясковскому хранятся в ЦГАЛИ (фонд Б. В. Асафьева, № 2658). В дальнейшем цитируемые письма Б. В. Асафьева к Н. Я. Мясковскому даются без указания на источник.

### <стр. 63>

позитора произведения, то, не задумываясь, можно сказать (это во многом относится и ко 2-й фортепианной сонате): большой внутренний драматизм, пафос страстных устремлений, нежная мечтательность и, наконец, безысходность. Следует заметить, что некоторые родственные черты проявляются и в общем характере музыки других виднейших русских композиторов, например, Рахманинова («Колокола»), Скрябина (3-я симфония), даже при различии концепций сочинений.

Трагическая идея 3-й симфонии повлекла за собой распространенное мнение об этом сочинении, а вместе с ним и о творчестве Мясковского дооктябрьского периода, как о сугубо пессимистическом, «мглистом» по колориту и, в конечном итоге, трудном для восприятия. В действительности же 3-я симфония, как и творчество Мясковского этого периода в целом, не дает основания к столь одностороннему суждению.

О сложности непосредственного постижения музыки Мясковского, сложности ее концепций не раз писал, как известно, Б. В. Асафьев — проницательный критик, высоко оценивший талант художника уже по первым крупным сочинениям. В своих выступлениях он защищал творчество Мясковского от нападков поклонников чистого искусства, почитателей импрессионистических красот, подчеркивая в музыке композитора содержательность, искренность, неудовлетворенность тщетностью поисков идеала. Критик видел ценность творчества Мясковского в том, что оно, вопреки господствовавшим в музыкальных кругах симпатиям к изысканным, пряным краскам как самодовлеющей цели, было обращено к «скорбям мира сего», касалось проблемы взаимоотношения художника и действительности. «Он (Мясковский) упорно не желает прикрывать красивыми самодовлеющими формами, звуком ради звука остроту своих переживаний, своих терзаний и, пытливо изыскивая средства для воплощения возникающих в нем звуковых образов, он никогда не делает из этих средств самодовлеющей цели. Из-за этой обнаженности

содержания, из-за полного презрения к наслаждению звуками, как таковыми, из-за отдаления ото всяких иных целей, кроме тех, которые требует ставить перед собой могучее «я», жаждущее своего раскрытия, — творчество Мясковского мало понятно и публике, привыкшей теперь, чтобы ей подслащали пилюли, и музыкантам, ибо из оных кто занят сам собой, кто не интересуется сложными концепциями, предпочитая мимолетное, импрессионист-

**<стр. 64>**

ское, а кто погряз в условностях и не чувствует ничего живого»<sup>1</sup>

Асафьев понимал, что сближению с миром композитору мешало и то, что «Мясковский еще не высказал идеалов, и в его творчестве нет утверждений...»<sup>2</sup>. Действительно, композитор был вне моды уже благодаря тому, что смятенностью и трагическим характером музыки заставлял думать о жизни и терзаться вместе с собою в поисках идеала. Асафьев чувствовал значительность, правдивость мятежной музыки Мясковского, он сравнивал ее с музыкой Мусоргского и Микеланджело...

«Как-то невольно, по ассоциации, хочется связать преобладающие состояния музыки Мясковского с циклом Мусоргского «Без солнца». Конечно, не в каком бы то ни было сходстве тут дело, а в неуловимой словами, ускользающей от определения настроенности родственного порядка... Но еще один художественный образ приходит на память, может быть потому, что сам Мясковский в своем творчестве вызвал его вновь к жизни: «Ночь» Микеланджело я в пластическом и поэтическом (знаменитый сонет) ее претворении. Скажу больше, не только именно этот образ, но многое важное и основное в мучительно напряженном творчестве великого мастера Италии, в особенности, в состояниях бурной и как бы взрывчатой порывистости, в сочетании скованной тоской воли с мощными усилиями сорвать цепи и, наконец, в тщетном желании найти успокоение в мечте — многое, повторяю, находит аналогичное воплощение в творчестве русского симфониста и вызывает на интересные сопоставления, ибо в Мясковском живет ценное для большого художника качество — воля к сложной композиции, и в творчестве его господствует мысль, конструирующая форму»<sup>3</sup>.

Конечно, это сравнение Мясковского с Микеланджело в устах Асафьева не означало прямой аналогии. Эпоха итальянского Возрождения дала великого художника, мятежность которого, говоря словами того же критика, одновременно знала идеалы и утверждения. Мясковский — и это особенно обнаруживалось там, где

<sup>1</sup> Г л е б о в И. Петроградские куранты. О творческом пути Мясковского. — Музыка, с. 258—259.

<sup>2</sup> Там же.

<sup>3</sup> Г л е б о в Игорь. Мясковский как симфонист. — Современная музыка, 1924, № 3, с. 77.

**<стр. 65>**

он был наиболее смятенным (2-я и 3-я симфонии), — еще не знал их. Но приведенное сравнение помогает понять не только характер восприятия музыки Мясковского самим критиком, отражавшим умонастроения определенных музыкальных кругов, но и одно из ее достоинств — внутренний динамизм, без учета которого не может быть достигнуто правильное представление о Мясковском вообще и о Мясковском раннего периода в частности.

Поэтому, например, характеристика 3-й симфонии Мясковского, которую дал в свое время Ю. В. Келдыш в статье о 12-й симфонии, представляется несколько односторонней, требующей развития и дополнения. «Едва ли не самое законченное по единству настроения, — писал Ю. В. Келдыш, — но и самое пессимистическое произведение Мясковского — это 3-я симфония. Основной тонус этого сочинения нельзя даже определить словом — отчаяние. Его конечный вывод — оцепенение безысходности. Симфония оканчивается

полным душевным мраком, как бы провалом в тьму»<sup>1</sup>. Подчеркивая этот характер произведения, автор опускает другие его стороны — драматическую насыщенность, даже героичность, проникновенный лиризм, которые и придают художественную убедительность трагической концепции произведения.

Обращаясь к его музыке, хочется прежде всего остановиться на композиции. Музыкально-драматургический план симфонии, состоящей из двух частей<sup>2</sup>, представляется в виде двух больших волн драматического повествования. Первая — горячая повесть о пылких стремлениях, светлых мечтах, томлениях, раскрываемая в контрастной смене образов, в драматических эпизодах разной степени напряженности. Здесь преобладает атмосфера сильных эмоций, большого накала страстей, но исход остается еще неясным.

Вторая волна в известной мере повторяет первую, отличаясь, однако, большей сжатостью, стремительностью развития, значительно более высоким драматическим тоном и определенностью завершения. Подобно могучим валам океана, разбивающимся о неприступные

<sup>1</sup> Келдыш Ю. 12-я симфония Мясковского и некоторые проблемы советского симфонизма. — Сов. музыка, 1934, № 2, с. 13.

<sup>2</sup> Первая часть — сонатное аллегро с развитым вступлением. Вторая часть — рондо-соната с обширной кодой в духе траурного шествия.

#### <стр. 66>

утесы, звучит музыка начала коды финала. Когда движение постепенно стихает и, наконец, полностью замирает, нам открывается образ, исполненный внутренней красоты, трагизма. Как будто гибнет гигант, сраженный силой безысходности.

Ограничивая себя рамками двухчастности, Мясковский, однако, искал для 3-й симфонии обогащения этой формы, с одной стороны, путем внешнего ее расширения, с помощью развитого вступления и обширной заключительной коды, а с другой — путем внутреннего усложнения. Рассмотрение тематического материала 3-й симфонии представляет весьма значительный интерес, так как помогает лучше и полнее понять своеобразие стиля композитора на этом, исходном, этапе его творческого пути.

Весь круг тем симфонии, условно говоря, можно представить так: одни воплощают героико-драматическое начало, порыв, стремительность; другие, в основном контрастные первым, обращены к области лирических чувств очень широкой гаммы оттенков — от возвышенно-спокойных, созерцательных, полных сдержанного пафоса до окрашенных глубокой печалью; наконец, тема (скорее даже мотив, оборот), которая носит подчиненный характер, но на определенном этапе развития приобретает большую значимость.

Симфония начинается со вступления, вводящего в атмосферу романтической приподнятости. Сразу же возникает представление о значительности замысла произведения, о мощных очертаниях его форм.

Для первой темы вступления в тональности Es-dur почти на всем ее протяжении характерны декламационно-фанфарные интонации, хореичность (ясно очерченный императивный склад), неторопливое и в то же время устремленное движение. Она звучит горделиво, мощно (у шести валторн в унисон фортиссимо) сначала на фоне только рокочущих басов струнной группы и тремоло большого барабана, к которым затем добавляются остальные струнные (кроме первых скрипок) и фаготы с тромбонами, образующие компактно звучащую фактуру. Не менее импозантна вторая тема вступления — речитатив. Можно не без основания предположить, что героико-романтическое вступление из 3-й симфонии — «Божественной поэмы» А. Скрябина (тема самоутверждения) послужило Мясковскому в известной степени психологическим прообразом вступления к 3-й симфонии:

#### <стр. 67>



Скрябин. 3-я симф. 1 ч. Вступл.

12 **Lento**  
Fag., Tr-ni, Tuba  
V-c., C.b. b  
*ff divin, grandiose*

3-я симф. 1-я ч. 1-я тема вступл.

13 **Non troppo vivo, vigoroso**  
6 Cor.  
*ff*

3-я симф. 1-я ч. 2-я тема вступл.

14 **Poco largamente e pesante**  
C. ingl.  
Cl.  
Fag.  
*ff* Cor.  
Tr-ni  
Archi

Gr. P. poco accel. rit.

Сходство характера музыки вступительных разделов названных произведений подкрепляется и частностями. Мясковский, как и Скрябин, дает во вступлении острое тональное сопоставление (a-moll — Es-dur), резко меняет ритмическую основу темы главной партии (по сравнению со вступлением), наконец, сообразно вступлению строит все здание симфонии в монументальных очертаниях.

Темы вступления в 3-й симфонии Мясковского, окрашенные героико-патетическими тонами, участвуют в дальнейшем развитии музыки, составляя немаловажный фактор в драматургии целого. Первая тема благодаря декламационному стилю мелодии приобретает характер то возвышенных речитаций (как материал побочной партии), то фанфарных возгласов (в разработках обеих частей симфонии), родственных первоначальному образу вступления. Вторая тема вступления появляется как кульминация главной партии в экспозиции и в некоторых моментах разработки первой части, а кроме того, входит в виде отдельных интонаций как контрапунктический материал в разработки обеих частей симфонии.

<стр. 68>

Тема главной партии нервна, лаконична, динамически напряженна:

15 5-й такт  
[3] *in tempo giusto*

Последующее нисхождение мелодического голоса более сжато по времени и не может разрядить напряженность, возникшую в результате начального поступательного движения. Поэтому, а также в силу своей тональной неустойчивости мелодия требует дальнейшего развития, уподобляясь пружине, не разжавшейся до конца.

Весь комплекс особенностей ее типичен для произведений раннего и среднего периодов творчества Мясковского: острый излом линий, хроматика, нервно-пульсирующий ритм.

Гармоническое сопровождение темы составляет непрерывная цепь септаккордов на различных ступенях лада. Такая гармонизация ведет к состоянию непрерывного неустоя и играет немалую роль в создании атмосферы большой напряженности. В этом, пожалуй, заключается одна из существенных особенностей стиля Мясковского, благодаря которой его музыка, по определению Асафьева, звучит беспокойно, взрывчато, при строгой логичности гармонических последований и отчетливости тональной основы.

Именно последнее обстоятельство — соблюдение прочной тональной основы на протяжении всего симфонического цикла и ясной гармонической связи в пределах каждой темы, как бы ни были длительны периоды

**<стр. 69>**

неустоев, способствует сохранению за симфониями Мясковского характера классической строгости.

Тема вступления ко второй части — едва ли не самая напряженная в ладогармоническом и ритмическом отношениях. Она звучит сильно, вызываясь. Это достигается коротким дыханием ритмических импульсивных мотивов, неустойчивым соотношением крайних точек мелодических фраз (расстояние тритона), плотной оркестровой фактурой, большой силой звучности:

16 [31] *Deciso e sdegnoso*

Последняя из этого круга интонаций симфонии — тема главной партии второй части. Она также динамична, нервно-порывиста. Ее ритмический рисунок — наиболее дробный по сравнению со всеми ранее охарактеризованными темами. В силу сжатости и устремленности мелодического движения (на две октавы в пределах двух тактов), а также благодаря отмеченной особенности ритма тема звучит пылко, почти взвинченно. Дополнительный тематический элемент более спокойного склада, напоминающий фанфарный возглас, несколько нейтрализует остроту характера музыки:

17 33 *Con impeto* 3-я симф. 2-я ч. Начало гл. п.

*f marcato*  
V-ni  
V-la  
Cl. b.  
Fag.  
V-c.  
C-b.

Тема б  
Tr-be con sord.  
*mf*

<стр. 70>

Лирические темы симфонии можно разделить на две группы, наиболее типичные для музыкального почерка раннего Мясковского. К одной из них относится, например, начало побочной партии первой части, основанное на теме вступления, и вторая тема побочной партии из второй части — спокойно-серьезная, сдержанно-горделивая, по авторскому определению. Для этого вида лирических тем Мясковского характерны распевные, широкие интервалы мелодии с речитативным оттенком, с подчеркнутой значительностью начальных звуков фраз (слигиванные ноты), спокойный, неторопливый характер движения. Авторское указание (часто вообще встречающееся в партитурах симфоний Мясковского) — *con elevazione* (с подъемом, возвышенно) — определяет присущий таким темам патетический оттенок:

18 6 *Più lento, con elevazione* 3-я симф. 1 ч. Вступл. к поб. п.

*mf*  
Cor.  
V-le  
V-c.  
Cl. b.  
Fag.  
Tr-ni  
C-b.  
*minaccioso*  
*pp*

19 41 *Andante tranquillo* 3-я симф. 2 ч. 2-я тема поб. п.

*pp dolce*  
Cor.  
V-le

Композитор, словно погружаясь в созерцание, философское раздумье, возвышается над жизненными страстями. В образах такого рода наряду с углубленностью, рациональным началом пленяет душевность, лучистость, целомудренность чувства. Здесь напрашивается аналогия Мясковский — Танеев и отчасти Мясковский—Скрябин. Аналогия эта, впрочем, относительна, так как Мясковский оказался достаточно сильной творческой личностью, сумев внести в лирику новые индивидуальные черты.

Другая группа лирических тем 3-й симфонии, напротив, носит земной характер. В них герой предстает перед нами обуреваемый порывами, чувством томления, неясными устремлениями:

<стр. 71>

20 [7] *Con affetto* 3-я симф. 1-я ч. Тема поб п.  
V-ni *mf espressivo*

21 [35] *Con languidezza, ma in tempo* 3-я симф. 2-я ч. 1-я тема поб п.  
V-ni *p*

Этим мелодиям присущи подвижность, незавершенность, насыщенность хроматикой, волнообразное разворачивание (своего рода варьирование) в восходящем направлении с постепенным расширением диапазона. Они не столько контрастируют мелодиям быстрых тем, сколько дополняют их, создавая господствующий в симфонии взволнованно-динамический ток музыки.

Остается сказать еще об одной, самой короткой теме, точнее мотиве симфонии. Автор называет его главным виновником «тех психологических коллизий, которые составляют ядро содержания финала, с тем вместе и всей симфонии». Хотя его первое появление внутри светлой темы побочной партии в экспозиции первой части сопровождается авторской ремаркой *minaccioso* (зловеще), он здесь воспринимается лишь как едва заметный намек, поглощаемый теплом и светом лирического образа (см. пример 18). По мере же течения музыки выразительное значение этого мотива становится более ощутимым. Он способствует обострению напряженности звучания, сгущению колорита, конечно, в прямой связи с другим тематическим материалом и особенностями его развития. Поэтому в разных моментах симфонии зловещий мотив проявляет себя различно.

В экспозиции первой части явно противопоставленный спокойно-углубленной теме, он как бы скрыто предостерегает. В кульминации разработки той же части этот мотив предстает уже явно драматическим, пока, однако, не предвещая трагического исхода. Он скорее ощущается как фон, как контрапункт к другим более весомым темам, в экспозиции второй части, например. И только уже перед самой кодой финала эта тема звучит неотвратно, грозно. Собственно, только здесь полностью раскрывается ее роль предвестника трагического исхода борьбы, своего рода символа рока, но в ином качестве, чем у Чайковского.

<стр. 72>

У Чайковского тема рока романтизирована и, если угодно, опоэтизирована. У Мясковского же она — прозаический зловещий мотив, неотвязный спутник. Композитор не ищет здесь выпуклой, театрально-конкретной образности; он не сталкивает ее в резких контрастных сопоставлениях с другими темами, не рассматривает ее как вне лежащий, вторгающийся образ. Зловещий мотив — внутри всей музыкальной ткани симфонии, он принимает участие в развитии других тем, действуя как бы исподволь (например, в

разработке первой части, перед второй темой экспозиции следующей части), и только в траурном марше — коде симфонии — обретает определенный смысл, символизируя неотвратимость как причину крушения надежд и устремлений.

К сказанному ранее о своеобразии стилистических черт музыки Мясковского можно добавить, что в 3-й симфонии развитие лирико-психологической линии русской музыки, идущей от Чайковского и отчасти Скрябина, выявилось с еще большей очевидностью, чем в предыдущих сочинениях. Не будет ошибкой утверждение, что в целом идейно-психологическая концепция 3-й симфонии восходит к 6-й симфонии Чайковского. Трагическая идея получила у Мясковского яркое и вполне оригинальное претворение. Финал 3-й симфонии (собственно, его кода) может быть сопоставлен с финалом 6-й Чайковского по искренности выражения скорби. Но на этом и кончается сравнение двух названных сочинений. Чувство безмерной красоты жизни, устремленность к прекрасному — другая сторона трагической идеи, органически с ней слитая, — у Мясковского не нашло ясного выражения. Светлый идеал остается в тумане. Иногда музыка 3-й симфонии предстает скорее словно конструируемая рассудком, нежели внутренне оправданная ходом развития образов. Логически развиваются события в первой, например, части симфонии, и все же порою кажется, что разработка не приводит к желанной цели, что рождение новой фазы, нового качества в содержании музыки оттягивается, не наступает. Отсюда ощущение известной расплывчатости формы и самодовлеющий, несколько навязчивый характер звучания некоторых эпизодов.

Способность мыслить в музыке широкими обобщениями — качество, позволяющее связывать истоки стиля Мясковского с творчеством композиторов, которые были для него действительно путеводными, как об этом красноречиво свидетельствует статья «Чайковский и

**<стр. 73>**

Бетховен». В симфонии есть пламенный темперамент и одержимость, одухотворенность и самоуглубленность, говоря словами автора статьи, которыми он характеризовал выдающихся композиторов.

Все же самое главное, что составило наиболее привлекательные черты этой музыки, — сила выявленной индивидуальности. Это она способствовала преобразованию идейно-художественных и музыкально-стилистических влияний в то вполне оригинальное и новое, что было верно понято наиболее чуткими современниками композитора сорок с лишним лет тому назад и что неизмеримо полнее и глубже зазвучало в произведениях среднего и позднего Мясковского.



## Глава третья

### На заре советского симфонизма (1914—1918)

Начавшаяся империалистическая война прервала творческую работу композитора. Мясковский был призван в армию в первые же месяцы. Два года он провел на передовых позициях австрийского фронта в чине поручика саперной роты.

Композитор в полной мере изведal трудности фронтовой жизни. Он пережил и наступательные операции (саперный батальон, в котором находился Мясковский, одним из первых вошел в Перемышль после штурма крепости), и «стремительное обратное бегство через Галицию и Польшу», «жуткое продвижение через Полесье». Он побывал под обстрелами, терпел вместе с солдатами холод, голод. В 1916 году после контузии под Перемышлем Мясковский был отозван с фронта в Ревель (Таллин) на строительство морской крепости.

По свидетельству московских музыкальных деятелей Е. В. и В. В. Держановских, с которыми композитор переписывался в военные годы, Мясковский не раз высказывал негодование по поводу происходивших событий, называя войну вредной, нелепой бессмыслицей,

**<стр. 74>**

«идеологию которой мы не понимаем, но которую нам вдалбливают»<sup>1</sup>.

Хотя Мясковский принадлежал к кадровому (военному) составу царской армии, где, как известно, процветала преимущественно палочная дисциплина, сам он был в высшей степени гуманным офицером. Чуждый карьеризму, заискиванию перед начальством, тяготясь армейской службой, Мясковский вместе с тем являл собою пример образцового исполнения воинского долга, никогда не разрешая себе в этом отношении ни малейших отступлений, стойко перенося превратности судьбы.

Живыми документами, характеризующими Мясковского в период пребывания на войне, являются его письма с фронта. Из них мы узнаем о нелегком фронтовом быте, о пренебрежении начальства к солдатам — саперам и рабочим, об отношении Мясковского к своим служебным обязанностям, а именно о желании много работать, руководствуясь здравым смыслом, и не пренебрегать интересами дела, о все возрастающем чувстве тоски, скучищи, желании, чтобы скорее кончилась война.

Кстати сказать, такие настроения были весьма характерны в среде солдат, а также в известной части офицерства царской армии уже на втором году военных действий, настолько ненавистна была империалистическая война, развязанная мировой буржуазией.

Мясковский в письмах отводит большое место описанию красот природы, впечатления от которой скрашивают ему будни походной жизни. Нельзя не подчеркнуть точность его языка, тонкую наблюдательность. «Я писал уже нашим, — сообщает Мясковский отцу, — что нахожусь с полуротой почти совсем в отделе. Участок нашей роты хотя непрерывный, но т. к. в нем больше 12 верст (около 15), то на долю полуроты приходится верст 6—7, и квартируем мы друг от друга верстах в восьми, так что почти и не видимся. Саперный офицер я один, военные инженеры, заведующие общими участками, на позиции почти не являются. Ставицкого я здесь (у себя) не видел ни разу. Видимо, никто, кроме Артамонова<sup>2</sup>, Львовскими позициями не интересуется,

<sup>1</sup> Из неопубликованного письма Н. Я. Мясковского к Е. В. Копосовой-Держановской (май 1917 г.), которое в настоящее время хранится в Государственном музее музыкальной культуры им. М. И. Глинки. Фонд 3.

<sup>2</sup> Ставицкий и Артамонов — старшие офицеры полка.

**<стр. 75>**

придуманы все они явно в кабинете, ибо почти ни один проект на местности не выходит, рекогносцированы, по-видимому, тоже скверно, ибо даже то, что сделано было раньше на планах, внесено вполне фантастически, а П. Ставицкий еще категорически заявляет, чтобы от проекта ни в коем случае не отступать. Я решил действовать по здравому смыслу, не думаю, что наплету ерунды, а если будут ругать — пусть. Плохо одно — ставят кратчайшие сроки, требуют интенсивной работы, обещали насладиться уйму рабочих (не меньше 1000 на участок, а то и 2-х), обещали давать этим рабочим кое-какое пропитание, а в результате, — у меня на всем участке не бывает больше 250 раб[очих] в день, да и тем не доставляют вовремя хлеба, отчего они и уходят, притом делают все возможные усилия, чтобы перепихнуть всю работу на саперов: и на позиции сиди весь день (что мне и приходится, ибо у меня очень беспокойный нрав), и свое хозяйство води (я совсем отделен), и рабочих ищи, и пропитание добывай им сам, и расплачивайся, а сами не могут даже выполнить простейшего требования — вовремя, по заказу доставить на место инструмент. Временами становится противно работать.

Я живу верстах в пяти от Львова, к югу; занимаю брошенный домик в середине села, с денщиком, питаюсь вместе с чинами, довольно хорошо, только чуть жирно, причем сам веду раскладки, чувствую себя в общем хорошо, только немного скучаю по вечерам, нога моя прошла уже давно, так что я свободно бегаю на позиции.

Хорошо, что здесь живописные, красивые места и преобладает ясная погода. Воздух чистый, солнце греет точно весной (когда только ветер с юга, тогда холодно), снег уже стаял, на полях бегают грачи да хохлатые жаворонки, в окопах, когда в них был еще снег, попадались горностайчики, в лесах бегали дикие козы, а леса красивые — буковые, дубовые, иногда сеяный ельник.

А время бежит скоро — начали мы работать 22 ноября, а сегодня уже 2-й раз платили рабочим; как промелькнули эти две недели — совсем не заметил, верно оттого, что много занят. Нахожу, что и это хорошо — меньше времени остается для личных интересов, а здесь они, по-моему, лишние — сейчас же уменьшается интерес к прямому делу и к опекаемым саперам, а этого я себе позволять не хочу...

**<стр. 76>**

...Ну, папуша мой, всего хорошего, мне очень радостно было узнать, что здоровье твое в хорошем состоянии»<sup>1</sup>.

На фронте у композитора росли и укреплялись демократические убеждения. В отличие от большинства офицеров царской армии Мясковский, например, избегал применять к подчиненным дисциплинарные взыскания, унижающие достоинство человека. Он разделял наравне с рядовыми все трудности фронтовой жизни, заботился об улучшении их быта. Обращаясь к солдатам, Мясковский всегда говорил «вы». Деловитость и хорошая военная подготовка, умение проявить подлинную командирскую заботу о подчиненных в большом и в малом, при собственной личной большой скромности, помогли ему быстро завоевать авторитет и уважение в полку, а также обеспечить дисциплину в роте. Отношение солдат к своему командиру особенно наглядно проявилось в период революционных событий 1917 года, когда Мясковский был избран ими в полковой комитет, чтобы представлять там их интересы. Последний факт красноречиво указывает на уверенность солдат в демократических убеждениях Мясковского.

Впоследствии в «Автобиографических заметках» Мясковский коснулся происшедших в его сознании изменений после пережитых лет войны и революционных событий 1917 года. «Пребывание на войне и некоторые встречи в значительной мере укрепили мои демократические склонности, оформившиеся еще в консерватории, а в Февральскую революцию принявшие довольно крайнее, хотя все же не вполне определенное направление. Но уже июльские события в Ленинграде, докатившиеся до Ревеля через печать, качнули меня в значительной мере лишь инстинктивно, в сторону наиболее радикальных позиций».

К сожалению, Мясковский не дал в «Автобиографических заметках» более подробного освещения вопроса о некоторых встречах. Однако он его неоднократно затрагивал в разговорах с автором книги. Кроме того, имеются свидетельства В. В. Яковлева, известного московского театрального музыкального критика, мужа старшей сестры Мясковского — Веры Яковлевны. Яковлев был в дружеских отношениях с Мясковским еще с

<sup>1</sup> Письмо Н. Я. Мясковского к Я. К. Мясковскому из деревни Сокольники от 7 декабря 1914 г. Хранится в ЦГАЛИ, ф. 2040, оп. 1, ед. хр. 76.

**<стр. 77>**

900-х годов. Они переписывались в период 1914—1917 годов, а с 1917 года служили вместе в Морском Генеральном штабе.

По словам Яковлева и самого Мясковского, возникшая на фронте дружба между композитором и московским врачом А. М. Ревидцевым оказала большое влияние на Николая Яковлевича в смысле приближения его взглядов к современности, к правильному пониманию происходивших тогда политических событий в России. Ревидцев, как полагает Яковлев, был убежденным агитатором, связанным, по-видимому, с революционным движением.

После Февральской революции Мясковский в одном из писем с фронта к Е. В. Копосовой-Держановской писал: «Все, что произошло (Февральская революция. — *А. И.*), меня обрадовало до крайности по самой сущности как в общем смысле, так и по отношению к военному быту. Расчистка нравов в этом болоте одно из самых насущных дел. Мне не трудно, ибо, насколько Вы меня помните, я никогда не был фанфароном и различал людей не по классу и одежде, а по умственному и душевному багажу. В остальном я различия не делал. Поэтому для меня теперь больше суеты, как всегда при всяких переустройствах, и никакой ломки» (Разрядка моя. — *А. И.*)<sup>1</sup>

В декабре 1917 года Мясковского переводят в Петроград (в Морской Генеральный штаб), а в 1918 году — в Москву, которая и становится с тех пор его постоянным местом жительства. В рядах Рабоче-Крестьянской Красной Армии Мясковский прослужил вплоть до 1921 года.

В Москве Мясковский возобновляет довоенные знакомства с деятелями музыкального мира, активно включается в строительство советской музыкальной культуры. С 1919 года композитор начал работать в Государственном музыкальном издательстве — сначала членом жюри, а потом (до конца 30-х годов) — редактором и консультантом. Мясковский редактировал ряд академических изданий русских классиков, в том числе Глинки, Скрябина, Мусоргского, Римского-Корсакова, Чайковского.

<sup>1</sup> Из неопубликованного письма к Е. В. Копосовой-Держановской от 19 марта 1917 г. Хранится в ГЦММК им. М. И. Глинки. Фонд 3. (Письмо было предоставлено автору книги до передачи его в музей.)

**<стр. 78>**

В 1919 году Николай Яковлевич был избран в бюро Коллектива московских композиторов (первое объединение композиторов), а с 1922 членом правления Всероссийской Ассоциации союза композиторов (сформированной из Коллектива композиторов). В 1921—1922 годах Мясковский находился на административной работе в должности заместителя заведующего музыкальным: отделом Наркомпроса. С 1921 года Мясковский — профессор по классу композиции в Московской Государственной консерватории. На этом посту он оставался (за исключением нескольких месяцев 1948 года) до конца жизни (1950). Так с первых лет революции композитор вошел в ряды строителей новой советской музыкальной культуры, безоговорочно связав свою судьбу с жизнью

народа, начавшего создавать в сложных и трудных условиях первое в мире социалистическое государство. «С музыкальной Москвой имя Мясковского так же нерасторжимо, как имена Николая Рубинштейна, Чайковского, Танеева»<sup>1</sup>.

Как бы широко ни развертывалась после Октябрьской революции деятельность Мясковского на различных участках строительства молодой- советской музыкальной культуры, основные силы его были отданы сочинению музыки — его главной и всепоглощающей страсти.

Из писем Мясковского известно, что, находясь в действующей армии, он не имел фактической возможности сочинять и сильно тосковал по творчеству. Однако время, проведенное на войне, не прошло бесследно для композитора. Его внутренний мир и жизненный опыт были обогащены полученными впечатлениями. Общение с простыми людьми в солдатских шинелях, с которыми композитор прошел первую мировую войну и обе революции, знакомство с новыми краями родины, с неизвестной ранее природой — все это было так непохоже на узкий круг столичных интересов довоенной жизни Мясковского. Не удивительно поэтому, что первые же его крупные сочинения, появившиеся после вынужденного молчания, оказались обращенными к пережитому.

Речь идет о 4-й и 5-й симфониях, которые были сочинены в эскизах одна вслед за другой, «залпом», в очень короткий промежуток времени, а именно, — меж-

<sup>1</sup> Ш о с т а к о в и ч Д. Сохранить живые черты. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 6—8.

#### <стр. 79>

ду декабрем 1917 и апрелем 1918 года —то есть сейчас же по возвращении композитора после фронтовых скитаний домой в Петроград. Симфонии примечательны не только искренностью и силой выраженного в них чувства, что уже составляет большое достоинство, но также новизною и свежестью образов. И хотя оба произведения — близнецы по рождению — поражают разностью индивидуального облика, они положили начало новому этапу творчества Мясковского, возвестили зарю советского симфонизма.

Критическая литература о Мясковском 4-ю и 5-ю симфонии расценивала большей частью как произведения полярно различные. 4-я в основном причислялась к предыдущему этапу творчества как сочинение, в котором преобладает сгущенный психологический колорит, а восторженно-светлое заключение, говоря словами Мясковского, является не столь уж органическим выводом из целого. 5-я рассматривалась как поворотная веха на пути к реалистическому воплощению оптимистической концепции. Конечно, подобного рода суждения о названных симфониях в известной мере имели под собой почву. Вспомним на этот счет высказывание самого Мясковского: «первым делом по возвращении в Петроград в конце 1917 года было не сочинение уже ранее задуманной 5-й симфонии, а работа над более напряженной, как отклик на близко пережитое, но со светлым концом 4-й симфонией» (разрядка моя. — *А. И.*).

Перед первым исполнением 4-й симфонии, которое состоялось в Москве 8 февраля 1925 года, редакция журнала «Современная музыка» поместила тематический разбор сочинения в порядке предварительного ознакомления публики с новой симфонией композитора. Он был написан по просьбе редакции самим автором в присущей ему лаконичной манере. Заметка интересна тем, что содержит авторскую характеристику (хотя и очень краткую) музыки сочинения и композиционный план целого в его последовательном изложении от части к части.

«В симфонии три части, между собой ничем не связанные («ничем» в смысле музыкально-тематического материала. — *А. И.*), кроме общего склада музыки нервной и напряженной.

Первая часть начинается большим вступлением, в котором излагаются в медленном движении основные темы следующей затем главной части. Сначала у флей-

<стр. 80>

ты-соло<sup>1</sup> появляется первая тема (1), затем в глубоких басах вторая (2).

Вступление непосредственно вливается в стремительно и почти безостановочно несущую музыку собственно первой части, слагающуюся из развития и сопоставления двух тем: первой (3а и 3б), нервной и беспокойной, и второй (4а и 4б), более сдержанной и певучей. Последнюю, при первом ее появлении (экспозиция), окаймляет, а при втором (реприза) — лишь предваряет небольшой трубный мотив (5). Борьба указанных тем, в самых разнообразных видоизменениях их, составляет содержание этой части симфонии. Конец — стремительный ряд резких аккордов всего оркестра.

Вторая часть очень невелика, написана в медленном движении и проникнута характером суровым и сосредоточенным, сменяемым вспышками лирического волнения. Первая тема этой части проводится в виде фугато (6), вторая — на фоне тремолирующих скрипок (7). Соединяет эти темы каждый раз аккордовый ход, вытекающий из резкого сопоставления двух минорных трезвучий, расположенных на расстоянии уменьшенной квинты (8). Конец мягкий, спокойный.

Третья часть — быстрый и энергичный финал (рондо), в котором сменяются три темы. Первая, определяющая устремленный характер всей части (9), вторая — певучая, мимолетно-скользящая (10) и, наконец, после вторичного появления первой темы и предупреждающего, таинственного басового хода (11), третья — заглушенно-страстная тема — развивается в широкий и вполне законченный средний эпизод (12). После возвращения главной темы энергичное и неудержимое движение финала больше не прерывается, а лишь к заключению части возрастает в своей напряженности и полифонической насыщенности (в конце сочетаются мотивы всех тем финала). Конец — быстрый, восторженно-светлый»<sup>2</sup>:



<sup>1</sup> В оригинале заметки написано у «гобоя-соло», что отвечало первоначальному варианту партитуры. Заметка была написана до того, как композитор услышал свою симфонию в оркестре. После исполнения он внес ряд изменений в партитуру, и в частности во вступление, заменив гобой флейтой.

<sup>2</sup> Тематический разбор 4-й и 7-й симфоний Мясковского. — Современная музыка, 1925, № 8, с. 37—38.

<стр. 81>







<стр. 82>



Из разбора видно, что преобладающий характер музыки 4-й симфонии — страстно-порывистый, напряженный. Именно по драматичности содержания симфонию справедливо сближали с предшествующими ей сочинениями — такими, как 2-я, 3-я симфонии или поэма «Аластор». Находим много общего также и в самой специфике музыкального языка, в частности в гармонии. В 4-й симфонии преобладают альтерированные септаккордовые

созвучия, хроматическое движение голосов, частая смена диссонирующих гармоний. Последние, как справедливо в свое время писал И. Глебов, возникают не из потребности композитора найти колористические моменты, но как результат движения голосов. В свою очередь, рисунок движения голосов зависит в значительной степени от хроматического строения тем. В данном случае хроматика является для композитора средством усиления выразительности внутренней динамики, обострения драматического напряжения — качества, очень характерного для стиля раннего и среднего периодов творчества Мясковского.

И все же при всех особенностях 4-й симфонии, дающих основание видеть в ней нечто существенно отличное от 5-й, необходимо подчеркнуть именно то, что не разъединяет, а роднит эти симфонии, появившиеся на заре советского симфонизма.

Самый факт авторской оценки коды финала как восторженно-светлой — живое свидетельство принципиально иного подхода к драматическому по идее сочинению. Для Мясковского тех лет восторженно-светлое начало было бесспорно новым словом. Да и сами эти эпитеты столь несвойственны лексике композитора! По этому поводу нельзя не привести меткое суждение Дм. Кабалевского, смысл которого заключается в том, что мажорная кода 4-й симфонии, внезапно врывающаяся, словно солнечный свет в темный коридор через распахнувшуюся в его конце дверь, — естественный вывод из целого, ибо к свету можно идти и темным коридором<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из беседы с Дм. Кабалевским.

### <стр. 83>

Однако не только кода финала является доказательством качественно новых особенностей произведения. В музыкальной драматургии симфонии также наличествуют предпосылки для такого рода завершения. В самом деле. Главное, что отличает музыку первой части, — неодолимое устремление. Именно натиск, драматический накал слышит Г. И. Литинский<sup>1</sup> в музыке сонатного аллегро, а не мир «болезненных стенаний», «стонов», «причитаний», как ее определяет, например, Т. Н. Ливанова<sup>2</sup>. Лирические просветы, встречающиеся и здесь, не разряжают общей атмосферы. Они поглощаются безудержным бушеванием, сохраняющим силу и в коде первой части.

В Largo (вторая часть) аналогичная картина противостоящих друг другу образов, но форма выявления расстановки сил уже иная. Контраст обозначен неизмеримо резче, ярче проступают светотени музыкального колорита. Но главное — разрядка драматического напряжения происходит благодаря светлому лирическому началу. Постепенно возрастающий накал эмоций (фугато на первой теме), вершина которого падает на связующую тему (одновременное звучание двух минорных трезвучий на расстоянии тритона), снимается лирическим просветлением. Так во второй части уже намечается поворот в ходе развития замысла от мрака к свету. Коды финала — естественное его утверждение.

Наконец, нельзя пройти мимо факта известной близости между собой самих образов обеих симфоний. Например, основное зерно темы побочной партии из первой части интонационно родственно русской колыбельной попевке:

4-я симф. 1-я ч. Из темы поб. п.



<sup>1</sup> Литинский Г. Полифония в творчестве советских композиторов. Тетрадь 5-я, «Н. Я. Мясковский», с. 617—619.

<sup>2</sup> Ливанова Т. Н. Я. Мясковский, с. 82.

<стр. 84>



Нельзя считать это родство случайностью. Начиная с 4-й, Мясковский последовательно, от симфонии к симфонии обращается к жанру, близкому колыбельной.

В склонности к подобного рода музыкальной тематике, обусловленной, разумеется, тем или иным художественным замыслом, проявлялось, как можно предположить, стремление композитора к образности демократической направленности в самом широком понимании смысла этого понятия.

Не устанавливая прямой связи с народно-песенными истоками, вместе с тем нетрудно заметить природу народного интонирования и в заглушенно-страстной теме побочной партии финала.

Едва ли можно усомниться в близости также ритмов маршевого оттенка финалов обеих симфоний. Достаточно сопоставить, например, тему главной партии финала 4-й (пример 24) с темой связующей партии финала 5-й (пример 25):

4-я симф. 3-я ч. Гл. п.

24 Allegro energico e marcato

Cl., V-ni  
Cor.  
Tr-ni  
Tuba  
V-c  
C-b.

24

<стр. 85>



5-я симф. 4-я ч. Тема связ. п.



4-я симфония содержит черты, приметные в дальнейшей эволюции творчества Мясковского. Это — и обращение к народным истокам (правда, здесь еще в завуалированной форме), и тот характер общительности, которые говорят о выходе композитора из замкнутой сферы чувствований на простор общечеловеческих переживаний. «В ощущении пафоса музыки Мясковского мы нашли путь к пониманию его творчества; в понимании жизненности его истоков мы найдем возможность проникновения в его глубокую сущность, которая может быть выражена в одном слове: ч е л о в е ч н о с т ь »<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Б е л я е в В. Мясковский, Гедике, Александров. — Современная музыка, 1925, № 8, с. 22-23.

<стр. 86>

Исполнительская судьба 4-й и 5-й — симфоний-сверстниц — на протяжении истекшего полувека оказалась различной. 4-я не получила столь единодушного признания как одно из значительных произведений мировой симфонической литературы по сравнению с 5-й. Вместе с тем ее премьера в России, состоявшаяся в Москве 8 февраля 1925 года под управлением К. Сараджева, Не прошла незамеченной. «Вспоминаю, — говорил В. Фере —

один из учеников Мясковского, — какое большое впечатление оставил у нас драматизм 4-й симфонии (замечательная по своей выпуклости, энергической силе тема финала запомнилась мне еще со времени первого исполнения симфонии в феврале 1925 г.)»<sup>1</sup>. Кратко, точно характеризует прием премьеры симфонии сам автор в письме к С. С. Прокофьеву: «На концерте хороший успех имела 4-я»<sup>2</sup>. О парижской премьере 4-й симфонии 8 января 1933 года под управлением Ф. Фалья Прокофьев сообщал Мясковскому: «Ваша четвертая симфония исполнялась в Париже в мое отсутствие, но на концерте была Лина Ивановна (первая жена С. С. Прокофьева. — А. И.), которая рассказывала, что успех был значительный, и Фаль даже поднимал кланяться оркестру»<sup>3</sup>.

Если к этому прибавить, что сам автор отдавал предпочтение 4-й, по поводу которой в письме его к Прокофьеву мы читаем: «я ценю, во всяком случае, больше, чем общедоступную 5-ю!», то на этом примере лишний раз можно убедиться в том, что судьба нового сочинения всегда загадка и что успех премьеры еще не означает его прочное признание, долгую концертную жизнь, как и неуспех, даже провал первых исполнений — полное забвение в последующее время.

Оставляя в стороне эту интереснейшую проблему — почему одни сочинения композитора (речь идет только о музыкальном искусстве) обретают крылья и становятся популярными, а другие, объективно ничуть не уступающие в своей художественной ценности, становятся достоянием творческой биографии автора, — в отношении 4-й и 5-й надлежит сказать еще следующее. Здесь впервые с такой отчетливостью определились две линии раскрытия своеобразия авторской инди-

<sup>1</sup> Ф е р е В л. Наш учитель Николай Яковлевич Мясковский. — В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966, с. 428.

<sup>2</sup> 1925, 16 марта (№ 207). — Переписка, с. 212.

<sup>3</sup> 1933, 18 февр. (№ 358). — Там же, с. 395.

### <стр. 87>

видуальности — субъективно-психологическая (может быть, лучше сказать — лирико-психологическая) и лирико-эпическая.

Мясковскому мир чувств, связанный с переживаниями военных лет, был более дорог, нежели чувства «отдыха» от этих переживаний (5-я). Драматургия 4-й, завершающаяся концом быстрым, восторженно светлым, показывает нам, что ее доминантой являлась идея преодоления человеческих страданий, следовательно, внутренний драматизм симфонии действен. В критических суждениях о 4-й и 5-й симфониях естественно ставился акцент на отличии сочинений друг от друга, как в психологическом, так и стилистическом отношении. Однако не менее важно заметить общность, черты родства между симфониями, рожденными в великий момент истории. Наивно искать доказательства связи именно с конкретными событиями времени. От этого нас освобождает авторское высказывание о побудительных мотивах создания симфоний. Но еще более наивно не заметить их объединяющее начало — свет, восторженность, мощь в заключениях. Мы вправе высказать мысль, что композитор, написавший залпом, на одном дыхании два таких разных и таких близких сочинения, интуицией истинного художника почувствовал время и ответил ему верным, искренним откликом. 4-я симфония, сумевшая при первом исполнении оставить в сердцах слушателей глубокое впечатление, ждет своего вдохновенного прочтения, нового открытия.

Если 4-я симфония главным образом воплотила отклик на близко пережитое, то 5-я рассказывает о совсем ином, поэтическом видении мира. Музыка симфонии звенит чистыми и светлыми колоритными мелодиями народной песни или близкими ей, пленяя искренностью чувства. Казалось бы, война могла всколыхнуть в воображении композитора преимущественно круг мрачных образов. И сам Мясковский был как будто удивлен, говоря, что война «вместе с тем почему-то повлияла на некоторое просветление моих музыкальных



мыслей». Очевидно, что уже сам факт непосредственного общения художника с жизнью народа сказался на его внутренних и внешних впечатлениях, обогатив их. «Большинство моих музыкальных записей на фронте, — писал композитор там же, — имело если не светлый, то все же уже гораздо более «объективный» характер (многие темы вошли потом в 5-ю симфонию, причем одна — запись русинской «колядки» подо Львовом)».

<стр. 88>

На просьбу поделиться сведениями о 5-й симфонии? Н. Я. Мясковский ответил следующим образом: «5-я Симфония задумана почти непосредственно после окончания 3-й Симф[онии], но в самом общем смысле, а именно, как «*тихое*» сочинение (подчеркнуто Мясковским.— А. И.) после мятежностей и преувеличенных эмоций 2-й (1911) и 3-й Симфоний (1915). Узловым моментом представлялось «Andante», имевшее вполне ясно намеченный характер и даже развернутый план, хотя ни крошки музыки. Написана Симфония немедленно вслед за 4-й, с конца февраля по начало апреля 1918 г. Оркестрована позднее — уже после переезда автора из Петрограда в Москву — зимой 1919 г..

Имеет ли Симфония какое-либо отношение к войне 1914—1917 гг.?

Непосредственно никакого. Такую роль в большей мере выполнила 4-я Симфония, отодвинувшая даже появление 5-й Симф[онии], задуманной много раньше, и все же отношение скорее реактивного характера (Разрядка моя. — А. И.). Но темы 5-й Симфонии в большинстве возникли во время войны при самых разных, большей частью весьма мирных обстоятельствах, хотя и в пределах фронта: Первая [тема]—первая часть под кр[епостью] Перемышль в 1915 г., темы скерцо<sup>1</sup> под Двинском в 1916 г., [темы] финала — уже в городской обстановке, в Ревеле летом 1917 г. (как материал для ф[ортепианных] пьес). Лишь все темы «Andante» возникли при работе над частью...

В целом автор Симфонию недолюбливает (за некоторую ординарность тематического материала в первой, и в особенности в четвертой части), но признает за известное своеобразие (первая ч., третья ч.) конструктивную закономерность и естественную текучесть формы, а также непосредственность и законченность в развитии мыслей.

Больше всего автор дорожит как музыкой, притом выраженной ближе всего к замыслу, второй частью (Andante), хотя и не вполне удовлетворен технической стороной развития ее середины; третьей частью автор удовлетворен со всех сторон (в особенности как первый для автора опыт симфонического скерцо, не вылившегося в побрякушку, а, напротив, давшим чисто жанровой картинке — колядование — вполне законченное музыкальное выражение). Первую часть автор считает

<sup>1</sup> Вне всякой связи с записанной ранее «колядкой». — Пояснение Н. Я-Мясковского.

<стр. 89>

удавшейся со стороны формы, которая, несмотря на новизну (псевдоотказ от второй темы в репризе и помещение ее в основной тональности на кульминации разработки), вышла очень естественной и закономерной. Финал по своему примитивному эмоциональному тону (гл[авным] обр[азом]— первая тема) является для автора предметом наибольшего огорчения...

2/X—1935 г.

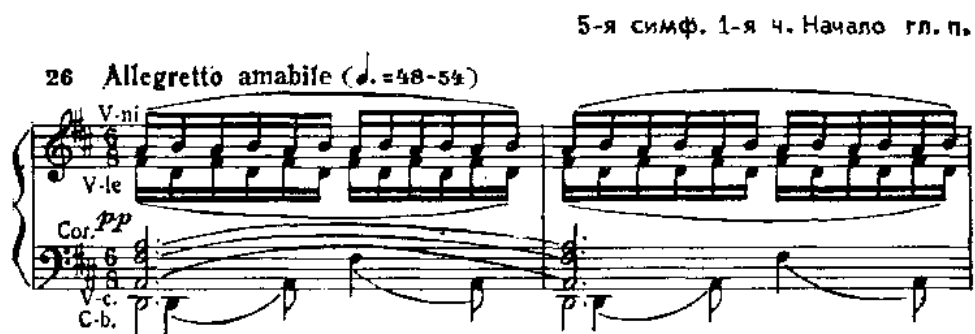
Москва»

Н. Мясковский<sup>1</sup>

В 5-й симфонии с наибольшей отчетливостью по сравнению с предыдущими сочинениями выявилась преемственность с традициями русского классического симфонизма обоих его направлений. Тематизм и жанровость— наглядные признаки близости к кучкистам, приемы разработки тематического материала и принципы симфонического развития, в частности в формах сонатного аллегро, говорят о родстве с

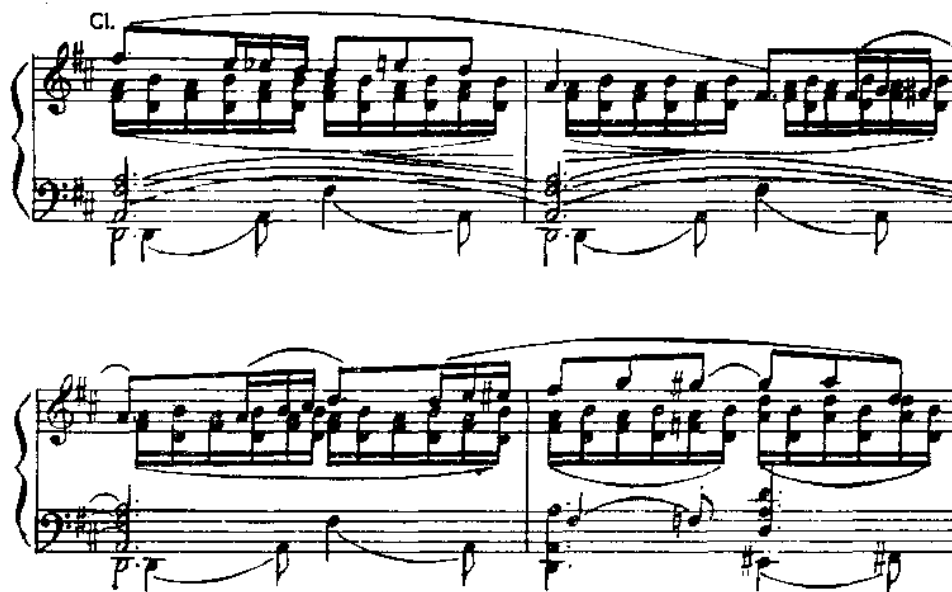
симфонизмом Чайковского. И что особенно важно, в симфонии едва ли не впервые так непосредственно заявили о себе «страницы душевной, доброй музыки» (Алыпванг) и простоты.

Первая часть (сонатная форма)—*Allegretto amabile* (не так скоро, приветливо, ласково) повествует о двух образных сферах, предстающих то в контрастном, но не конфликтном сопоставлении, то в драматическом противоборстве. Чарующее впечатление оставляет начало — звучание едва колышущегося тонического трезвучия основной тональности симфонии — у квинтета струнных *pp*, дополненных pedalью двух валторн. Устойчивая мажорная гармония, оттеняемая мерцающей квинтой у первых скрипок, создает ощущение покоя, безмятежности. Возникающая на этом пасторальном фоне у первого кларнета нежная с хроматическими скольжениями мелодия (тема главной партии) напоминает пастуший наигрыш:



<sup>1</sup> Подлинник письма хранится у автора книги.

<стр. 90>



Это сочетание инструментов как нельзя лучше передает светлый колорит музыки. Мелодия плавно сбегает небольшими волнами, чуть задерживаясь на опорных звуках тоники. Затем она устремляется ввысь, звучит у флейты, подхватывается то скрипками, то гобоем — и вот уже широко и звонко разливается во всем оркестре, объединив голоса деревянных духовых и струнных инструментов. Кажется, что сама красота пихтовых лесов Прикарпатья навеяла композитору эту мелодию. Ласковые тона «тихой» музыки (метафора, отнесенная композитором ко всему сочинению), композиционная завершенность,

закругленность построения главной партии закрепляют сходство музыки с пейзажными образами в творчестве Римского-Корсакова, Глазунова. Следует заметить, что здесь и в дальнейшем, где возникают в произведениях Мясковского образы, рожденные от созерцания природы, связанные с пейзажами, они впечатляют не только чертами изобразительности, но прежде всего душевным настроем, психологической основой.

Иной характер чувств открывается в теме побочной партии. Музыка, исполненная мужественности и скрытой тревоги, напоминает богатырские образы сочинений Бородина, Балакирева. В ней все исконно русское: степенный распев начальной мелодии наподобие протяжных русских песен героического плана, натуральный минорный лад — один из признаков народной песенности, мерная поступь шествия, когда основной размер обретает черты маршевой трехдольности, «хоровая» фактура, словно песня дружины. Грузный колорит

<стр. 91>

оркестровки (деревянные и медные духовые в низком регистре) усиливает сурово-архаический оттенок звучания в целом.

Тема побочной партии включает четыре звена. Первое и третье (а, в), имеющие хоровой характер, являются основой ее; два других (б, г) контрастируют первым: одно таинственно настороженное, другое тревожно порывистое. Оба динамизируют развитие побочной партии, а в дальнейшем и разработки:

Тема а 5-я симф. 1-я ч. Начало поб. п.  
27 L'istesso tempo e poco pesante

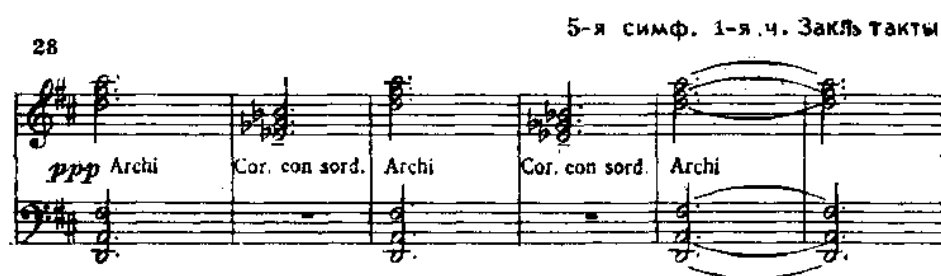
Тема б Più mosso (♩ = 66)  
V-ni V-c. Cl. b. C. lag. C-b. pizz.

Тема в 6 più pesante  
Cl. C. ingl. Cor. IV Fag.



<стр. 92>

Показав богатырскую статью, побочная постепенно снижает, уступая место заключительной партии. Звучат отголоски побочной, а затем главной, возвращающие к безмятежности начала симфонии. Затишье, однако, оказывается непрочным. Возникает беспокойно-напряженная музыка разработки в виде набегающих «замутненных» и возрастающих по силе экспрессии волн, на гребнях которых, словно вырываясь на простор к свету, вырастает, утверждая себя, богатырская тема побочной партии. Ее вторичное вторжение в наиболее полном выявлении мощи знаменует вершину разработки, совпадающую с началом зеркальной репризы. Реальное ощущение последней наступает позже с возвращением главной партии в ее первоначальном нежно-зыбком светлом звучании. Этот психологический «обман» — одна из ярких находок в палитре композитора. Прекрасно мгновение оживания природы после отшумевшей грозы под лучами выглянувшего из-за туч солнца. Прекрасно и возвращение к пасторальному образу после драматических перипетий разработки. И только последние такты заключительной партии с момента переключки засурдиненной валторны и фагота, дублированного альтом, вплоть до последних вздохов валторн и струнных (II низкая — I) бросают легкую тень на светлый пейзаж. Это — и отзвук пронесшейся грозы и предзнаменование новой:



Контрастность и индивидуальная характерность тем сонатного аллегро не мешает им быть в то же время интонационно родственными между собой. Попевка, словно взятая из русской народной песни, сценировала тематический материал всей части. Она входит в главную, побочную и заключительную партии, но в разных видах — нисходящем и восходящем, оказывая существенное влияние и на гармонию, в которой, например, запоминается характерное функционально» двойственное квартовое созвучие:

<стр. 93>



Вторая часть — Lento (Quasi Andante) оказывается центром драматических коллизий в музыкальной драматургии симфонического цикла. По мысли композитора, вторая часть рисует образы ночи, то задушевные, то постепенно сгущающиеся в начальном разделе и светлеющие в репризном, то затаенно-фантастические в средней части. В основу музыки положены две контрастные темы. Одна — жанрового плана, близкая русской колыбельной песне, другая — ползуче изломанная в хроматическом движении, развиваемая полифонически в форме фугато (средний раздел). Уже в музыке двенадцатитактного вступления зарождается образ сумеречной тишины. В едва слышном шорохе первых скрипок с сурдинами в высоком регистре звучания (тремоло, *pp*) формируется характерный нисходящий мелодический оборот. Его выразительное значение близко колыбельной попевке:

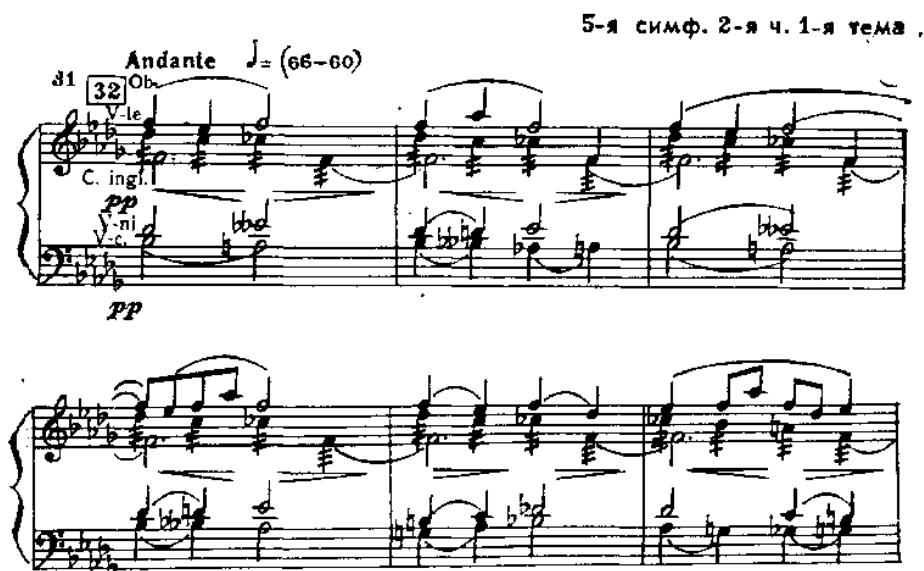


Первая тема также сумеречна, скорее печальна. Мелодия ее диатонична, включает стержневую попевку — опевание звука квинты и самый приметный интонационный оборот в границах тритона. Характер-

<стр. 94>

ными чертами гармонического комплекса темы, вообще присущими стилю композитора, особенно среднего периода творчества, являются приемы хроматизации, применение альтераций.

Сумеречный колорит оркестровки (приметна сохраняемая от вступления партия альтов с сурдинами, тремоло) мастерски дорисовывает образ ночи:

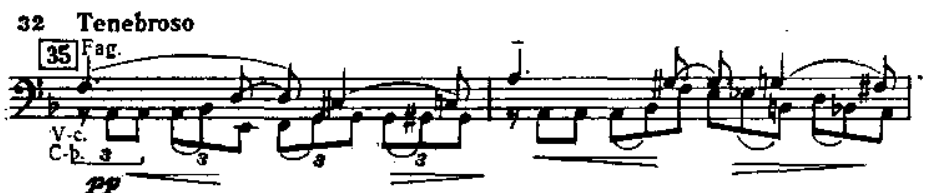






Тема фугато, изложенная в низких регистрах кларнета, бас-кларнета, фагота и контрафагота, представляет собой чередование вопросительно-неустойчивых интонаций, насыщенных хроматизмом, что сразу придает музыке характер недосказанности, мрачной таинственности:

#### 5-я симф. 2-я ч. Тема среднего раздела (фугато)



<стр. 95>

Суть композиционного замысла среднего раздела части заключается в создании непрерывного динамического звукового нарастания и обострения экспрессии. Вершиной напряженного развития становятся две кульминации: одна на теме фугато в увеличении (ц. 40) и следующая за ней более высокая на теме вступления, знаменующая одновременно и начало репризы (ц. 42). Если первая кульминация в тональности Des-dur представляется в первое мгновение словно торжествующим преодолением состояния «задыхания» от надвигавшихся недобрых сил, то вторая, возвращающая к исходной интонационной основе темы, звучит трагически. Но именно теперь, после короткого спада в напряжении, кошмары ночи (так хочется сказать о музыке фугато Andante) рассеиваются. Вновь возвращается тема колыбельной. Постепенно светлеет колорит, не слышно густых басов, мелодия темы появляется у флейты-пикколо. Звучат флажолеты струнных, освещая ту же заключительную гармонию у группы деревянных и валторн *pianissimo*. Кажется, что ночь уходит, уступая место утренней заре.

Во второй части композитор достигает высокой ступени интонационно-тематического единства. Например, нисходящий поступенный мелодический оборот в пределах уменьшенной квинты, играющий роль вступления, сохраняется и в дальнейшем в виде одного из голосов гармонического сопровождения к теме колыбельной. Кажется бы, 'совершенно иная по мелодической характеристике тема фугато в действительности содержит в себе весь интонационный комплекс темы вступления:



Все это придает музыке второй части цельность, органичность. Следует лишь заметить, что в фугато, благодаря хроматическому характеру темы, а также непрерывному секвенцированию, ощущается некоторое однообразие, и музыка (до кульминации), несмотря на выразительность, в известной мере тускнеет в колорите.

Хотя вторая часть в целом задумана скорее в плане изобразительном, как картина ночи, ее реальное музыкальное воплощение оказалось шире. Уже одним обращением к жанру колыбельной, раскрывающей задушев-

<стр. 96>

ность чувств, композитор намеренно или интуитивно внес в картину ночи ноту глубокой человечности. Идя от Стравинского (прообразом темы ночи послужила колыбельная из балета «Жар-птица»), Мясковский по существу оказался ближе к Мусоргскому:



Музыка Andante выражает скорее сочувствие народной печали, нежели рисует лишь ночной пейзаж.

Да и музыка среднего эпизода второй части (фугато) отнюдь не живописна. Экспрессивная и напряженная, она ближе к воплощению жизненных переживаний, возможно тех, что пришлось испытать автору на фронте, хотя бы при стремительном «бегстве через Галицию и Польшу» или продвижении через Полесье под непрерывным огнем настигавшего врага. Вероятно, не случайно много лет спустя, когда Мясковскому в 22-й симфонии пришлось обратиться к замыслу, связанному с Великой Отечественной войной, образ нашествия» (средний раздел 22-й симфонии) оказался родственным образу ночных кошмаров из Andante 5-й симфонии.

Тема народа была одной из центральных в русской литературе и в русском искусстве XIX века. Не исчезла она и в творчестве великих художников начала XX века. Вспомним, например, Блока. Как часто в его обращении к родной русской природе сквозят и боль и тревога за судьбы народные. Так, в стихотворении «Осенний день», любуясь грустным осенним видом, глядя вослед улетающим журавлям, поэт говорит:

Летят, летят косым углом,  
Вожак звенит и плачет...  
О чем звенит, о чем, о чем?  
Что плач осенний значит?  
И низких нищих деревень  
Не счесть, не смерить оком,  
И светит в потемневший день  
Костер в лугу далеко...

<стр. 97>

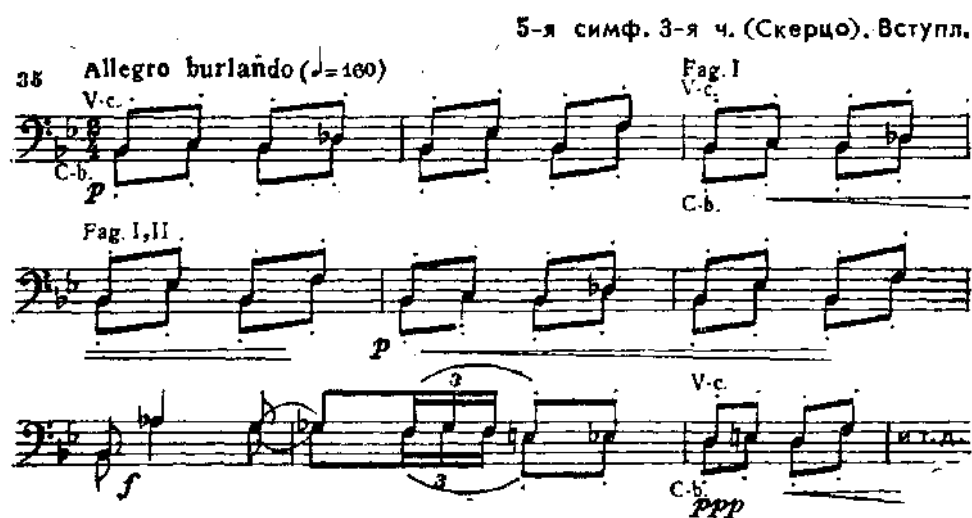
Или в стихотворении «Россия»:

Россия, нищая Россия,  
Мне избы серые твои,  
Твои мне песни ветровые —  
Как слезы первые любви!

Разумеется, неверно было бы в данном случае проводить прямую аналогию между поэзией Блока и музыкой Мясковского. Нетрудно, однако, заметить, что настроение стихов перекликается с образами симфонии Мясковского, который, если и не ставил своей целью раскрытие темы народа, то объективно все же эту тему затронул.

Третью часть — скерцо (*Allegro burlando* — быстро, шутливо)—можно было бы озаглавить соответственно названию единственной включенной в симфонию народной темы — «Симфоническая рождественская колядка». Так непринужденно и живо развивается музыка, пронизанная интонациями народной песенности и танцевальных наигрышей. Даже сам автор, чуждый преувеличений, выразил полное удовлетворение этой частью симфонии<sup>1</sup>.

Тема вступления, начинаясь в тональности *Andante* (b-moll), — деталь, указывающая на одну из форм связи между частями цикла, — повторяется в d-moll (принцип тональных сопоставлений основных тем по большим терциям уже был показан в первой части: D-dur — fis-moll) и приводит к g-moll — основной тональности скерцо. В целом значение вступительных тактов сводится к подготовке главного танцевального действия. В дальнейшем оно неизменно сохраняет за собой эту стимулирующую роль:



<sup>1</sup> См. выше письмо о 5-й симфонии.

### <стр. 98>

Главная или первая тема скерцо содержит два элемента.

Композитор с большим искусством раскрывает выразительные ее возможности, словно живописуя неистощимую выдумку пляшущих и колядующих — их удаль, лихие подскоки.

Основой среднего раздела части стала уже упоминавшаяся мелодия галицийской колядки. Национальную основу автор мастерски подчеркивает и характером гармонического сопровождения и особенностью оркестровки в духе деревенских народных ансамблей, когда солирует деревянный духовой инструмент (в данном случае — гобой), а гармоническую основу образуют струнные в виде звучания пустой квинты (таков начальный показ темы, см. пример 37)

Неоднократные проведения колядки варьируются, контрапунктически соединяясь с темой вступления. Общий «олорит раздела, так называемое трио, по сравнению с начальным и репризными частями скерцо, кроме коды, более светлый, а фактура более прозрачная.

Реприза готовится исподволь: сначала появляются полевки основной темы скерцо у альтов, затем следует тема вступления с тем же чередованием тональностей, что и в экспозиции, но в иной оркестровке (ц. 62), и наконец — основная тема скерцо со второго предложения в тональности g-moll (начало репризы, ц. 63). Вслед за изложением основной темы проводится еще раз колядка в тональности, одноименной с главной (G-dur). Завершается скерцо темой вступления у флейты-пикколо, выдержанной на фоне гармонии в высоком регистре струнных с сурдинами, подкрашенных легчайшим тремоло тарелки

pianissimo. Мелодия улетучивается вместе с истаяющей общей звучностью гармонического фона (ц. 70).

В структурном отношении скерцо отнесено автором к сложной трехчастной форме. Однако следует отметить проникновение в нее черт сонатности, что повышает, если так можно сказать, уровень органичности музыки скерцо, симфонизирует ее. Черты сонатности проявляются в особенностях тонального плана репризной части, когда обе основные темы излагаются в одноименных тональностях (g-moll, G-dur), и в трактовке темы вступления. Последняя становится стержневой в скерцо, как бы приобретая значение, близкое роли темы главной партии. На премьере по требованию публики скерцо было повторено. Композитору удалось достичь эффекта

<стр. 99>

не только средствами колоритной и прозрачной оркестровки. Он выразил музыкой народный характер образов, следуя традициям русской классики, рожденным «Камаринской», испанскими увертюрами Глинки. Впрочем, более близкими примерами были для Мясковского сочинения Лядова («Восемь русских народных песен для оркестра») и «русские скерцо» в симфониях Глазунова.

Успех скерцо не был единичным. Н. А. Малько в статье о Н. Я. Мясковском — отклике на смерть композитора, — помещенной в газете «Новое русское слово» от 29 октября 1950 года (США) писал: «Я дирижировал в Москве премьеру его Пятой симфонии. Успех был несомненный, и скерцо было повторено. После этого я исполнял эту симфонию во многих городах и странах Европы и обеих Америк, и везде (кажется, с одним или двумя исключениями) требовали повторения скерцо...

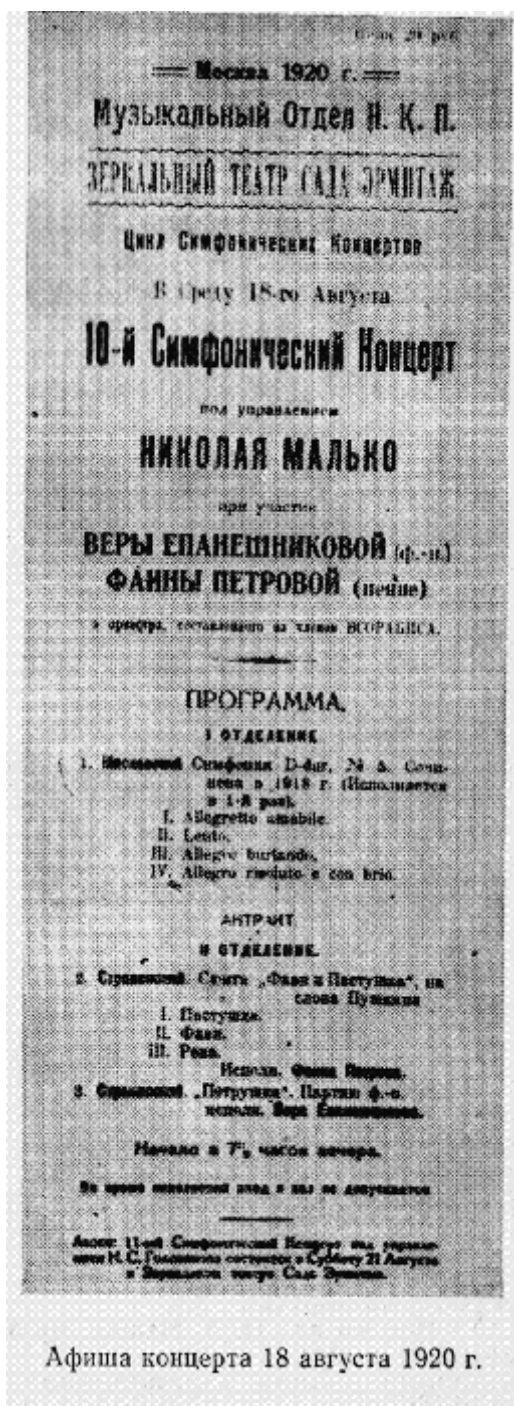
Все скерцо с первого же такта написано с таким юмором, так верно передает остроту и смысл украинского песенно-танцевального мелоса, полно таких инструментальных и гармонических эффектов, сочинено так

<стр. 100>

остроумно и талантливо, что неудивительна реакция аудитории — оглушительный успех и требование повторения.

Мне приходилось исполнять впервые еще некоторые симфонии Мясковского, например, Восьмую, мне посвященную, Девятую, Десятую (речь идет о премьерах названных симфоний в Ленинграде. — А. И.), приходилось позже, за границей, дирижировать его позднейшие симфонии, но никогда они не нравились так, как нравилась Пятая.

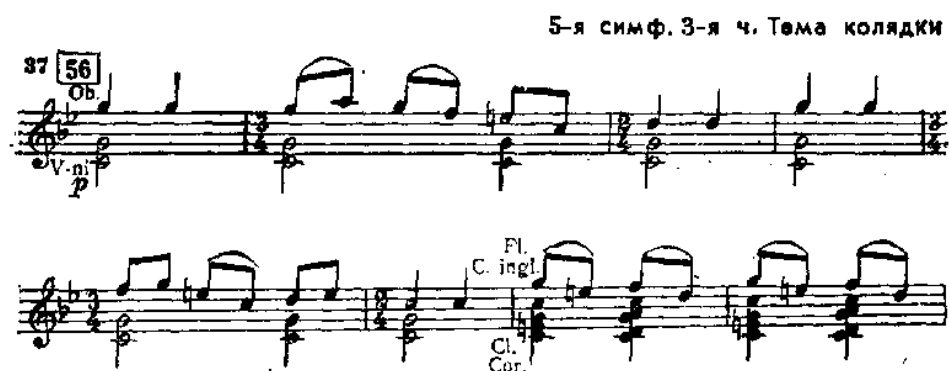
Автор иногда, раньше лично, потом в письмах «ворчал»: «Ну, вот, дирижуете все время только мою Пятую...». Я отшучивался — «вот и у Бетховена и у Дворжака исполняют больше других именно их Пятую симфонию. Такова уж, видно, судьба...»<sup>1</sup>



Афиша концерта 18 августа 1920 г.



Интересно, что и в скерцо обе основные темы, из которых одна оригинальная, а другая — подлинная галицийская колядка, родственны в мелодическом отношении, и обе, подобно темам первой части, имеют общее интонационное зерно — кварто-квинтовую попевку:



<sup>1</sup> Цит. по кн.: Н. А. Малько. Воспоминания, статьи, письма. М., 1972, с. 143—144.

Опубликованное в двухтомнике «Н. Я. Мясковский» письмо Н. Я. Мясковского В. Держановскому от 22/9 марта 1918 г. (см. двухтомник, изд. 1-е, том 2, с. 368—369; изд. 2-е, том 2, с. 406) содержит неточность в расположении нотных примеров. Они поставлены в порядке, обратном тому, который дан в подлиннике письма, хранящегося в Государственном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки. Фонд 3.

### **<стр. 101>**

Четвертая часть (финал) масштабна и многотемна. Преобладающий характер ее мужественный, энергичный, если не сказать героичный, особенно в кульминационных моментах. Музыкальная драматургия отчетлива, содержит динамически напряженные эпизоды, основанные на конфликтном противоборстве образов. Последнее сближает финал с первой частью. Вместе с тем он являет новый этап развития замысла симфонического цикла, обретая значение обобщающего итога.

Светло, празднично, в темпе несколько убыстренного марша звучит в основной тональности симфонии D-dur главная партия финала:



5-я симф. 4-я ч. Начало гл. п.

38 **Allegro risoluto e con brio** (♩=128-132)

Ob.  
V-ni  
Cor.  
Fag.  
V-le

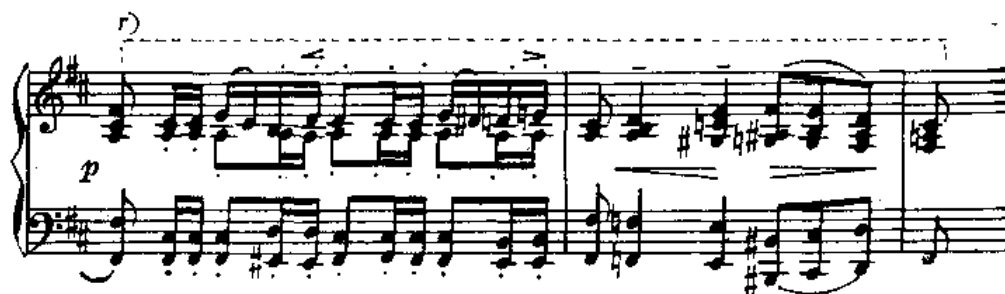
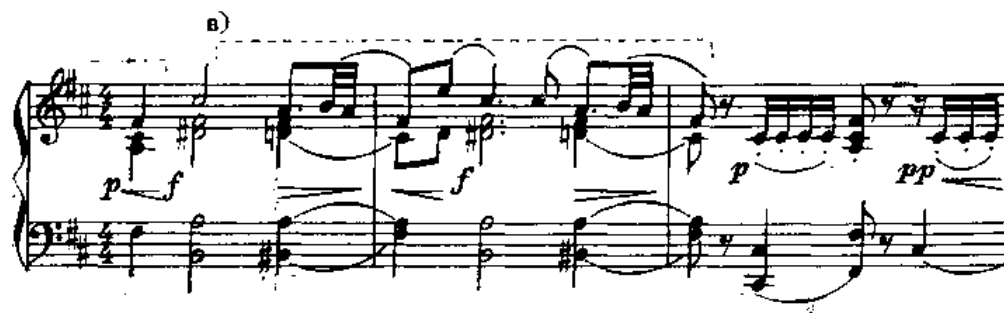
pizz.

Связующая партия примечательна метроритмическим разнообразием. Каждое ее тематическое зерно отчетливо и характерно. Тема продолжает развивать мысль, начатую главной, отличаясь более темным ладово-гармоническим (fis-moll) оркестровым колоритом, более причудливым складом, в частности благодаря искусному приему чередования метрически разных фраз 4/4 и 3/2, что, не нарушая исходного метрического пульса, «освежает» маршевый ритм темы в целом:

5-я симф. 4-я ч. Связ. п.

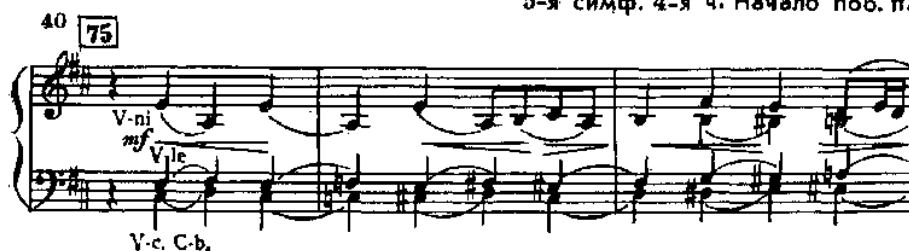
39 **Allegro risoluto e con brio**

73



Побочная партия углубляет, как бы укрупняет все ранее сказанное. Обращает на себя внимание простота и выразительность мелодического зерна темы, отмеченной горделивой маршевой интонацией и широтой построения. Начинаясь в низком регистре струнных, музыка исподволь набирает высоту, мимоходом отклоняется в соседние тональности (fis-moll, d-moll, h-moll) и, словно обогащенная пройденным путем, достигает вершины в ярком звучании оркестрового tutti:

5-я симф. 4-я ч. Начало поб. п.





Центральный раздел части — разработка — знаменует крутой сдвиг в течении музыки. Главным виновником этого является тема-эпизод, импульсивная мелодия которой, исполняемая унисоном группы деревянных духовых инструментов в среднем регистре, включает и пунктированный ритм, и большие угловатые скачки, заостренные синкопами, и напористые шаги. Резкость контраста с экспозицией подчеркивается сопоставлением

**<стр. 104>**

далеких тональностей: A-dur сменяется f-moll, изменением фактуры в голосах сопровождения:

5-я симф. 4-я ч. Тема эпизода разработки

41 [81] Più mosso (♩ = 144-152)

Fl., Ob., Cl.

V. le  
V. c.  
C. b.

*pp marcato sempre*

Рельефно и убедительно выявлена картина противоборства и динамического накала музыки в разработке. Сначала внезапность вторжения темы-эпизода оттесняет темы экспозиции. Только отзвуки главной партии в виде коротких стремительных пассажей мелькают в начале разработки. Затем, точно выдержав неожиданный натиск темы-эпизода, сильно и стремительно вступают в борьбу и главная и побочная вместе, причем побочная звучит в увеличении в басовой партии струнных, духовых и деревянных. Теперь временно замолкает тема-эпизод, словно отступая перед противником. Но ненадолго. В завершающем периоде разработки действуют все три образа — темы главной, побочной и эпизода. Побеждает главная, сверкая в основной тональности более ярким оркестровым нарядом и усиленной по сравнению с экспозиционной звучностью.

Казалось бы, что завоеванное в ходе разработки возвращение к образам экспозиции, исполненным энергии, мужества могло служить завершением финала. Однако этого не происходит. За репризой следует кода, выполняющая роль второй разработки. Здесь с новой силой возникает волна эмоционального и динамического

**<стр. 105>**

напряжения. Конфликт разрешает образ, пришедший из первой части симфонии. Звучит тема побочной партии сонатного allegro в ее основном минорном варианте (а), но в более мощном раскрытии — в увеличении, в оркестровом tutti, forte, fortissimo. В последних тактах минор переходит в мажор, что усиливает выразительную силу образа. Так устанавливается тематическая связь между финалом и первой частью. Эпически величая тема — образ неодолимой народной силы — становится динамической и смысловой вершиной финала и всей симфонии. Идеино-художественный замысел 5-й симфонии можно было бы образно выразить стихами Блока:

Твой взгляд да будет тверд и ясен.  
Сотри случайные черты —  
И ты увидишь: мир прекрасен.

Премьера 5-й симфонии состоялась в Москве 18 августа 1920 года<sup>1</sup> в Зеркальном театре сада «Эрмитаж» под управлением Н. Малько. Это был 10-й концерт цикла Летних симфонических концертов, проводившихся по инициативе Музыкального Отдела Народного Комиссариата Просвещения. Программа включала произведения Стравинского — сюиту «Фавн и Пастушка» на слова А. Пушкина и «Петрушку» (второе отделение).

С этого памятного вечера началась счастливая исполнительская жизнь 5-й симфонии на родине автора, а вскоре и за рубежом. Во многом успеху содействовал первый и едва ли не лучший исполнитель симфонии Н. Малько, который после московской премьеры играл ее также впервые в Одессе, Харькове и в крупнейших городах Европы, Австралии, Южной Америки, где он часто и много лет гастролитовал.

Можно утверждать, что 5-я симфония Мясковского явилась первым произведением композитора, которое завоевало популярность и принесло автору мировое признание как симфонисту. Характерно, например, что пресса, не очень склонная высоко отзываться о русской музыке, особенно в первые годы после Октябрьской революции, положительно оценила 5-ю симфонию.

О возникающем интересе к Мясковскому музыкальной общественности Америки свидетельствует С. С. Прокофьев, гастролитовавший в начале января 1926 года

<sup>1</sup> В Указателе двухтомника «Н. Я. Мясковский» (1-е и 2-е издания) вкралась описка, которая была повторена в других работах о композиторе. Исполнение состоялось не в июле, а в августе 1920 года. См. с. 99 настоящего издания.

#### <стр. 106>

в Соединенных Штатах. В письме к Б. В. Асафьеву из Сан-Франциско читаем: «Дорогой Борис Владимирович, как видишь, добрался до конца мира, играя свои сочинения и кое-что Мясковского (Прокофьев, активно содействуя пропаганде творчества своего друга Мясковского, а по рекомендации последнего и ряда других советских композиторов, в период пребывания за рубежом в программы своих выступлений как пианиста часто включал четыре пьесы фортепианного цикла «Причуды» Мясковского. — А. И.), которым здесь начинают интересоваться особенно после удачного исполнения Пятой симфонии в Нью-Йорке»<sup>1</sup>.

Известный музыкальный критик Америки Олин Даунс в газете «New York Times» от 6 января 1926 года в отклике на нью-йоркскую премьеру 5-й симфонии в исполнении Леопольда Стоковского отмечал, что это произведение «большой серьезности, очень солидного мастерства... В противоречии почти ко всему, что мы слышим сегодня, симфония не «поли» и не «атональна»... ...Что делает это произведение впечатляющим — это его серьезность, широта линий, сила и глубина чувства. Создается впечатление о настоящем человеке, у которого есть нечто большое и важное, о чем рассказать»<sup>2</sup>. 5-я симфония открывает музыкальной общественности и широким кругам слушателей Европы и Америки почти не известное ранее имя русского советского композитора Мясковского, быстро завоевывающего признание в ряде выдающихся имен композиторов современности.

«Симфония написана умным, законченным и одаренным воображением музыкантом большого технического мастерства», — читаем мы после исполнения 5-й симфонии в Глазго в рецензии газеты «The Evening Times» от 30 декабря 1931 г. — «В этой музыке чувствуется ясная логика и прекрасное чувство архитектоники. Никогда нет ощущения, что Мясковский стремится во что бы то ни стало быть модернистом. Его симфония органически по-

<sup>1</sup> Письма С. С. Прокофьева Б. В. Асафьеву (1920—1944), публикация М. Козловой. — В кн.: Из прошлого советской музыкальной культуры. М., 1976, вып. 2, с. 17.



5-я симфония Н. Я. Мясковского с большим успехом была исполнена впервые в США под управлением Л. Стоковского: в Филадельфии 2 и 4 января 1926 года и в Нью-Йорке 5 января.

<sup>2</sup> Цит. по материалам неопубликованной рукописи Г. М. Шнеерсона «Советская музыка за рубежом», любезно предоставленным для настоящего издания книги, за что автор приносит искреннюю признательность. Публикуется впервые.

### <стр. 107>

строена и далеко не относится к разряду пустых и трескучих пьес, предназначенных их авторами для завоевания быстрого успеха. Симфония вызывает в нас желание ознакомиться с другими произведениями Мясковского»<sup>1</sup>.

По поводу первого исполнения ее в Вене (1928) рецензент писал: «Трудно представить себе концерт, в котором новое произведение, впервые исполняемое, было бы встречено с таким сочувствием и восторженным одобрением. Слушатели почувствовали, что дух этой симфонии — известной в России и имевшей большой успех в Америке — при всей сложности не утратил связи с народностью. Мясковский использует во всех четырех частях своей симфонии темы, близкие к народному складу, и рисует подлинно русские настроения. Музыкальные темы настолько доступны и просты, что могут быть узнаны и в искусной и сложной обработке»<sup>2</sup>.

Итак, серьезность мысли, глубина чувства, искренность, связь с народностью, прекрасное чувство архитектуры, доступность музыкальных тем при сложности и искусности их обработки, то есть все, что можно определить обобщающим и объединяющим понятием — реалистичность, демократичность музыки 5-й симфонии, были услышаны и высоко оценены слушателями и музыкальной критикой.

Монументальная 6-я симфония (с хором), созданная Мясковским в первые послереволюционные годы, связана с темой революции и гражданской войны.

Ни одно произведение композитора не писалось так долго, как 6-я. Задуманная в 1921, она была завершена (в партитуре) только в 1923 году.

Ряд фактов, сообщенных композитором, опубликованных и неопубликованных, проливает свет на историю ее написания, на содержание. В первое время по приезде из Петрограда в Москву (1918) Мясковский находился у Держановских, где часто собирались музыканты, литераторы, художники. В один из вечеров к Держановским пришел художник Лопатинский, долгое время находившийся во Франции и Италии. Делясь впечатлениями о жизни французов, он с большим увлечением рассказал, как рабочий люд и ремесленники в предместьях Парижа по вечерам на открытом воздухе поют

<sup>1</sup> Ш н е е р с о н Г. Советская музыка за рубежом (рукопись).

<sup>2</sup> Д-р П и с к П. Письмо из Вены.— Музыка и революция, 1928, № 3, с. 45.

### <стр. 108>

любимые песни, сопровождая некоторые из них хороводами вокруг зажженных костров. В тот вечер были записаны композитором от художника «Ça ira» («Все вперед») и «Карманьола». Последняя особенно воодушевила Мясковского. Тогда же и возник замысел 6-й симфонии. Мелодии обеих названных песен впоследствии вошли в финал симфонии, символизируя образы революционной стихии и борьбы.

На формирование замысла оказала влияние и прочитанная Мясковским в период работы над симфонией драма бельгийского прогрессивного поэта Э. Верхарна «Зори». В ней отчетливо была выражена мысль, что торжество революции требует жертв. В заключении пьесы герой-революционер гибнет, и народ отдает ему прощальные почести. По словам композитора, «Зори» стали предыдеей симфонии: в ней нашел отражение мотив «жертвы». В финал введены также известный средневековый хорал «Dies irae» («День гнева»), составляющий часть католической заупокойной мессы (обедни) и русский

раскольничий стих «Что мы видели» («Расставание души с телом»). «Dies irae» многократно использовался западными и русскими композиторами в качестве музыкальной темы — символа смерти. Духовный стих введен композитором в финал 6-й симфонии как образ народного плача — расставания с погибшими. Мелодия стиха была взята автором из собрания известного собирателя русских народных песен М. Е. Пятницкого<sup>1</sup>. Исполняется стих хором в сопровождении оркестра или одним оркестром (в случае отсутствия хора).

«Когда в 1922 г. у меня созрел замысел 6-й симфонии (отчасти в связи с прочтенной драмой Верхарна «Зори», где так же выпукло дается мотив жертвы «за революцию»), записанные темы уверенно встали на свои места. Тогдашнее несколько сумбурное состояние моего мировоззрения неизбежно привело к кажущейся теперь столь странной концепции 6-й симфонии — с мотивом «жертвы», «расставания души с телом» и каким-то апофеозом «мирного жития» в конце; но волнение, вызвавшее зарождение этой симфонии, и жар при ее осуществлении делают это сочинение дорогим мне и теперь и, видимо, способным посеять сейчас захватить слушателя, насколько я могу судить по здешним испол-

<sup>1</sup> «Концерты М. Е. Пятницкого с крестьянами». (Старинные песни Воронежской губ. в народной гармонизации, записанные М. Е. Пятницким.) Издание Роберта Кенца. М, 1914, с. 111.

**<стр. 109>**

нениям и все учащающимся исполнениям этой симфонии за границей, особенно в Америке».

Очень важно подчеркнуть подлинную увлеченность Мясковского темой произведения, оставшегося дорогим сердцу автора до конца жизни. Много говорит нам и высказывание Мясковского — строгого судьи собственных сочинений — о некоторой странности концепции симфонии как следствии отсутствия «теоретически подкрепленного и обоснованного мировоззрения». Оно свидетельствует о глубине осознания Мясковским серьезности и ответственности идейно-художественных задач, выдвинутых жизнью перед советским художником. При всей сложности и своеобразии жертвенной концепции конечный смысл заключения симфонии — принятие действительности, революции.

Чтобы глубже проникнуть в образный строй 6-й симфонии и понять специфику ее содержания, необходимо иметь в виду особенности исторического момента, в который она была создана, а также конкретной обстановки, влиявшей на замысел произведения. Н. Я. Мясковский мало затронул эту сторону вопроса в «Автобиографических заметках»; он редко обращался к воспоминаниям тех лет, вероятно потому, что это было связано с глубокими личными переживаниями, делиться которыми он не любил.

Жизнь тогда была тревожная и суровая. В стране бушевало пламя гражданской войны. Поднимала голову контрреволюция, поддерживаемая военной интервенцией империалистических держав. Трудности борьбы с внешними врагами усугублялись тяжелым положением внутри страны. На смену хозяйственной разрухе, оставшейся молодому советскому государству в наследство от первой мировой войны, надвигались еще другие страшные внутренние враги — холод, голод, эпидемия тифа, косившая людей на фронтах и в тылу.

На одном из массовых митингов, где большевики Петрограда призывали советский народ к революционной бдительности, к отпору интервентам, Мясковский услышал гневную речь прокурора республики Н. В. Крыленко, который закончил ее словами: «Смерть, смерть, смерть врагам революции!» Речь Крыленко и грозная атмосфера митинга оставили неизгладимое впечатление в сознании композитора, тогда же отозвавшись в его воображении музыкальной темой — цепью резких по звучанию отчеканенных аккордов-возгласов, ставших впоследствии темой вступления к 6-й симфонии.

**<стр. 110>**

В 1918 году Мясковский потерял горячо любимого отца. Тогда же умер от тифа его близкий друг, врач Ревидцев. Мясковский рассказывал о нем, как о человеке, в котором, по его представлениям, олицетворялось все лучшее, что отличало передовых людей того времени,— непоколебимая убежденность в/преобразующей силе революционных завоеваний, ум, оптимизм, редкая отзывчивость.

Зимой 1921 года телеграф принес Мясковскому еще одну горестную весть — сообщение о смерти Е. К. Мясковской (сестры отца, ставшей Н. Я. Мясковскому и его сестрам второй матерью), к которой он был очень привязан. Когда Николай Яковлевич приехал из Москвы в Петроград и вошел в отцовский дом, где прошли его юные годы и где теперь он навсегда прощался с Е. К. Мясковской, его поразило печальное запустение, запомнился ночной вой ветра в печах, словно справлявшего тризну по умершей. Там, в ледяной квартире, рассказывал композитор, у него родились музыкальные образы средних частей 6-й симфонии (прежде всего скерцо), над которой композитор в то время уже работал.

Как видим, круг жизненных впечатлений, из которых родилось произведение большой темы, полное трагического пафоса, был довольно широким. Здесь и события общественного значения, и литературные прообразы, и рассказ о быте парижан, и поразившие фантазию композитора французские революционные песни, и, наконец, глубокие личные переживания, связанные с утратой близких ему людей.

Первое исполнение симфонии в Москве состоялось 4 мая 1924 года в концерте оркестра и хора Большого театра Союза ССР под управлением Н. С. Голованова. Сочинение произвело большое впечатление на слушателей. Музыкальная критика тех лет высоко оценила его, отметив значительность и мастерство воплощения замысла.

В неопубликованном письме В. М. Беляева В. А. Успенскому читаем: «Дорогой Виктор Александрович!

...Вчера исполнялась в первый раз Шестая симфония Мясковского, и мы ходили на репетицию. Симфония имела потрясающий успех. В течение почти четверти часа публика понапрасну вызывала скрывшегося автора, но все-таки добилась своего, и автор появился. Его вызывали раз семь и поднесли ему большой лавровый венок.

**<стр. 111>**

Некоторые видные музыканты плакали, а некоторые говорили, что после Шестой симфонии Чайковского это первая симфония, которая достойна этого названия...»<sup>1</sup>.

Нелегко определить, что в музыке широко развитых частей симфонии составляет ее основную притягательную силу. Быть может, все вместе взятое: и богатство образного мира, и трагедийность содержания, далеко выходящая за рамки лирической драмы, и напряженно-драматический характер развития.

В динамическом потоке тем и образов первой части, в резкой смене светотеней и контрастов находит выражение сгущенная атмосфера бушующих страстей, стихия борьбы, которой проникнута музыка первой части. И кругом настроений, и монументальностью формы она несколько напоминает первую часть его же 3-й симфонии, а если брать более далекие истоки, то первую часть 6-й симфонии Чайковского.

В экспозиции сонатного аллегро отчетливо выявлены две фазы развития. Первая связана с образами динамичными, порывисто-стремительными, вторая — с лирическими.

Вступительная тема-эпиграф — короткая цепь резко акцентированных аккордов на увеличенных трезвучиях— и ритмически-острая, нервная тема главной партии сразу устанавливают драматический тон музыки сонатного аллегро. Обе они приобретают значение сквозных главных тем симфонии, определяя узловые повороты в развитии ее музыкальной драматургии:

6-я симф. 1-я ч. Вступл. и начало 1-й м.

42 Poco largamente

Tutti *ff*

*precipitato*  
V-c.  
C-b. *pp cresc.*

<sup>1</sup> От 5 мая 1924 г. Оригинал хранится в Ташкентском Государственном институте истории искусств. Сообщено Кароматовым Ф. М.

<стр. 112>

1 Allegro feroce (♩ = 144 - 160)

V-ni  
V-le  
Fag.  
Cl. b.  
V-c.  
C-b.  
C-fag.

Вторичное проведение темы главной партии с цепью резких аккордов, иных по гармоническому составу, но родственных по ритмическому рисунку теме-эпиграфу, звучит еще более напряженно.

Связующая партия, подобно тому, как это имеет место в сонатном аллегро 4-й симфонии, многотемна и образно выразительна. Вкрадчиво-затаенная вначале первая тема

(используя исходную секундно-терцовую интонацию темы главной партии) обретает характер безудержного порыва, шквала:

6-я симф. 1-я ч. Начало связ. п.

**Poco a poco accelerando**

43 V-le 7  
pp  
V-c.  
C-b.

Фанфарный мотив воспринимается как повелительно-призывные возгласы, хроматический восходящий ход в нем придает образу черты импульсивности:

6-я симф. 1-я ч. Темы связ. п.

44 10 Cor.  
ff marcato

45 Два такта перед 8

**<стр. 113>**

Словно спазматически звучит цепь синкопированных прерывистых аккордов (вариант темы эпиграфа):

46 12

Archi f

В целом связующая партия завершает изложение порывисто-стремительных тем, подготавливая новую фазу экспозиции сонатного аллегро, лирическую.

Сразу же следует отметить исконно русский склад и колорит первой темы побочной партии, во многом определяемый ярко выраженными признаками народного лада (дорийский *gis-moll*), которым Мясковский вообще широко пользуется в своих сочинениях. Короткие фразы песенно-речитативного характера, подчеркнутые выразительными цезурами, аккордовая («хоровая») фактура, сгущенный тембр струнных, удвоенных группой деревянных духовых инструментов также в низком регистре, создают сдержанный, даже суровый характер песнопения, напоминающего раскольничьи хоры Мусоргского из «Хованщины»:



6-я симф. 1-я ч. 1-я тема поб. п.

47 **13** *Molto espressivo, poco più sostenuto*  
(♩ = 60-66)

Arch.

Вторая тема иного плана. Мелодия состоит словно из незаконченных фраз-вопросов, исполненных невыска-

**<стр. 114>**

занных чувств, романтической мечтательности. Здесь большую роль играет гармонический фактор — неустойчивые созвучия в качестве тоники:

9-я симф. 1-я ч. 2-я тема поб. п.

48 **14** *Poco più incalzando*  
Cor.

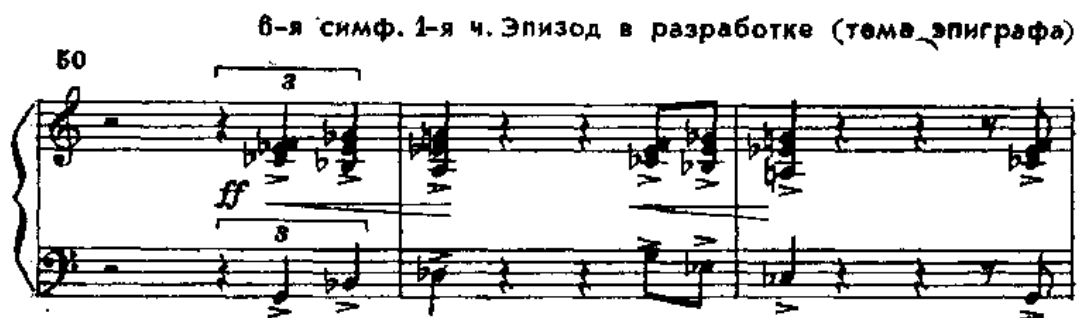
Мягкая, трепетная тема заключительной партии, сотканная из стонущих интонаций связующей, — одна из прекрасных в симфонии. Она естественно завершает группу лирических образов и одновременно экспозицию сонатного аллегро:

6-я симф. 1-я ч. Начало закл. п.

49 *Meno mosso, tranquillo e caloroso* (♩ = 72-76)

В обширной разработке контрастные образы экспозиции находят развитие и обострение в несколько измененном виде, но почти без участия главной и заключительной партий. Динамическую функцию главной темы выполняют здесь материал связующей

партии и тема эпитафия в различных модификациях. Во всех случаях ее появление знаменует вторжение грозно неотвратимой силы, которая словно ломает предыдущее движение, усиливает напряжение и драматизм:



<стр. 115>



Тема главной партии звучит лишь в момент наивысшего подъема музыки — в кульминации.

Ощущение новой волны развития в репризе возникает благодаря тому, что как бы устраняется лишний тематический материал и ход событий концентрируется вокруг образов наибольшей драматической и динамической накаленности. (Это достигается путем сокращения темы побочной партии и развития материала вступления и связующей партии.) В репризе, трактуемой как продолжение разработки, тема главной партии, также в многократном увеличении, появляется как кульминация всей части наиболее грозно (в басовых голосах, на tutti оркестра). Она вырастает в центральный образ сонатного аллегро, приобретая значение роковой разрушительной силы.

Подготовка наступающего поворота в характере музыки осуществляется чарующим по звучанию эпизодом: на выдержанной, как бы оцепенелой доминантовой гармонии, при общем постепенном *diminuendo* (начало коды) возникает нежная мелодия у флейты и скрипки, которую продолжают две солирующие скрипки в октаву, унося мелодию далеко в высоту.

Словно возвышенно-отрешенный музыкальный эпизод вместе с последующей светло-печальной темой заключительной партии не разрешают развернувшихся перед нашим взором драматических конфликтов сонатного аллегро. Это лишь робкая реминисценция романтических настроений, отступающих перед суровой логикой развязки. Скорбный хорал предваряет заключительный эпизод первой части, музыкальный прообраз которого—сцена смерти царя Бориса из оперы Мусоргского «Борис Годунов».

Композитор заканчивает сонатное аллегро почти «по Мусоргскому»: «нисходящими сверху гармониями, сопровождаемыми восходящей из самых низов оркестра» гаммой и мерными уныло отбиваемыми триолями большого барабана и контрабасов, затем мрачными тремоло всех струнных и, наконец, рядом аккордов *pizzicato* на

<стр. 116>

фоне замирающей октавы (си-бемоль) у валторн»<sup>1</sup>. Следует, однако, заметить, что Мясковский и здесь остается оригинальным музыкальным драматургом. Одиноко звучащая

у валторн квинта, когда, казалось бы, все коллизии завершились неотвратимой трагической развязкой, создает впечатление недосказанности:

# 6-я симф. 1-я ч. Заключение коды

**Più lento (Adagio)**

Б1 78 V-ni, V-le  
Fl., Cl.

**pp**  
Fag., V-c.

C-fag., C-b.,  
Cassa

Cl. b.

Archi

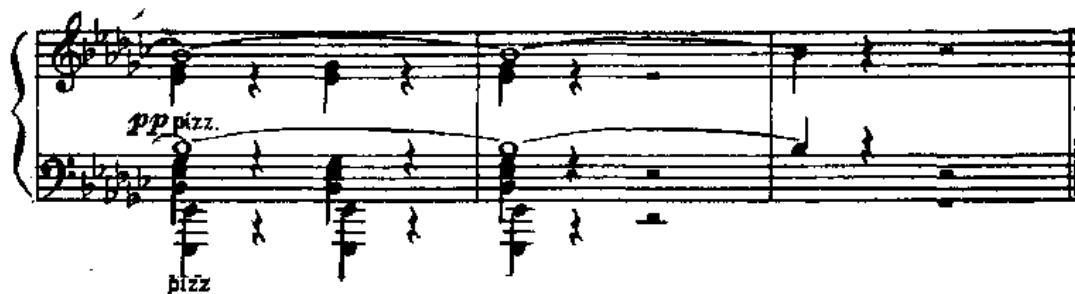
mf pp f pp

Archi Fl. Cor. Fl.

mp pp mp pp

<sup>1</sup> Мясковский Н. Я. Тематический разбор Шестой симфонии, оп. 23 (es). — Современная музыка, 1924, апрель, с. 87.

<стр. 117>



Конкретная образная преемственность — сцена смерти Бориса — конец первой части 6-й симфонии — несомненно осознававшаяся Мясковским, помогает понять итоговую мысль сонатного аллегро: борьба грозит герою гибелью.

Вторая часть (скерцо) и третья (Andante) расширяют намеченный в первой части круг эмоций, углубляя, с одной стороны, тревожную настороженность и сумрачно-грозового колорита (скерцо), а с другой — состояние размышления, светлой мечтательности, которое, впрочем, порой нарушается то отголосками «видений» скерцо, то вспышками, напоминающими тему вступления (эпиграф).

На музыке скерцо лежит отпечаток мрака, жути, слышится вой ветра, вьюги. Невольно приходят на память стихи Блока, которые могли бы стать эпиграфом к этой части:

Черный вечер.  
Белый снег.  
Ветер, ветер!  
На ногах не стоит человек.  
Ветер, ветер —  
На всем божьем свете!

(«Двенадцать»)

Однако, как в поэме Блока эти строчки имеют более глубокий смысл, нежели описание вьюги (в них подразумевает поэт бурю революции), так и в музыке скерцо 6-й симфонии образ мглистой, свистящей позёмки не столько пейзажей, сколько психологичен. Он передает состояние тревожной взволнованности, беспокойства. Темы скерцо, несмотря на их отличие друг от друга, отвечают этому доминирующему характеру. Среди них и колюче-нервная и гротесково-маршевая.

Но не только о тревоге повествует скерцо. Дважды в стремительном потоке музыки появляются полные хрупкой прелести «лирические оазисы». Когда скерцозное движение замирает и стихают порывы вьюжного ветра, один за другим предстают светлые образы — воспоминания. Это темы центрального эпизода части

<стр. 118>

(или второй побочной партии). Сначала на выдержанном секстаккорде A-dur (педаль) рождаются нежные контуры мелодии свирели (соло флейты); ее сменяет лирическая мелодия рожка — одна из тем первой части симфонии (соло гобоя и соло кларнета); наконец (тоже на педали, в тональности b-moll) появляется тихий, похожий на колыбельную, напев в хрустально-прозрачном тембре челесты. Мелодия темы челесты в завуалированном тембре засурдиненных скрипок представляет собой варьированный мотив «Dies irae»:



Следует отметить двоякую трактовку этого мотива в 6-й симфонии — драматическую и лирическую. Если в финале он звучит как голос неумолимого рока, как символ смерти, то здесь, в скерцо, в звучании челесты «Dies irae» очеловечен. Мясковский, почти не меняя интонационной основы напева, мастерски преображает его, придавая музыке сугубо русский склад. В голосе челесты слышится нежно-таинственный напев колыбельной, напоминающий плач юродивого из «Бориса Годунова» Мусоргского. Эпизод с челестой в скерцо — одна из превосходных музыкально-драматургических и художественных находок композитора. Через образ «Dies irae», трактуемый в лирическом плане в средних частях 6-й симфонии, автор раскрывает свое сострадание к павшим жертвами борьбы.

Все лирические эпизоды скерцо ярко контрастны по отношению к преобладающей здесь сурово-драматической музыке и поэтому оставляют особенно сильное впечатление. Их появление хочется сравнить с лунным светом, неожиданно на короткий миг пробившимся через темную завесу ночного облачного неба.

Если в скерцо ведущая роль принадлежит драматически-динамическим образам с инфернальным оттенком,

<sup>1</sup> Эта тема дважды проходит в третьей части — Andante словно неотступная мысль, не покидающая художника даже в минуты светлых дум и воспоминаний о счастье.

**<стр. 119>**

то в Andante — сосредоточенно-лирическим. Главная тема — образ светлой мечты о «мирном житии», говоря словами Мясковского:

6-я симф. 3-я ч. 1-я тема

53 6 Andante sostenuto, con tenerezza e gran espressione (♩=56-60)



Это определяется характером музыки и ролью ее в замысле целого. Она появляется и в заключении финала. Третья часть, как и предыдущие, многотемна, очень развита. В ней проскальзывают то цепь резко драматических аккордов всего оркестра — грозные отблески начала, то, напротив, тихо звенящий напев челесты, напоминающий о скерцо. Обе эти музыкальные реминисценции, несмотря на свою полярность, одинаково нарушают светлый строй образов. Они свидетельствуют о том, что драматическое повествование, так сильно начатое в первых двух частях симфонии, еще не закончено. Подтверждение этому мы находим в заключительной части симфонии.

В финале музыка исполнена особого драматизма. Идея борьбы раскрывается здесь в ярко контрастирующих образах. Одни символизируют силы революционной стихии, другие — грозные силы рока и смерти. С первых же тактов финала бурно-стремительная музыка «Карманьолы», сменяемая маршевым движением песни «Са іга», выливается в мощный звуковой поток:

6-я симф. 4-я ч. (Финал)  
Вступл. и тема гл. п. („Карманьола“)

54 Allegro vivace (quasi presto)

<стр. 120>

6-я симф. 4-я ч. 1-я тема поб. п. („Все вперед“)

55 10 A doppio più lento (quasi l'istesso tempo)

Но движение внезапно прерывается. Вторгаются напев «Dies irae» и народный стих «Что мы видели»<sup>1</sup>:

6-я симф. 4-я ч. Вступл. ко 2-й поб. п.  
(тема *Dies irae*)

56 [23] Cor.  
V-le *pp*  
Arpa  
C-b. pizz.

57 [26] *Molto cantabile*  
Cl.  
V-ni

<sup>1</sup> Теме духовного стиха неизменно предшествуют мотив «*Dies irae*» и мотив стона-плача.

**<стр. 121>**

Вновь звучат «*Са іга*» и «*Карманьола*» — и вновь их сменяют мрачные, исполненные суровости и драматизма образы.

На этот раз песня-плач «О расставании души с телом» исполняется хором и оркестром. Когда смолкает хор, воскрешающий в памяти страницы «*Хованщины*» Мусоргского, на просветленной, словно застывшей мажорной гармонии оркестра появляется у скрипок светлая лирическая мелодия (главная тема медленной части симфонии — *Andante*). Поднимаясь все выше, эта мелодия замирает на предельно высоких звуках скрипок, точно истаивая.

За обилием тем, из которых композитор мастерски воздвигает монументальное здание симфонии, за сурово-драматическим тоном музыки, содержащей образы и эпического, и пасторального, и сурово-хорального, и светло-мечтательного плана, наконец, за мастерским драматургическим развитием, помогающим наглядно представить напряжение борьбы, — завеем этим не только ощущается внутренний мир художника, глубоко взволнованного социальными событиями, полного скорби, навеянной личными утратами, но и слышится суровое дыхание жизни в ее внутренних столкновениях и противоречиях.

В русской музыкальной классике немало трагедийных произведений. Достаточно вспомнить 6-ю симфонию и «*Пиковую даму*» Чайковского, «*Колокола*» Рахманинова, «*Хованщину*», «*Бориса Годунова*» Мусоргского. Слушая их, мы неизменно бываем захвачены глубиной выражения трагической идеи. Одновременно с этим мы чувствуем, ощущаем и огромную, неиссякаемую силу жизни. То же можно сказать и о 6-й симфонии Мясковского.

Может быть, советскому человеку—строителю коммунизма — хотелось бы в симфонии такого плана увидеть грандиозный памятник революции, услышать воплощение великой силы, вдохновляющей на героический строй чувств? В сочинении же доминирует напряженно-драматический тонус, а заканчивается оно апофеозом мирного жития.

Следует, однако, подчеркнуть, что в русской симфонической литературе 20-х годов не оказалось ни одного сочинения, кроме 6-й Мясковского, которое бы с такой искренностью и страстностью выявило отношение художника к действительности, его стремление воплотить историческую страницу великого времени. Разве

**<стр. 122>**

волнение, эмоциональный отклик, рождаемый у слушателя драматической музыкой симфонии, не является результатом воздействия содержания, в ней заложенного! Разве революционный дух французских песен «Ça ira» и «Карманьола», так по-русски блистательно раскрытый Мясковским, не содержит тот положительный заряд, который о многом говорит сердцу советского человека!

Мясковский на рубеже двух эпох наметил основные творческие проблемы, касавшиеся развития исторически нового этапа русского симфонизма — советской симфонии.

Итак, 4-я, 5-я, 6-я показали, что жанр симфонии — жанр, могущий быть живым выразителем самых значительных, самых глубоких художественных идей современности.

<стр. 122>

## Глава четвертая

### Приметы нового (1922—1932)

Со второй половины 20-х годов имя Мясковского становится широко известным за пределами России.

24 января 1926 года в Праге состоялся первый концерт русской советской симфонической музыки под управлением К. С. Сараджева. Народный комиссар просвещения А. В. Луначарский, командуя Сараджева за рубеж, придавал большое не только культурное, но и политическое значение его выступлению с произведениями советских композиторов. Эти концерты давали возможность широким кругам зарубежной общественности и, конечно, прежде всего представителям музыкального искусства воочию убедиться в том, что в советской красной России живет полнокровной жизнью творческая интеллигенция, развивается музыкальное искусство, создаются новые, овеянные духом времени художественные произведения.

Эту почетную и ответственную миссию К. С. Сараджев выполнил превосходно. Исполнению программы первого концерта, включавшего 6-ю и 7-ю симфонии Мясковского,

<стр. 123>



Афиша концерта 1 марта 1926 г.

предшествовало выступление выдающегося ученого, политического и общественного деятеля, музыкального критика З. Неедлы, который высоко оценил представленные чешской общественности новые сочинения русской музыки. На страницах газеты «Руде право» он писал: «Наконец пришла к нам подлинная музыка сегодняшнего русского дня. Музыка, выросшая из русской революции. В Мясковском увлекает чрезвычайная серьезность, отсутствие жонглерства и цирковых номеров... Это музыка морально-чистая и художественная, в противовес гнилой музыке Запада. Шестая симфония Мясковского — его лучшее произведение... Ненавязчивая трактовка Сараджева позволила проникнуть в самое художественное произведение, и от этого значительно

**<стр. 124>**

возросло впечатление серьезности, вообще характерное для этого концерта»<sup>1</sup>.

В обстоятельной лекции о современной русской музыке, прочитанной тогда же в пражской консерватории, Неедлы убежденно подчеркивал мысль о глубокой связи Мясковского с жизнью России. Он говорил: «Мясковский — типичный продукт современной русской действительности— это лирик, богато реагирующий на все живое. Революция ему близка. Как Бетховен вышел из французской революции, так из русской вышел Мясковский!...»<sup>2</sup>

После исполнения в Праге 6-й симфонии, вызвавшего триумфальный успех, Сараджев сыграл ее также в первый раз в Вене неделей позже—1 марта 1926 года. В трех концертах в Праге и в Вене прозвучали помимо симфоний Мясковского 3-я симфония А. Ф. Гедике, произведения Л. К. Книппера, Д. М. Мелких.

По поводу концертов Сараджева Мясковский отозвался в письме к Прокофьеву с присущей ему недоверчивостью к положительным оценкам своих сочинений, высказанных музыкальной критикой. «Мои дела очень поправились в Европе... К. Сараджев ездил в Прагу и Вену и дал там 3 концерта с отличным оркестром Филармонии. В одном играл только мои: 7-ю и 6-ю, первую с хорошим успехом (вызвали раз 7), а вторую с громадным (не пускали с эстрады). 6-ю же он сыграл в Вене; как телеграфировал—с таким же успехом, как и в Праге. Какая всему этому цена, я не знаю, но присланная им пресса (пражская), особенно немецкая, очень прилична, гораздо лучше и нью-йоркской, и филадельфийской (Мясковский имеет в виду отзывы о 5-й симфонии. — А. И.). Правда, это все меня не выводит из равновесия, ибо я в ужасающей хандре»<sup>3</sup>. Однако Сараджев нисколько не преувеличивал, когда сообщал Мясковскому о большом, а точнее, о громадном успехе симфоний композитора и особенно 6-й. Вообще выступления Сараджева с концертами из произведений композиторов Советской России привлекли внимание не только пражан и венцев, но и музыкальных деятелей других городов Европы. Сочинения, исполненные Сараджевым, появились в репертуаре ряда дирижеров обоих континентов.

<sup>1</sup> Цит. по кн.: К. С. Сараджев. М., 1962, с. 37-38.

<sup>2</sup> К о п о с о в а - Д е р ж а н о в с к а я Е. В. Памяти друга. —Т. 1, с. 200.

<sup>3</sup> Письмо от 8 марта 1926 г. (№ 222). — Переписка, с. 236.

**<стр. 125>**

Известность Мясковского в Америке резко возрастает после того, как Л. Стоковский вслед за 5-й симфонией в новом сезоне блистательно исполнил в Филадельфии 6-ю. Это было в ноябре 1926 года. Не испортил дела и его помощник дирижер А. Родзинский, который заменил Стоковского ввиду его неожиданной болезни и 30 ноября сыграл 6-ю в Нью-Йорке. Это удачное выступление Родзинского (явившееся для него первым в Нью-Йорке) сделало ему, по словам Прокофьева, карьеру.

С. С. Прокофьев писал Б. В. Асафьеву уже из Парижа: «Шестая симфония Мясковского была сыграна в Нью-Йорке и Филадельфии с большим успехом и хорошей прессой. Вообще Америка идет вперед: в вышеупомянутых концертах шла Шестая



симфония Мясковского и моя «Скифская сюита», — и больше ничего. Кроме Москвы, я не вижу, какие еще города на такую программу решились бы»<sup>1</sup>.

За Филадельфией и Нью-Йорком 6-я симфония в январе 1927 года впервые прозвучала в Чикаго под управлением Ф. Стока. Успех был значительным, произведение оставило глубокое впечатление и стало украшением ежегодных программ симфонических концертов Чикагской филармонии. В течение более чем десятка лет Ф. Сток открывал концертный сезон в Чикаго 6-й симфонией и вообще утвердил себя одним из убежденных пропагандистов творчества Мясковского. В середине 30-х годов дирижер посетил Москву, чтобы лично познакомиться с композитором и его новыми сочинениями.

Ф. Стоку принадлежит и зарубежная премьера 13-й симфонии Мясковского, впервые сыгранная им в Чикаго 15 и 16 ноября 1934 года.

С. С. Прокофьев в одном из писем к Н. Я. Мясковскому сообщает об исполнении и о планах исполнения его сочинений в Америке: «Пишу Вам с корабля, на обратном пути из Америки. Прилагаю несколько программ, на которых мелькают Ваши крошки (пьесы из цикла «Причуды». — А. И.). 24 марта в Чикаго видел Стока, Вашего большого адмиратора (поклонника. — А. И.). Оказывается, этот умник за последние годы успел сыграть в Чикаго Ваши 4-ю, 5-ю, 6-ю, 7-ю и 8-ю симфонии и очень обрадовался известию о «Развлечениях» (симфонические сочинения соч. 32. — А. И.),

<sup>1</sup> Из прошлого советской музыки. М., 1976, с. 21.

<стр. 126>

которые непременно исполнит в будущем сезоне. Родзинский в Лос-Анджелесе, после 6-й, объявил Вашу 1-ю. Стоковский, если не ошибусь, будет исполнять 10-ю в половине апреля, кажется, вместе с моей увертюрой ор. 42, переинструментированной для полного оркестра»<sup>1</sup>.

6-я симфония продолжает свое триумфальное шествие, по справедливым словам Прокофьева, завоевывая признание новых исполнителей, новых ценителей серьезной музыки. После венской премьеры через год она снова исполняется в Вене (16 февраля, 1927 г.), на этот раз под управлением дирижера А. Райхвайна, затем в Лондоне в концертах Г. Вуда, в Кливленде и других городах Европы и Америки. Каждое исполнение 6-й симфонии, да и других произведений Мясковского, вызывает многочисленные отклики музыкальной критики, отмечающей положительный прием музыки публикой, — высокую оценку творчества в целом.

«Шестая симфония Мясковского грандиозное произведение, обладающее многими прекрасными чертами. Больше того — это самое убедительное современное сочинение в классической симфонической форме из всех, которые здесь когда-либо игрались»<sup>2</sup>.

«Русское произведение оставило очень глубокое впечатление во многих из нас, а некоторых утомило своей необычайной длиной... Только Малер среди современников сочинял в таких громадных масштабах. Революция — тема этого сочинения, могучая и страстная. Вы чувствуете, что эта сложная музыка не может быть укорочена ни на один такт — столь логично ее развитие, столь сильна его форма...»<sup>3</sup>.

«Это произведение глубоко искреннего художника, показывающего свое отношение к русской революции. Трагическое вступление, взволнованное скерцо, созерцательное анданте и мощные взлеты революционной борьбы в заключительной части с «Карманьолой» и «Ça ira», уступающие место «Реквиему» на тему «Dies irae», оплакивающему павших в борьбе, — все это дано с убедительной жизненностью и великолепным владением всеми средствами оркестра»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Письмо от 2 апреля 1930 г. (№ 303). — Переписка, с. 327—328.

<sup>2</sup> «The Daily Telegraph», Лондон. 1927, 7 марта.

<sup>3</sup> «Philadelphia Evening Public Leader», 1926, 27 ноября.

<sup>4</sup> «Musical America». Цит. по газете «Музыка», 1937, 26 апр. Отдел «Хроника», с. 5.

**<стр. 127>**

5-я и 6-я симфонии открывают дорогу и другим сочинениям Мясковского, в том числе и камерной музыке. Казалось бы, что композитор в свете столь очевидного успеха мог быть удовлетворенным собой и почтить на лаврах. Однако, по-видимому, большому художнику чувство успокоения в творчестве не присуще. Далеко от этого был и Мясковский.

Десятилетие после 6-й симфонии (1922—1932) явилось едва ли не самым трудным в его творческой биографии.

После окончания гражданской войны перед народом встали грандиозные задачи хозяйственного и культурного строительства. Большое значение придавала и созданию советской музыкальной культуры. Здесь оказались свои трудности. Овладение тематикой, выдвинутой великими преобразованиями, стало одной из главных проблем советских композиторов. Их следовало решать. Чтобы узнать творца новой жизни, необходимо было приблизиться к героическим будням народа и сквозь леса гигантской стройки разглядеть величественные очертания будущего здания социализма.

Такой степенью зрелости художественного видения жизни и, добавим в скобках, — политического и философского ее понимания, обладали немногие. Именно в этот период особенно активизировались некоторые течения в литературе и искусстве, представители которых, не проникая в глубь марксистско-ленинских положений, односторонне трактовали понятия современности искусства.

В 1924 году по инициативе группы московских композиторов при Российской Академии Художественных Наук возникла Ассоциация современной музыки (сокращенно АСМ), которая своей главной задачей ставила «способствование всеми мерами распространению новой музыки, русской и иностранной»<sup>1</sup>. Эта прогрессивная

<sup>1</sup> См. «Современная музыка», 1924, № 1, с. 19. В Ассоциацию современных композиторов входили действительные члены (композиторы) и члены-исполнители (музыканты). Основу московской организации АСМ составили: Ан. Н. Александров, В. М. Беляев, С. Н. Василенко, В. В. Держановский, Б. Б. Красин, П. А. Ламм, Д. М. Мелких, Н. Я. Мясковский, В. В. Нечаев, Н. А. Рославец, Л. Л. Сабанев, К. С. Сараджев, С. Е. Фейнберг, А. А. Шеншин. К АСМ примыкала и группа молодых композиторов по большей части из класса Мясковского — А. С. Абрамский, А. М. Веприк, Д. Б. Кабалевский, Л. К. Книппер, В. Н. Крюков, А. В. Мосолов, Л. Н. Оборин, Л. А. Половинкин и др.; в ленинградской организации АСМ, возникшей двумя годами позже (1926), — Б. В. Асафьев, М. Ф. Гнесин, В. Г. Каратыгин, Ю. А. Шапорин, М. О. Штейнберг, а из более молодых — Г. Н. Попов, В. М. Дешевов, Д. Д. Шостакович, В. В. Щербачев и др.

**<стр. 128>**

задача — исполнение произведений композиторов России за рубежом и — зарубежных новейших авторов в Советском Союзе, обмен нотными новинками, информацией — во главу угла ставила исключительно «технические овладения»; «музыка идей не выражает», ...«музыка технический метод, а не сама сущность...», — писал один из идеологов АСМ композитор и критик Л. Сабанев<sup>1</sup>, касаясь вопросов современности музыки. Композитор Н. Рославец призывал к «исканию и осознанию... новой, ясной и точной системы организации звука (разрядка Рославца. — А. И.). Это не рахитичный «неоклассицизм», — утверждал он, нигилистически отрицая все музыкальное наследие, — мирно сосущий двух маток «вчера» и «сегодня» и пытающийся таким образом найти «синтез» прошлого с настоящим... Это — крепкая и устойчивая система нового

эвукосозерцания»<sup>2</sup>. И еще... «Нам надо овладеть тем изощренным мастерством, без которого немислима уже музыка, созвучная эпохе, выросшей из социальной революции»<sup>3</sup>.

Нетрудно заметить, что подобные суждения не только оправдывали в глазах композиторов их исключительно технические новации, но прямо требовали этого как неперемного условия созвучности эпохе. Одна из коренных ошибок апологетов АСМ заключалась в том, что прогресс технологии музыкального языка рассматривался в отрыве от проблемы реализма музыкального искусства. Последняя вообще находилась вне орбиты внимания АСМ, в то время как именно с нею связана прогрессивная практика развития советской музыки не только 20-х годов, но и последующих десятилетий. Характерно: видя отличительные черты русской современной музыки сравнительно с западной, констатируя, что «ее технические достижения ...видимо органичнее и глубиннее и имеют менее эстетские корни» (такой вывод делался самим же Сабанеевым, правда, — с осторожностью — «видимо») критик не сумел определить точно, что корни-то эти реалистические, что

<sup>1</sup> Сабанеев Л. Современная музыка. — Музыкальная культура, 1924, № 1, с. 19.

<sup>2</sup> Рославцев Н. А. Современная музыка, 1924, № 2, с. 35.

<sup>3</sup> Диалектик. О реакционном и прогрессивном в музыке. — Музыкальная культура, 1924, № 1, с. 48.

### <стр. 129>

реализм — залог органичности и прочности русской современной музыки» (разрядка моя. — А. И.)<sup>1</sup>

Не уделяя фактически внимания проблеме содержания музыки как искусства реалистического и опираясь в основном на отвлеченный тезис новизны во имя новизны, критики из АСМ конструировали теоретическое оправдание сверхъестественному в творчестве композиторов. Недалеко ушли от такого рода позиции и сторонники созидания особом пролетарской культуры пролеткультисты, считавшие, что советская культура должна развиваться в связи с наследием прошлого, вне задач социалистического строительства, а, так сказать, сама по себе. В. И. Ленин резко критиковал взгляды теоретика Пролеткульта А. Богданова как антимарксистские, не имеющие ничего общего с построением социалистической культуры.

Выступая на I Всероссийском съезде по внешкольному образованию, 6 мая 1919 года, В. И. Ленин указывал на «обилие выходцев из буржуазной интеллигенции, которая сплошь и рядом образовательные учреждения крестьян и рабочих, создаваемые по-новому, рассматривала как самое удобное поприще для своих личных выдумок в области философии или в области культуры, когда сплошь и рядом самое нелепейшее кривляние выдавалось за нечто новое и под видом чисто пролетарского искусства и пролетарской культуры преподносилось нечто сверхъестественное и несуразное»<sup>2</sup>.

В беседе с Кларой Цеткин В. И. Ленин, критикуя «ниспровергателей в живописи» за их отказ от истинно прекрасного только потому, что оно «старо», и преклонение перед новым лишь за то, что оно «ново», указывал на природу этого явления. «Здесь много лицемерия, — говорил он, — и, конечно, бессознательного почтения художественной моде, господствующей на Западе. Мы хорошие революционеры, но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры»<sup>3</sup>.

Это ленинское высказывание полностью применимо и к состоянию музыкальной жизни не только 20-х годов, но и в дальнейшем.

Отсутствие позитивной программы (кроме тезиса о пропаганде новых отечественных, зарубежных худо-

<sup>1</sup> С а б а н е е в Л. Современная музыка. — Там же, с. 18.

<sup>2</sup> Ленин о культуре и искусстве. М., 1956, с. 260.

<sup>3</sup> Там же, с. 520.

**<стр. 130>**

жественно значительных произведений), идейный индифферентизм, аполитичность АСМ привели, в конечном счете, к неприятию деятельности современничества не только со стороны других творческих содружеств, но и со стороны самих членов АСМ. После выхода из АСМ основного ядра композиторов во главе с Н. Я. Мясковским в начале 30-х годов она прекратила свое существование.

С несколько иными, по сравнению с «асмовцами», но по сути дела также ошибочными взглядами на развитие музыкального искусства, выступали представители РАПМа (Российской Ассоциации пролетарских музыкантов) <sup>1</sup>. И рапмовцы прямо или косвенно отрицали прогрессивное значение культуры прошлого, вульгаризировали положения марксистской эстетики, допускали грубейшие ошибки в практике руководства композиторами.

Представители РАПМа утверждали, что задача построения советской музыкальной культуры сводится, главным образом, к созданию и развитию пролетарской массовой песни. Справедливо выдвигая мысль о приобщении широких масс к музыке, они в то же время отрицали значение народной крестьянской песни, из классического наследия ограничивались признанием только Бетховена и Мусоргского, считая чуждыми пролетариату таких композиторов, как Чайковский и Рахманинов, в силу, якобы, упадочнического характера их музыки и т. д.

Правда, представители РАПМа резко критиковали АСМ за ее теоретические позиции, но сами впадали в другие крайности и ошибки и, в конечном счете, не смогли правильно развить и применить на практике ленинские положения о социалистической культуре и искусстве — хотя на это и претендовали.

И «современники» и «рапмовцы», представители наиболее влиятельных творческих организаций 20-х годов, оказались несостоятельными в осуществлении последовательной борьбы за прогрессивное развитие советской музыки.

Можно сказать, что именно в это десятилетие советское музыкальное искусство, точнее творчество, находилось в состоянии наиболее острого брожения, противо-

<sup>1</sup> РАПМ была организована в 1923 году. В состав руководящей группы РАПМа входили: Л. Н. Лебединский, Ю. В. Келдыш, Б. С. Штейнпресс, В. А. Белый, А. А. Давиденко, М. В. Коваль, Б. С. Шехтер, Н. К. Чемберджи, С. А. Крылова и др.

**<стр. 131>**

речивых тенденций и стилистических исканий. Как деятель Мясковский был уже на переднем участке фронта культурной революции. Путь же его как художника, стремящегося к реалистическому воплощению нового, формировался в напряженных, порой противоречивых исканиях. Желаемое удовлетворение Мясковский — самый строгий судья своих сочинений — получал лишь в известной мере. Даже после успеха 5-й симфонии, только что закончив 6-ю, он писал Прокофьеву: «должен откровенно сказать, у меня такое сейчас ощущение, что я совсем обездарен — потерял почву под ногами... в состоянии полного бесплодия» <sup>1</sup>. В музыкальной науке — эстетике, критике еще не было разработано в ту пору аргументированных положений в защиту реализма советской музыки. В оценках новых произведений подчас недоставало ясности идейно-эстетических критериев, последовательности в суждениях. Характерно, например, что выдающийся ученый и критик Асафьев, с одной стороны, как публицист выдвигал требование перед советскими композиторами ответить на насущные вопросы жизни необходимостью воплощать новые

идеи в доступной миллионным массам слушателей музыке (статьи «Кризис современного творчества», «Композиторы, поспешите»), с другой — допускал известную односторонность суждений, ограничивался иногда констатацией музыкального содержания сочинения в довольно отвлеченной форме.

Так, о 7-й симфонии Мясковского (1922) Игорь Глебов писал: «симфония носит печать звуко-экспрессионистических устремлений, где эмоциональность становится не целью, а лишь обрабатываемым материалом — средством для повышения степени выразительности. Эти устремления граничат с областью музыкально-механических опытов: часовой механизм заведен — звукодвижение обеспечено — личность отходит прочь, как часовщик-механик, организовавший счет времени протекания звучащего вещества»<sup>2</sup>. Мог ли сделать действенные выводы композитор из такого рода суждений? Едва ли.

Как показывает переписка Б. Асафьева с Н. Мясковским, ставшая теперь частично известной, он не раз приглушал критический голос автора, неудовлетворенного создававшимися сочинениями, и высказывал точку

<sup>1</sup> 1923, 23 дек. (№ 187). — Переписка, с. 179.

<sup>2</sup> Глебов И. Строительство современной симфонии. — Современная музыка, 1925, № 8, с. 32.

<стр. 132>

зрения, отличную от той, которую выдвигал в ряде принципиально верных статей.

Возможно, это происходило потому, что Мясковский являлся для Асафьева во многом непререкаемым авторитетом. К нему критик обращался за моральной и творческой поддержкой на протяжении едва ли не всей жизни. Поскольку Мясковский-композитор был исключительно продуктивен и несомненно нов в своем творческом поиске, Асафьев рассматривал его произведения преимущественно под одним углом зрения — как положительные звенья эволюции в творчестве Мясковского.

В 20-х и начале 30-х годов Асафьев неоднократно подчеркивает значение Мясковского-критика. Весьма примечательно, например, что Асафьев просит Мясковского быть арбитром в оценке трех важных для него статей, посланных им В. Держановскому для журнала «Современная музыка», и поручает изъять их из редакции, если, по мнению Мясковского, автор оказался «на ложном пути соглашательства»<sup>1</sup>.

Асафьев неизменно обращался к Мясковскому за предварительными оценками своих наиболее значительных теоретических работ. Так, он знакомит его с подробными планами-тезисами книг «Музыкальная форма», «О русской народной песне», «Основы стиля русской оперы».

Едва ли можно сомневаться в том, что тесное творческое общение двух крупных деятелей советской культуры было равно полезным для каждого из них. И все же письма Асафьева к Мясковскому дают основание утверждать, что Мясковский в значительной мере самостоятельно (по отношению к Асафьеву) решал задачу приближения к советскому симфонизму, к реалистическому воплощению нового содержания, новой тематики и созвучному ей музыкальному языку, к тому, «чтобы чувствовать себя вполне художником наших дней».

Как бы там ни было, публикуемые здесь выдержки из писем Асафьева к Мясковскому важны потому, что дают живое ощущение глубины и характера интересов и проблем, волновавших обоих музыкантов, проливают свет на многие стороны творчества Мясковского той поры, его трудности и победы на пути к советской теме.



<sup>1</sup> Как можно предположить, речь идет о трех статьях Асафьева, опубликованных в «Современной музыке» за 1924 г.: «Кризис личного творчества», «Композиторы, поспешите» и «Мясковский-симфонист».

<стр. 133>

8 сентября 1915 г.

«Дорогой мой Николай Яковлевич! А два вечера, проведенные с Вами, так запечатлелись в душе моей, что никто их не вытравит! Слушайте: помните, вы мне показали рукопись ваших последних романсов <sup>1</sup> и сказали, что, если с Юргенсоном дело не выйдет, романсы придут ко мне? Как же? Ведь для меня было столь большим утешением иметь эту рукопись: я так обожаю эти романсы. Вы в них куда-то еще вглубь вдвинулись, еще чище, яснее (без всяких посторонних отвлечений, без звуковых картиночек) заговорили. В них подлинная музыкальная суть, в них нет ничего для внешности. Смолкаю. Чувствую, что бьюсь напрасно и выразить четко то, что думаю о романсах и почему они мне дороги, — не сумею, а только наплету».

1 апреля 1916 г.

«Слышал я «Сарказмы» Прокофьева. Не знаю, знаете ли вы их, но я познал лишь теперь. Радуюсь за Сергея. Он так г л у б о к о забрал, что дух захватывает. И как это: такой земляной, цельный, глыбяной талант, как будто не ведающий ни добра, ни зла, а просто охватывающий космос — вдруг выносит на свет божий какие-то трещины, расселины в своем принятии мира. И как издевается. Брр. Мне холодно было. И средства гармонические разошлись дальше, и ритмика, а инструментовка фортепианная и того занятнее. Откуда все это?! И как мелко все остальное, кружащее возле э т о г о ...»

13 августа 1916 г.

«Упорно утверждаю, что вы один сейчас умеете мыслить симфонически и в этом направлении вы должны идти и идти. Я это вывожу из сравнения ваших сочинений с иными современными симфониями и стою твердо в своем убеждении. Не называйте или называйте свои вещи симфониями, от симфонического творчества вам не уйти никуда, и, если бог даст, вы напишете оперу, она еще яснее выявит симфониста. Вы еще не подчинили себе форму симфонии в совершенстве, но в самой вашей постоянной борьбе с ней и в том, что вы только в 1-й симфонии подчинились этой форме, да и то не совсем, я вижу залог несомненного развития. «Аластор» был уже довольно прочным достижением, но 3-я симфо-

<sup>1</sup> 6 набросков на слова З. Гиппиус, ор. 16.

<стр. 134>

ния при всех ее неровностях для меня выше, т. к. в ней нет вне, над музыкой, вьющейся программной нити».

Без даты

«Соната ваша (3-я.— А. И.)—крепкая штука. Мастер вы. В ней бездна мудрого. Психологически она жутка и остра. Мне думается, в душе вашей нагромоились новые пласты — мне непривычные и чуждые. Вам надо приехать ко мне. Надо поговорить. Ведь я тоже .«развернулся».

Без даты

«В шестой не сомневаюсь и ваше нытье принимаю, как необходимый и привычный refrain. Никто меня не столкнет, что вы не единственный подлинный симфонист. Я же на вас и на Чайковском узнал, что такое симфония-игра и что такое симфония, пронизанная музыкой, т. е. симфонизмом. Если бы вы знали, как трудно выразить это столь родное и досконально познанное интуицией понятие...»

Без даты. Пометка Мясковского «1922 начало»

«О каких последних «зинках» вы говорите? (Романсы на слова З. Гиппиус. — *А. И.*). Я их не знаю!? Что же касается «седьмой» (7-й симфонии. — *А. И.*), то в разочарование ваше не вкладываю серьезного содержания. Просто временно устали от нее или отошли от нее — вот и все! У меня же впечатление — хоть и залпом полученное, осталось сильным, хотя и «нервического», а не «логистического» порядка. Я от нее ахнул, а в шестую влюбился. Сочиняйте во что бы то ни стало, если силы есть!»

8 декабря 1924 г.

«Весь ужас в том, что композиторы не хотят знать, что то, что большая симфония или поэма делает для одного круга людей, то хороший хор и хорошая песня делает для другого. Но разве из искания обобществления и объединения следует отрицание высших форм?! Разве из-за того, что есть мысли, понятные массе, нужно жечь Канта? Я нигде этого не говорю». (Разрядка Асафьева. — *А. И.*).

23 декабря 1925 г.

«Посылаю партитуру 7-й и эскиз 8-й, с которыми мне очень больно расставаться. К 7-й я привык, к самим нотам привык. А музыку полюбил с первого раза, как

**<стр. 135>**

вы мне играли. Я надеюсь, что вы партитуру пришлете мне опять. Что касается эскиза 8-й, то я почему-то думал, что он мне подарен. Неужели нет?! Во всяком случае и эскиз буду ждать обратно. Разобрал все, кроме финала. Симфония оказалась проще, чем когда я слышал от вас, но — не скрою — первое впечатление было сильнее. Почему-то 6-я я 7-я забивают эту, а между тем в ней все хорошо. Вероятно, она очень легко уложилась на оркестр».

17 января 1926 г.

«Привет дружеский и сердечный. Забудьте и смотрите как на вздор на мои споры с вами о Штейнберге (Максимилиане. — *А. И.*) и проч. Ничто, никто и никогда не заставит меня быть вне вас, не с вами, не любить и не беречь вас, как моего друга и первейшего композитора России. Первейшего — ибо серьезнейшего».

17 марта 1926 г.

«Я глубоко понимаю и ваше состояние. Понимаю и то, что вам больно, когда о вас пишут. Но первый готов вопить о вас. В запад я не верил и не верю. И то, что там имеет успех ваша 5-я, меня не удивляет. Ну и хорошо, пусть имеет успех! Идиоты! С вашим

определением 5-й я не согласен, но конечно она не симфония (в вашем понимании), а приманка. Не сердитесь, дорогой, но у меня почему-то не лежит душа и к 8-й. Я ее почитаю и уважаю больше 5-й, удивляюсь ей, но не благоговейно, как перед 3-й и 4-й и в особенности 6-й. К 7-й у меня отношение не определилось. Я как «ахнул» при первом ее слушании еще в эскизе, так и остался с разинутым ртом!»

28 октября 1926 г.

«Я расстался с Москвой при столь неприятной поездке все-таки с светлым впечатлением (одним! о вашей сугубо славной пьесе, право, не знаю, симфонии или симфониетте!) (вероятно, речь идет о 9-й симфонии. — *А. И.*). Но ведь вас не прошибешь, вы все равно не поверите. Да и что тут слова. Меня порадовали и музыка симфониетты, и все ваши темы, и самое изобилие их, и наш разговор о Бахе, Брукнере, Малере, и ваше милое замечание о том, что не надо эстетски выбирать и заботиться об особенных красивых темах. Как это верно. Милый, ведь это же Чайковский и Бетховен. А во время Баха и вообще не думали о темах».

**<стр. 136>**

28 марта 1927 г.

«Сегодня смотрел вашу 3-ю (симфонию. — *А. И.*). Почему-то у меня с ней связаны очень дорогие, сильные и яркие воспоминания. Но в ушах ваша 10-я. Конечно, я никому своей догадки о «Медном всаднике» не открою, но я счастлив, что догадался. Голубок мой, вы шагаете по-великански. 6, 7, 8, 9 и 10 — ступени высокие. Ведь сейчас во всем мире только вы и строите такие мощные звуковые замки. Даже Сергей признал, что сонату, подобную 4-й, могли написать только вы. А темперамент и пронизательнейшие лирические гармонии 10-й меня пронизали насквозь. Родной мой, ей-богу, никакие невзгоды ничего не значат перед тем, что нам удастся сделать среди столь отчаянных условий!»

15 апреля 1930 г.

«Как меня дразнят ваши квартеты — вы и представить себе не можете. Я ведь и первые ваши опыты в этом жанре любил. Теперь же это должно быть очень высоко по мастерству и по существу. Не знаю, как объяснить мою веру в ваш квартетный стиль, но такая во мне сидит прочно».

16 февраля 1931 г.

«Сердечное спасибо. Глубоко тронут, получив сейчас ваши 2 партитуры с надписями, да еще вдобавок с посвящением. Все-таки G-dur'ная (Лирическое концертino, соч. 32, № 3. — *А. И.*) мне кажется лучшей, чем 1-я. А в общем обе «музыки» овеяны таким человеческим содержанием, таким теплом, какое редко где услышишь. Кроме того, у меня сейчас как-то личный вкус обернулся к партитурам, где мало инструментов, но не потому только, что их мало, а потому, что это малое число выражает отсутствие лишнего и простоту высказывания. Это тоже редко бывает несмотря на большое количество «малых партитур»... Почему-то с этой партитурой у меня теперь ассоциируется наша в е ч е р н я я деревенская прогулка прошлой весной» (Разрядка Асафьева. — *А. И.*).

9 апреля 1932 г.

«Когда идет 12-я? Нет, она не компромисс. Это н е в е р н о е слово. Она, в сущности, неизбежный этап и что-то, по своему времяположению, имеет близкое с моей

балетной работой (учитывая, конечно, всю качественную разность). И мое впечатление от нее — очень ясное, устойчивое, хорошее. От компромиссных сочине-

**<стр. 137>**

ний такого впечатления не получить. Но, конечно, 11-я моему психическому я дороже. Я был, помнится, зверски утомлен, когда начал ее слушать у вас — и вдруг, понемногу, музыка симфонии меня выпрямляла, выпрямляла и выпрямляла своей душевностью так, что мое сознание остро и бодро задействовало: до сих пор довольно четко представляю себе основные контуры, а все существенное ощущаю живо, как вчера. Единственное, что пока могу сказать об 11-й в сравнении с ее предшественницами: она не «сняла» для меня ни 7-й, ни 10-й, моих «любимец» (Разрядка Асафьева. — *А. И.*).

В переписке Б. В. Асафьева с Н. Я. Мясковским не раз, как мы видели, встречаются упоминания о 7-й симфонии и не просто упоминания, а порой развернутые оценочные заметки, очень выразительные высказывания о собственных впечатлениях от произведения и т. д. Но есть в одном из его писем, даже не прямо относящемся к 7-й симфонии, замечание, которое, тем не менее, представляется существенным для определения места и значения этого сочинения в творческом пути композитора.

В письме от 28 марта 1927 года, делясь своими впечатлениями, в основном, от 10-й симфонии, критик пишет: «вы шагаете по-великански. 6, 7, 8, 9 и 10 — ступени высокие. Ведь сейчас во всем мире только вы и строите такие мощные звуковые замки». Конечно, высота ступеней симфоний не подлежит уравниванию, взять хотя бы 6-ю, к примеру, и 7-ю. Но вероятно и то, что 7-я симфония оказалась в соседстве с 6-й и другими сочинениями — в ряду мощных звуковых замков, говоря словами Асафьева, — не только по причине даты своего рождения, временной последовательности. Почти все вышеназванные сочинения различными средствами выражения, с различной силой убедительности выявляли свою принадлежность времени, были овеяны духом времени.

Мясковский в одном из писем Прокофьеву после исполнения 4-й и 7-й симфоний сообщает: «музыканты настоящие больше одобряют 7-ю, что и понятно, ибо в ней гораздо больше натиска, да и материал несколько острее» (разрядка моя. — *А. И.*)<sup>1</sup> Чутьем художника, пытливо ищущего возможность музыкой ответить зовам времени, Мясковский верно ощущал настрой своего современника-музыканта. Материал несколько «острее», «гораздо больше натиска» — таким слышал автор выразительный смысл

<sup>1</sup> 1925, 16 марта (№ 207). — Переписка, с. 212.

**<стр. 138>**

музыки 7-й симфонии. Не случайно в аннотации, написанной им самим к премьере 4-й и 7-й симфоний в отношении последней приводятся следующие весьма доказательные определения: «поток контрапунктических вихрей», «резкие аккорды», «эпизод вызывающего характера», «быстро несущаяся fuga на фантастическую тему», «взрыв на фанфарном мотиве переходного эпизода», «бурное и стремительное заключение», «конец на резком ударе гонга, большого барабана и контрабасов» (Разрядка моя. — *А. И.*). Этот беспокойный мятежный характер музыкальной сферы симфонии, вероятно, и дал известный повод Асафьеву услышать в ней устремления композитора, которые он назвал «звучно-экспрессионистическими». Предположить же, что устремления эти граничат с областью музыкально-механических опытов или что композитор запечатлел в симфонии «довольно отвлеченные идеи», — как об этом писал автор настоящей книги в первом ее издании, мало оснований.

Каким бы опосредствованным ни являлся процесс воплощения окружающего мира в музыке, да еще такой специфики как бестекстовая, непрограммная, чисто

инструментальная, мы всегда услышим в произведении реалистического искусства в том или ином художественном выражении его земную природу.

Примечательно, что Мясковский, считая в ту пору одной из задач художника обращение к объективным, по собственным словам, образам, включает в тематический материал 7-й симфонии мелодию пастушьего рожка<sup>1</sup> и сочиняет тему в духе колыбельной (основная тема второй части). Однако его земные связи не ограничиваются этим. Они идут гораздо глубже и шире, прослушиваясь как отголоски мира тревог и волнений 20-х годов.

И если в определении тех или иных программных данных произведения неизбежен элемент допуска, то бесспорным доказательством сказанному выше являются черты общности 7-й и 6-й симфоний.

Грозные сполохи из сонатного аллегро 6-й, образы вихревой поземки из скерцо той же симфонии слышатся и в музыке 7-й. Характерные приемы тематического развития в виде секвентных или повторяющихся кратких

<sup>1</sup> Записана в деревне Батово под Петербургом в 1912 г., где Мясковский проводил лето.

### <стр. 139>

мелодических фрагментов с паузой на сильной доле такта (в мелодии) или с залигованной первой долей, что создает характер прерывистости и одновременно напряженности общего тока музыки, тоже сродни 7-й симфонии. В ней ощущаются эмоциональные всплески и спады, как, например, в *Andante* 5-й (фугато), в сонатном аллегро 6-й. В частности, и традиция создания песенно-колыбельных тем, наметившаяся совершенно определенно в 5-й, 6-й, отчетливо выступает в 7-й, где «колыбельная» предстает в роли главной темы второй, заключительной части симфонии.

Конечно, 7-я и 6-я симфонии сочинения совершенно разные и по концепции, и по масштабности — рядом с монументальной 6-й возникла двухчастная, лаконичная 7-я. Впрочем, многократное возвращение к одному и тому же лирическому образу — теме побочной партии первой части в известной степени, вероятно, в силу данности схемы (репризность) несколько нарушает лаконизм, динамичность целого (симфония исполняется без перерыва).

Общность же ряда черт и характер этого родства говорит о том, что «звукоэкспрессионистические устремления» Мясковского были направлены на усиление выразительности содержания симфонии, на обострение материала, на увеличение «натиска», подсказанных в самом конечном счете веяниями времени. Разве и не отсюда тоже в той или иной мере, в том или ином качестве могло брать уже свои ростки творчество советских композиторов последующих десятилетий!

Теперь о самой симфонии. В письме к Прокофьеву от 25 июля 1923 года, то есть тотчас же по окончании работы над сочинением, Мясковский сообщает: «На этих днях мы (у нас есть небольшая группа) пробовали прочесть в 8 рук 6-ю симфонию (первую часть). Ничего — в смысле концепции — получилось, хотя и очень длинно, но я определенно чувствую, что с этим стилем музыки — эмоционально-нагнетательной с академическим уклоном — надо раз и навсегда покончить. Первый робкий опыт этого я делаю в 7-й симфонии, где мне определенно несколько моментов удалось — в разработке первой части и вся вторая часть; я полагаю, что мне придется музыку начать сызнова и счет симфоний с 7-й (-1-й), несмотря на определенно нарождающуюся у нас популярность 5-й. Впрочем, там видно будет»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Письмо от 25 июля 1923 г. (№ 174). — Переписка, с. 163.

### <стр. 140>



А вслед за этим письмом, отвечая на запрос Прокофьева, от чего же Мясковский «отрекся» в 7-й, композитор пишет: «Что в ней нового? Известная свобода формы, сжатость изложения, наконец, местами оторванность от прочных басов и вообще фонов — она местами очень приятно повисает в воздухе. Но это исключительно мои завоевания для себя, а вообще, нового в этой симфонии, пожалуй, только ее характер, так как никому не удалось в ней отметить влияний, заимствований и тому подобной ерунды...»<sup>1</sup>

Мясковский не в пример другим своим симфониям остро реагирует на каждое исполнение 7-й, находит все новые недостатки в партитуре.

Из письма от 16 марта 1925 года (после премьеры 4-й и 7-й симфоний): «7-ю я переоркестровал почти всю заново... она была полна наивностей и непрактичностей совершенно непростительных даже с глазуновского подхода. Масса лишних фигурации, дикий рев и возня меди, однообразие инструментального изложения, неубедительный конец, и так без конца.

Я написал 50 новых страниц партитуры (1/3) и почти ни одной из остальных не оставил без ретуши. Надеюсь, что теперь в этой деве есть смысл»<sup>2</sup>.

Из письма от 14 декабря 1925 года (после ленинградской премьеры): «Я очень радуюсь теперь, что в свое время не игралась у Вас (т. е. за рубежом. — А. И.) 7-я симфония. Только после генеральных переделок она наконец начала выходить... На этих концертах сделал еще парочку штрихов и теперь пустил симфонию за границу. 24 марта ее будет играть в Винтертуре Шерхен»<sup>3</sup>.

Из письма от 27 мая 1926 года (после исполнения симфонии под управлением Н. Малько в Москве): «Малько недурно (хотя и в искаженных темпах, — почему это дирижеры не любят слушать авторских указаний? Никак не пойму!) сыграл 7-ю симфонию, которая после того подверглась еще кое-каким изменениям... Я постараюсь летом внести эти поправки в рейнхартовский экземпляр... и тогда пусть играет кто угодно и сколько хочет, ибо, думаю, что больше ничего не потребуется...»<sup>4</sup>.

<sup>1</sup> Письмо от 12 августа, 1923 г. (№ 177). — Переписка, с. 167.

<sup>2</sup> Письмо от 16 марта, 1925 г. (№ 207). — Там же, с. 212.

<sup>3</sup> Письмо от 14 декабря, 1925 г. (№ 217). — Там же, с. 229.

<sup>4</sup> Письмо от 27 мая, 1926 г. (№ 230). — Там же, с. 243.

### **<стр. 141>**

И тем не менее в письме от 12 июня 1926 года сообщает: «Эту неделю я усердно посидел и основательно обработал (думаю, что окончательно) как 7-ю, так и 8-ю симфонии»<sup>1</sup>.

Но и это не вес. В партитуре симфонии, принадлежащей автору и находящейся в настоящее время в библиотеке Союза советских композиторов в Москве (Б 350), есть исправления, вписанные рукою композитора, и на титульном листе пометка чернилами, также, по-видимому, Мясковского: «Исправлено автором (10/VI 1933)». В экземпляре, хранящемся в Государственном музее музыкальной культуры имени М. И. Глинки, снова изменения, которые были внесены композитором в период подготовки исполнения 7-й симфонии Лео Гинзбургом. Делая поправки, Мясковский всегда спрашивал мнение дирижера о вносимых им изменениях (об этом мне сообщил Лео Гинзбург).

Из приведенных данных можно видеть, что Мясковский с неослабевающим вниманием следил за судьбой 7-й симфонии, продолжая совершенствовать оркестровку даже после выхода в свет партитуры сочинения. Очевидно и другое. Автор очень дорожил сочинением, которое рассматривал как «робкий» опыт в поисках нового, настоятельную необходимость в чем композитор отчетливо осознавал. Об этом и писал он Прокофьеву.

Темы-образы 7-й симфонии отчетливы, выразительны. Симфония лаконична — и это одно из ее достоинств — музыка развивается непринужденно в рамках традиционных

канонов (первая часть — сонатное аллегро, вторая — сложная трехчастная форма). Последнее не противоречит тому, что как целое симфония отмечена печатью самобытности, свежестью музыкального языка, серьезностью и ясностью замысла. Исполняемое без перерыва между частями произведение легко воспринимается при непосредственном слушании в силу четко обозначенных внутренних граней формы и, конечно, характеристичности, образной выразительности музыкальных тем.

Одним из запоминающихся и впечатляющих опорных моментов сочинения является материал вступления — «как бы голос природы», по авторскому определению. И действительно, это лишь допуск. Музыка не иллюстративна, а скорее символична, выражая нечто первозданное, величавое. И самое существенное — му-

<sup>1</sup> 1926, 12 июня (№ 232). —Переписка, с. 245.

<стр. 142>

зыкальная тема, как и образ в целом, решены простыми средствами. На фоне длительно звучащей гармонии (соединение двух мажорных трезвучий на расстоянии тритона — H-dur и F-dur), излагаемой в виде мерно, едва слышно колеблющейся фактуры на триольном ритме, словно из глубины недр появляется мелодия у первой флейты в низком регистре. Таков зачин, предуведомление. Мелодия напоминает фанфару (развернутая по основным звукам тоники F-dur фраза). Этот ее характер закрепляется троекратно повторенным квартовым оборотом — сигналом:

7-я симф, 1-я ч. Начало вступл.

58 *Andante sostenuto, calmo* (♩ = 60-63)

Спокойно-холодноватая фраза в первом появлении в заключении вступления в аккордовом выражении *tutti*, преобразуется и, словно разбуженная, обретает резкость и силу, напоминая взрывчатые аккорды сонатного аллегро 6-й симфонии. За начальной темой у флейты следует основная тема вступления — мелодия пастушьего рожка (соло кларнета) также в тональности F-dur:

7-я симф. 1-я ч. Вступл. Тема пастушьего рожка



После проведения ее в ином оркестровом выражении остается звучать только квартетный оборот — сигнал.

<стр. 143>

Многokrатно повторяясь на возрастающей звучности в ускоренном темпе, он подводит к главному разделу первой части — сонатному аллегро. Здесь события развиваются по проторенным путям. Тема главной партии мрачно-угрожающего характера излагается в басовых голосах оркестра. В ней два элемента — первый в мелодически восходящем движении:

7-я симф. 1-я ч. Тема гл. п. (а)



Второй — в нисходящем:

7-я симф. 1-я ч. Тема гл. п. (б)



Оба во взаимодействии создают образ напряженно-драматического порыва, бушевания, по авторскому определению; тема побочной партии — нежная, просветленная в первоначальном изложении, но полная томления и страстного волнения в развитии:

7-я симф. 1-я ч. Тема поб. п.



В заключении главной партии возникает короткий мотив в характере воинственных грозно повелительных фанфар:



<стр. 144>

Его появление в ходе развития музыки обостряет ее драматический накал. Общий эмоционально напряженный тон музыки первой части приобретает то драматический взрывчатый характер, то лирически просветленный, но также внутренне взволнованный и даже страстно патетический. В заключении первой части все стихает, снова звучит тема вступления (в другой оркестровке) — голос Природы, условно говоря. В отличие от начала здесь материал вступления расширен. Вслед за темой пастушьего рожка появляются новые голоса — эпизоды соло бас-кларнета, кларнета, валторны, английского рожка, флейты. Они придают всему звучанию теплоту, задушевность. Такое потепление подготавливает главную тему второй части песенно-колыбельного характера. Страницы музыки симфонии, связанные с названной темой, могут быть отнесены к одним из проникновеннейших в творчестве автора:



В центре второй части—новая тема (средний раздел) причудливо фантастическая, сумрачно-скерцозная в форме фугато:



Нетрудно заметить ее сходство с темой главной партии из скерцо 6-й симфонии — общий склад рисунка мелодии, колющий ритм, та же стремительность музыки в целом. Вслед за репризой темы в характере колыбельной наступает заключительный раздел симфонии. Здесь возникает реминисценция темы главной партии первой части, вновь появляется тема вступления. Композитор словно еще раз ставит нас перед искушением найти покой только в Природе. Однако реальное решение коллизий и столкновений образов в ходе развития сочинения

<стр. 145>

композитор дает другое: жизнь в ее борьбе и устремлениях к идеалу, если даже он не найден еще, — вот вывод, к которому приводит нас автор. Так символически можно истолковать заключительный эпизод сочинения, построенный на материале главной партии первой части и звучащий резко в стремительном движении.

В заключение рассказа о 7-й симфонии хочется привести еще одно высказывание Мясковского, в котором мы находим и выражение чувств удовлетворения и скрытое

признание - как же мало композитор испытывал истинную радость от слушания своих сочинений и как же важен для судеб создаваемой музыки фактор истинно художественного ее исполнения. Но это особая тема.

«Дорогой Борис Владимирович, — писал Н. Я. Мясковский Б. В. Асафьеву в письме от 24 октября 1927 года, — вчера наш Росфил устроил концерт, для которого почему-то пригласили Шерхена (помните его?). Я, по правде говоря, думал, что это средний дирижер. Оказалось — превосходный: с темпераментом, отличной техникой, превосходным вкусом и великолепным пониманием-хваткой играемого. Он отлично сыграл 1-ю симфонию Кшенека (очень интересное и творчески живое сочинение) и мою 7-ю, последнюю, сыграли так, что ее никто не хотел узнать, так естественно, гибко, выразительно и... быстро. Темпы были все, о каких я только мечтал и на какие никогда не надеялся. Оказывается, и 1-ю часть можно сыграть «дико» (она впервые меня не раздражала!) и коду стремительно. И все получилось с м ы с л (Разрядка моя. — А. И.)<sup>1</sup>.

Не следует, конечно, думать, что жизнь советского музыкального искусства послеоктябрьского периода и, в частности 20-х годов, определялась развитием и борьбой лишь тех различных направлений, о которых речь шла выше, или кругом мыслей, сомнений, противоречий, отголоски которых слышны в только что приведенных письмах. Несмотря на молодость советской литературы и искусства, в них зрели и с каждым годом укреплялись новые силы. Большевицкая партия поддерживала их. Она развернула гигантскую работу по воспитанию в массах способности глубокого понимания искусства и разъяснению истинных задач, стоящих перед творческой интеллигенцией, задач, определявшихся великим временем, интересами народа. Совершенно очевидно, что все

<sup>1</sup> Письмо Н. Я. Мясковского к Б. В. Асафьеву. — Муз. жизнь, 1975, № 20, с. 15.

<стр. 146>

это имело непосредственное отношение ко всем деятелям искусства. Видя, как серьезно партия и государство относятся к культурным ценностям прошлого, к творчеству старой интеллигенции, какое значение вообще придается искусству, его связи с важнейшими проблемами дня, деятели искусств горячо откликались на призыв партии.

Благотворное воздействие на развитие музыкальной культуры оказывала в ту пору небольшая когорта композиторов-«стариков».

В Петрограде в первые годы революции продолжал возглавлять консерваторию А. К. Глазунов — живой носитель традиций русских классиков, активную педагогическую деятельность вели в петроградской консерватории — М. О. Штейнберг, на Кубани — В. А. Золотарев (оба ученики Н. А. Римского-Корсакова); в Москве — старейший мастер М. М. Ипполитов-Иванов и такие видные деятели музыки, как А. Д. Кастальский, А. Ф. Гедике, С. Н. Василенко, а с 20-х годов — Р. М. Глиэр.

Однако, обращаясь к симфоническим произведениям этих композиторов (симфонические поэмы «Мцыри» Ипполитова-Иванова — по Лермонтову, «Запорожцы» Глиэра — по картине Репина, «Галльский набег» Гедике — по сюжету из истории Франции), следует заметить, что ни один из них не стал в ту пору властителем дум и вождем реалистического направления, каким оказался, например, в литературе М. Горький.

6-я симфония Мясковского резко выделялась и по значительности современной темы, по остроте художественной проблематики, связанной с перспективами развития советской симфонической музыки.

Непросто было Мясковскому после 6-й симфонии сразу отыскать верную дорогу. Ведь речь шла не только о новой тематике сочинений, которая отвечала бы запросам советского человека. Следовало найти надлежащие средства выражения этой тематики. А это означало необходимость критически отнестись к тому, чем уже владел композитор, что вошло в плоть и кровь его творческой индивидуальности. Одним словом, Мясковскому, как



и другим советским композиторам, нужно было разрешить противоречие между растущим творческим пониманием, осознанием новых запросов жизни и привычными формами музыкального мышления.

Почти десятилетие после Октября 1917 года — период едва ли не самый трудный в становлении совет-

#### <стр. 147>

ской культуры, — творчество Мясковского-симфониста, приковывало к себе внимание широкой общественности. Идя тернистым, нехоженым путем исканий, композитор закладывал прочный фундамент советской инструментальной оркестровой музыки, утверждая одну из высших ее форм — симфонию. Его сочинения — от 4-й до 12-й симфонии — очень разные, по неизменно содержательные, настоятельно заявляли о себе, будоражили воображение современников (не только музыкантов) творческим натиском, подвели к коренной проблеме — что есть советская симфония. Поэтому Асафьев с полным основанием рассматривал и оценивал творчество Мясковского под углом зрения преимущества между советским и русским классическим симфонизмом.

Ни 3-я симфония Гедике (1922, первое исполнение — Москва, 1925) и 2-я Щербачева, «блоковская» (1923/24, первое исполнение — Ленинград, 1927), ни две Прокофьевы — 2-я (1924, первое исполнение — Париж, 1925) и 3-я по материалам оперы «Огненный ангел» на сюжет романа того же названия Брюсова (1928, первое исполнение — Париж, 1929) — значительные в творческих биографиях авторов, не обрели роли определяющих ориентиров на пути формирования советской симфонии. Могучая и самобытная музыка прокофьевских сочинений, созданных в годы пребывания автора за границей, объективно лишена была возможности влияния на творческие процессы, происходившие в советском музыкальном искусстве, из-за своей обособленности в ту пору от музыкальной жизни России. Симфониям же Гедике и Щербачева при их индивидуальных художественных достоинствах не доставало той меры выразительности, которая, затрагивая думы и чаяния современника, стимулировала бы творческий интерес к проблеме развития реалистической советской симфонии. К тому же, эти сочинения были в тот период единичными опытами авторов: у Гедике 3-я стала последней, Щербачев следующую — 3-ю симфонию написал только в начале 30-х годов, когда современная симфоническая музыка была уже представлена в Ленинграде несколькими произведениями Шостаковича, порадовавшего своим талантом с первых же шагов, а в Москве властителем дум был автор 12-й симфонии Мясковский.

Как мы увидим далее, процесс борьбы нового со старым в сознании композитора самым причудливым образом проявлялся в его творчестве. Наиболее наглядно, так сказать, крупным планом своеобразие творче-

#### <стр. 148>

ских исканий Мясковского обнаружилось в сосуществовании как бы двух рядов сочинений.

Схематично говоря, одни выявляли обращение композитора к объективной тематике (8-я симфония о Степане Разине, 12-я симфония о коллективизации, Деревенские концерты соч. 32, частично 9-я симфония), другие — более субъективные настроения<sup>1</sup>, говоря словами самого Мясковского (10-я, 13-я симфонии). Нечто сходное можно заметить и в других жанрах, например, в романах психологического плана с настроениями безнадежности (Тютчев), в обращении к массовой песне, к хорам на тексты советских поэтов гражданской тематики, к духовой музыке, причем в самом общезначимом ее выявлении, в жанре марша. В эти же годы композитор сочиняет квартеты, характер музыки которых, пользуясь терминологией композитора, один ближе к объективному (c-moll), другой к субъективному (a-moll) ряду произведений. Что же касается самой музыки квартетов, ее индивидуальной характеристики, то по силе общего впечатления, по яркости

контрастов в частях и драматической напряженности квартету a-moll следует отдать предпочтение, при том, что квартет c-moll более теплый и быть может даже более складный по сделанности, говоря словами композитора. Во всяком случае для исполнения квартет a-moll представляет немалые трудности в собственно техническом отношении с фактурой, словно оркестровой.

<sup>1</sup> В одном из писем к автору книги Н. Я. Мясковский сообщил: «Действительно склонностью к парному сочинению я обладал, но в гораздо более естественной форме, а именно я сочинял часто вместе:

более густые психологически	и менее густые
4-я Симфония	5-я Симф[ония] (обе за 3 месяца)
6-я Симф[ония]	7-я С[имфония] (одна в середине другой)
8-я Симф[ония]	9-я Симф[ония] (одна вслед за другой)
<b>10-я особняком</b>	
11-я Симф[ония]	12-я внутри (обе за 1 1/2 месяца, в эскизе конечно)
13-я Симф[ония]	14-я Симф[ония] (одна вслед за другой без перерыва)
<b>15-я и 16-я — обе особняком</b>	
17-я Симф[ония]	18-я Симф[ония] (одна в середине другой)
<b>19-я особняком</b>	
20-я Симф[ония]	21 Симф[ония] (одна за другой)
22-я Симф[ония]	23-я Симф[ония] (одна за другой)».

Оригинал письма хранится у автора книги.

### <стр. 149>

Так тематика и стиль Мясковского находят свое выражение в причудливом преломлении разносторонности творчества.

Для многих представителей советском литературы и искусства 20-х годов характерно было обращение к революционному прошлому народа, к его национальным героям. На сценах драматических и оперных театров появляются «Пугачевщина» (картина народной трагедии) К. Тренева (МХАТ), оперы «Степан Разин» П. Триодина, «Орлиный бунт» (о Пугачеве) А. Пащенко, «Декабристы» В. Золотарева. Стремление приблизиться к современности через обращение к историческому прошлому приводит и Мясковского к мысли о программном оркестровом сочинении.

8-я симфония ор. 26 принадлежит к числу монументальных произведений эпико-драматического характера с ярко выраженным национальным колоритом. До известной степени эти особенности симфонии связаны с возникшим, но не получившим полной реализации замыслом воплотить образ легендарного народного героя Степана Разина.

Сочинение, к созданию которого автор приступил летом 1923 года, вскоре после окончания 6-й симфонии (7-я была своего рода интермедией между клавирным эскизом и законченной партитурой последней), писалось, главным образом, в течение 1924 года. Полностью партитура была закончена к лету 1925 года.

«Только в замысле 8-й симфонии,—сообщает композитор в «Автобиографических заметках», — я получил настоящий импульс к тем объективным настроениям, которые начал искать. Сперва в ней родился замысел финала на тему, которую я принял за песню о Степане Разине и обработать которую решил в сочетании с рядом волжских песен, а также связав с образом обездоленного крестьянства. Так как песня оказалась иного содержания,

замысел в первоначальной форме не развился, но элементы его, конечно, остались, как в характере первой части (степного, напевного склада), в темах второй части (с двумя русскими песнями...), целиком в третьей части (на башкирскую песню, которая еще недавно пелась на слова о покинутой солдатке) и, наконец, в буйно-напористом, но с трагическим окончанием, финале».

Об этой симфонии Мясковский рассказывал следующее: «Думал я написать симфонию о Степане Разине. Первая часть — это эпика, рассказ, степь, природа. Вто-

**<стр. 150>**

рая часть — скерцо. Все темы ее, кроме первой, оригинальной, на 7/4 (которую я сочинил еще в бытность учеником И. И. Крыжановского, т. е. лет 30 тому назад), связаны с «водой». Одна — «По морю утенушка плавала»; вторая — «Щучка-рыбка»... Обе песни из сборника Римского-Корсакова. Обе в размере на 7/4.

Главная тема третьей части связана с образом обездоленного крестьянства. Мелодия темы — башкирская песня, на которую во время империалистической войны пели слова о покинутой солдатке. В середине третьей части есть момент просветления, связанный с чертами характеристики женского образа — персидской княжны. Но эти моменты очень кратковременны. Снова наступает настроение печали и возвращение к песне о покинутой солдатке.

Четвертая часть — «деятельность» Степана Разина. Самый финал (кода) — его гибель. Темы для финала дал мне Б. Б. Красин в 1921 году. Я думал, что тема эта связана была с Разиным, но оказалось не так. Впоследствии выяснилось, что она принадлежит Балакиреву. В сборнике «30 русских песен» в 4 руки она помещена под № 9 и называется «Гришка Отрепьев». Забыв о том, что эта тема Балакирева и о Гришке Отрепьеве (Красин говорил мне точно о ней) и решив почему-то, что она связана с Разиным, я начал работать над симфонией и уже сочинял именно в этом плане»<sup>1</sup>.

Тематический материал 8-й симфонии теснейшим образом связан с народной песенностью. Это позволяет видеть в ней развитие той ветви творчества композитора, которая наиболее отчетливо определилась в 5-й симфонии.

Эпический склад произведения распознается уже с первой части, точнее, со вступительного раздела к ней — *Andante*, которое является также и ее заключением. Мелодия вступления диатонична и состоит из ряда попевок (в частности трихордных), распространенных в русской народной музыке. Она типична также в ладовом отношении (натуральный и дорийский минор — особенность, на которую обращает внимание Кастаньский).

Короткий хроматический речитатив — беспокойный мотив, бродильный фермент, как его определяет сам автор, хотя и обостряет ладовую основу вступления, по

<sup>1</sup> Впервые сообщено Мясковским автору настоящей работы летом 1937 г. Опубликовано в монографии Myaskovsky: His Life and Work. Translate from the Russian. Philosophical Library. New-York. 1946.

**<стр. 151>**

существу же не выходит за пределы встречающихся в народной музыке звукорядов, то есть дорийского минора или лидийского мажора<sup>1</sup>.

Развивая основную тему вступления, композитор указывает на будущие пути ладового развития симфонии. Намек на увеличенное трезвучие (*b — d — fis*) — не случайно возникший здесь гармонический комплекс, а зерно увеличенного лада, играющего заметную роль в произведении.

Спокойное проведение темы в виде песенного запева (унисон деревянных инструментов) со звенящим некоторое время заключительным органным пунктом, словно стелющимся отголоском, создает реалистические приметы образа природы — бескрайней дали, простора. Оправдан здесь и прием контраста регистров, далекого, верхнего у первых скрипок (органый пункт) и близкого (унисон шепотом — *pianissimo*) у альтов, виолончелей, контрабасов, между которыми остается пустое звуковое пространство:

8-я симф. 1-я ч. Вступл.

**Andante** (♩ = 60)

68 Fl., Ob., Cl.

*pp dolce* Cl. b., Fag.

V-ni

*pp pizz.* V-le

V-c. C. b. *pp pizz.*

Каринность музыкальной заставки особенно ощущается в заключении первой части симфонии, потому что по своей функции она является именно завершением,

<sup>1</sup> Следует отметить, что в интонационном и ладовом отношениях этот речитатив весьма близок образцам русской классической музыкальной речи. Вспомним, например, тему главной партии 2-й симфонии А. Бородина или реплики крестьян из пролога к «Борису Годунову» М. Мусоргского («Митюх, а, Митюх») и т. д.

<стр. 152>

а не подготовкой части, как во вступлении. Все развитие музыки ведет к покою, тишине. Поэтому так живописна в заключении затихающая переключка инструментов в разных регистрах, создающая впечатление пространства, в котором разбросаны поющие голоса. Как бы совсем издали звенят флажолеты у скрипок. Колористичны появления и исчезновения различных новых (по сравнению с вступлением) тембров (труба и валторна с сурдинами, флейта). На фоне замирающего шороха (тремоло струнных) они кажутся таинственными голосами ночной тишины, степного простора. Так объективные настроения, говоря словами композитора, родившиеся в связи с программным замыслом 8-й симфонии, уже в самом ее начале вызвали к жизни черты конкретной образности.

Музыка собственно сонатного аллегро, в отличие от спокойных, картинных обрамляющих эпизодов, динамична, подвижна. В стилистическом же отношении она так же, как и во вступлении, близка народным песенным истокам.

Это прежде всего касается темы главной партии — быстрой, энергичной, веселого нрава, доминирующей в первой части. Она диатонична (с очень типичным для народной песни окончанием на II ступени), ясна, закончена по ритмическому рисунку. Сообразно природе напева композитор построил «русскую» гармоническую основу на созвучиях смешанных функций тоники и субдоминанты, причем на таких типичных для народных

песен ступенях, как П. Подобного рода гармонии применяли Бородин, Римский-Корсаков и особенно Стравинский (например, «Масленица» из «Петрушки») <sup>1</sup>:



<sup>1</sup> В данном случае прием Мясковского стилистически ближе к Стравинскому.

<стр. 153>



Дополнением к первой теме аллегро является известный уже из вступления речитативный хроматический оборот, вносящий и сюда динамическую остроту. Впрочем, это его свойство вполне определилось еще в заключительном разделе вступления, представляющем собою нарастающую волну звукового и ладового напряжения с кульминационным аккордом всего оркестра, после которого эффектно, на piano в подготовленном уже темпе аллегро, искрясь и играя, появляется главная партия.

Тема побочной партии аллегро не связана с народной песней, но применительно к ней тоже можно говорить о песенном характере, о естественности распева. Интересен своими особенностями интонационно яркий двухтактный мотив из середины побочной партии, который играет немаловажную роль в сонатном аллегро: хроматические фразы у контрапунктирующих голосов струнных, скрещивающееся движение мелодических линий — нисходящей в верхних голосах оркестра, восходящей — в нижних, в оркестровом tutti (poco largamente) зыбкий фон (тремоло у скрипок и альтов), измененный метр, отяжеляющий движение. В принципе это не ново. Блестящий пример использования аналогичных выразительных средств дан Римским-Корсаковым в опере «Садко» (погружение морского царя на дно морское). Но Мясковский трактует образ по-своему, вполне оригинально в конкретно-выразительном отношении. Пользуясь музыкальными средствами, близкими нашему представлению о вздохе, волне или песне, уносящейся вдаль замирая, композитор достигает ясности в раскрытии замысла всей части, который он коротко обозначает понятиями: «эпика, природа, степь».

Двухтактовое вступление к скерцо представляет собой цепь акцентированных созвучий, включающих альтерированные септаккордовые гармонии. И хотя внешне оно очень напоминает вступление к 6-й симфонии, выразительный смысл его совсем иной. Это подтверждается дальнейшим развитием музыки. Создается образ буйной удали, отваги, хочется даже сказать — первобытной

<стр. 154>

силы. Он появляется в скерцо неоднократно, всегда в кульминационных моментах, сохраняя первоначальный облик.

Тема скерцо (D-dur) была сочинена Мясковским еще в доконсерваторский период и оставалась много лет неиспользованной. Теперь, в работе над 8-й симфонией она пришлась как нельзя более кстати, так как отвечала намерению автора создать в крайних частях затейливую по рисунку танцевальную картину в духе русского хоровода или пляски, то лукаво-зазорного, то грубовато-удалого характера. Основные признаки темы — диатоничность, сложный метр 7/4, соединение тонально-устойчивых оборотов с незавершенными, требующими дальнейшего движения:

8-я ч. симф. 2-я ч. (Скерцо). Вступл. и 1-я тема

**Allegro risoluto e con spirito**  $\text{♩} = 112$

68 (2+3+2)

Cl. V-ni Cl.  
Cor. Archi pizz. Fag. Cor. Archi

Средняя часть скерцо (трио) основана на двух русских народных песнях — одна очаровательная по лиричности и мягкости мелодического рисунка «По морю утенушка плавала» и другая бодрая, «заносчивая» «Щучка-рыбка, не мечися»<sup>1</sup>:

8-я симф. 2-я ч.  
Мелодия русской народной песни  
„По морю утенушка плавала“

69 [9] **A doppio più lento** (3+4)  
V-ni  $\text{♩} = 56$   
*p dolce espressivo*

<sup>1</sup> Названные темы взяты из сборника Н. А. Римского-Корсакова «Сто русских народных песен». М., 1945, с. 139—140, 143, (№ 77 и 80).



8-я симф. 2-я ч.  
Мелодия русской народной песни  
„Щучка-рыбка, не мечися“

70 Mosso

Ob.  
V-ni  
Cor.  
Fag.  
V-la  
C-b. pizz.

В оркестровом воплощении преобладает диалогический прием: начало и завершение темы звучат в разных группах оркестра.

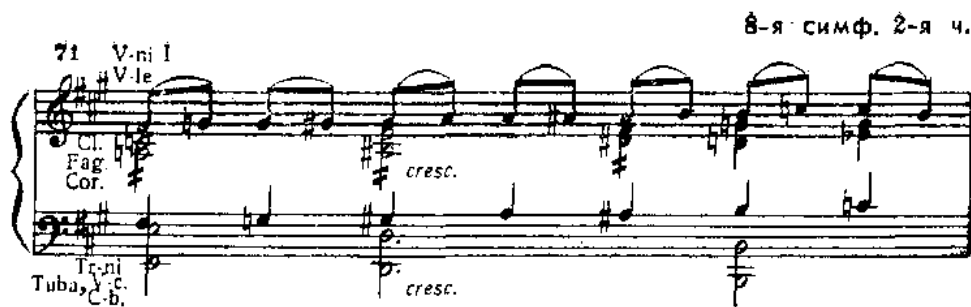
Обе эти темы, как и первая, оркестрованы и гармонизованы автором с тонким проникновением в строй народной музыки. Претерпела изменение и вся оркестровая фактура среднего раздела скерцо. Она стала прозрачнее, разнообразнее по инструментальным краскам, появились контрапунктирующие голоса, расцвечивающие тему, как в народной многоголосной песне.

Ассоциация с эпизодом из песни о Степане Разине, бросающем в Волгу персидскую княжну, возникает в кульминации всей части.

Диалог между темой «По морю утенушка плавала» и динамической, мужественной речитативной из первого раздела скерцо подчеркивает контраст между ними. Первая (диалог трубы и валторны), окутанная диссонирующим гармоническим фоном, зыбкой звучностью флажолетов струнных, ползучим пассажем тремолирующих флейт, рождает ощущение неопределенности, тревожного предчувствия. Вторую же тему композитор, наоборот, показывает мелодически обнаженной, почти целиком на унисоне, в ускоренном темпе, но также функционально незавершенной.

Разрешение этой очень естественно возникшей коллизии наступает не сразу, а после повторения диалога. Речитативная тема достигает на кратчайшем отрезке времени двух кульминационных взрывов — один мощнее другого. Первый раз — на теме вступления скерцо, второй — в кульминации всей части: неукротимый подъем к вершине и сбегающие сверху вниз гаммообразные пассажи, — словно далеко расходящиеся круги на водной глади, покой которой неожиданно нарушен резким ударом:

<стр. 156>



Выразителен и ярок этот поворот в музыкально-драматургическом развитии: превосходство одной (речитативной) темы над другой (лирической — «По морю утенушка плавала») показано с предельной ясностью. С лирической линией покончено, к ней нет возврата. И так естественно, что только спустя несколько мгновений после удара, словно не сразу обретая нарушенное равновесие, кристаллизуется основная тема скерцо (D-dur) и реприза вступает в нормальное русло. Теперь уже ничем не омрачаемая, летит и кружится тема пляса, завершаясь в эффектном и сильном взлете.

Образ народной печали, который мог возникнуть в симфонии Мясковского только под влиянием программного замысла, связанного с темой Разина, крестьянства, родины, составляет основу третьей части. Это — широкая, напевная, глубоко трогательная башкирская народная мелодия («Грусть» — песня солдатки) <sup>1</sup>. Пентатонный лад позволил автору сохранить соответствующий гармонический фон для всего первого проведения песни:

<sup>1</sup> Песня сообщена Мясковскому известным музыкальным фольклористом, собирателем народной музыки В. А. Успенским.

8-я симф. 3-я ч. 1-я тема  
(мелодия башкирской песни).

72 **1** Adagio  
C. ingl.

Archi *dolce ed espressivo*  
Arpa

Дальнейшее ее развитие то и дело прерывается «горестно-страстными фразами, словно причитаниями»<sup>1</sup>.

Лирический характер образа и его жанровая специфика (сольная песня) выявляются и в оркестровке. Здесь главное значение отводится — в отличие от компактной массивной инструментовки скерцо — солирующим инструментам, чистым тембрам. Так, все первое проведение темы целиком поручено английскому рожку на прозрачном фоне струнных (без скрипок) с арфой, а в репризе кларнету на измененном, но также прозрачном фоне (фаготы, удвоенные двумя валторнами с сурдиной, и в том же составе струнные с арфой).

По мере развития темы комбинации инструментов становятся богаче, вводятся солирующие флейта, труба, гобой, первые и вторые скрипки, валторна, виолончель. Тремоло у струнных, часто с дополнительным введением сурдин, создает блеклый колорит, гармонирующий с характером напева.

Насыщенности музыки среднего раздела Adagio способствует широкое полифоническое состязание тем. Кульминация знаменует поворот к репризе, с наступлением которой напряжение постепенно спадает. В коде мягко звучит мелодия печального запева.

Финал симфонии — «деятельность и гибель героя» — носит ярко выраженный эпико-драматический характер.

<sup>1</sup> Мясковский Н. Восьмая симфония A-dur. Соч. 26. Тематический очерк. — Современная музыка, 1926, № 15-16 (апрель-май), с. 149.

### <стр. 158>

Тематически, как и все предыдущие части, он связан с народной песней, написан в форме рондо-сонаты.

Главная тема финала — образ богатырской силы. Чередование непрерывно меняющихся альтерированных гармоний, все возрастающее ладо-тональное напряжение, которое разряжается лишь в узловых точках развития материала, способствуют динамизму и накалу музыки, что отвечает замыслу:

73 **1** Tempo giusto

8-я симф. 4-я ч. Тема гл. п.



Важное значение в драматургии финала имеет тема второго эпизода (вторая побочная), в основе которой — диатоническая мелодия сурового, мужественного склада. С появлением этого образа динамический ток музыки приобретает новый оттенок, усиливающий ее драматизм и эпичность. Последовательно вздымающиеся и падающие волнообразные фразы (вариант мотива известной народной песни «Вниз по матушке по Волге») контрапунктируют теме, придавая музыке эпизода характер нарастающих раскатов:

8-я симф. 4-я ч. Тема 2-й поб. п.

Мелодия песни

„Вниз по матушке по Волге“



&lt;стр. 159&gt;

По мере развития темы второго эпизода музыка становится все более драматичной, бурной, завершаясь в коде (на теме второй побочной партии) рядом резких, раздрачительно-вызывающих, как их определил сам автор, аккордов на *ff* всего оркестра.

Таков ход событий четвертой части, казавшейся столь мирной поначалу и закапчивающейся так драматически.

В целом работа над 8-й симфонией способствовала приближению творческой мысли композитора к темам объективного характера, укреплению черт конкретной образности в его музыке.

В отличие от 8-й симфонии — эпико-драматического склада — 9-я симфония, по определению самого композитора, — «симфоническое интермеццо», задуманное по возможности в лирико-безмятежном плане.

В письме к Б. В. Асафьеву от 6 сентября 1926 года <sup>1</sup> Мясковский писал о законченной им в эскизах летом того же года 9-й симфонии следующее: «Не то это симфония, не то сюита, а по правде говоря, сам не знаю. Начал писать как симфониетту, потом масштаб разросся, характер сгустился, но не до конца... не до симфонии. Там 4 части, такие: 1 — длинное, сильно развитое, — но песенное Andante со вступлением, 2—

быстрейшее скерцо в сонатной форме, очень строгой, 3 — небольшое, меланхолическое и совсем песенное Adagio, но с драматическими речитативами в середине, 4 — вполне мажорное и джигоконное Рондо (от итальянского *giocoso* — шутливо, весело, — *А. И.*), кончающееся с помпой, но без разглагольствований. Ну, что это? — в материале сохранился элемент симфоничности, в разработке и масштабе я сбился на симфонию, а в форме и последовании частей скорее вышла сюита, но для последней опять же слишком много внутренней сцепки элементов, т. к. то темы, а то только мотивы одинаковые внедряются во все части. Все пока очень черново — только мысли и их течение, т. к. почти все делал гуляя и наезжая в город, только сводил кое-какие концы с концами...» (Разрядка Мясковского. — *А. И.*).

По сравнению с предыдущими симфониями 9-ю отличают черты романтической взволнованности, мечтательности, прозрачность оркестровой ткани. Порой лирические размышления носят сумрачный меланхолический характер; кажется, что композитор не исчерпал еще до

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 383.

<стр. 160>

конца круг тревожащих его сознание и сердце горестных чувствований. Особенно показательна в этом отношении третья часть — Adagio. С первых же тактов завораживает холодно-ватно-сумрачная музыка вступления — однотактовый мотив у альтовой флейты в унисон с первыми скрипками на фоне мерцающей, однообразной гармонической фигуры альтов и арфы. Названный мотив становится постоянным (остинатным) контрапунктом к основной теме, создавая неизменное настроение на протяжении всего первого раздела. О главной же теме (соло кларнета) можно сказать, что она находится в ряду самых чудесных, задушевных мелодий Мясковского. Проникнутая щемящей грустью, ощущением раздолья, она вызывает в памяти поэтический образ прелюдии *gis-moll* Рахманинова:



Типична для Мясковского и тема речитативного склада из среднего раздела Adagio. Она носит оттенок многозначительного высказывания, «речения». Декламационный тип мелодии подчеркивается короткими фразами, разделяемыми паузами-цезурами, своеобразным ритмическим рисунком каждого построения (и всей темы в целом), при котором синкопы и триоли группируются в характерные для почерка композитора комбинации. Немаловажную роль играет и специфическая гармонизация, основанная на непрерывно меняющихся септаккордовых последованиях, а также оркестровка темы — тяжелая звучность «хора» медных (тромбоны, туба в среднем и низком регистрах):

<стр. 161>

9-я симф. 3-я ч. Тема среднего раздела

76

Tr-ni *p* e sonore  
Tuba.

dim.

*p*

Еще во 2-й симфонии Мясковский обратил на себя внимание музыкальной критики темами торжественно-сосредоточенного склада, холодно-сумрачными по колориту (см. пример 8). Кстати, следует заметить, что в дальнейшем (особенно после 13-й симфонии) Мясковский, хотя и обращается к образам подобного рода, однако переосмысливает их, находя новые, светлые краски.

В финале автор напоминает ряд тем из первых двух частей, и хотя это использование носит скорее характер внешне композиционного приема — все же связь финала с предыдущими частями налицо. Композитор как бы подчеркивает этим, что «тени», возникавшие в процессе развития сочинения, имеют проходящее значение (темы главной партии финала и первой побочной — энергично-танцевального склада).

В 9-й симфонии совершенно очевидно доминирует стремление композитора к воплощению человечески теплых чувств.

Закончив серию романсов на слова А. Дельвига в ходе работы над 9-й симфонией, закончив 4-ю сонату

<стр. 162>

для фортепиано (соч. 27, с-moll в 3-х частях), оркестровку 8-й симфонии, Мясковский помечает в Дневнике:

1926 год:..

14 июня. — Планы симфоний: «Эврика», «Медный всадник», «Русские сказки».



1 октября.— Одночастная симфония не идет (10-я. — *А. И.*)  
29 октября. — Работа над 10-й симфонией.

1927 год...

30 апреля. — Сделал набросок 10-й симфонии (программа — «Медный всадник» по Пушкину и Ал. Бенуа).

13 сентября. — ..отделал эскиз 10-й...

29 декабря. — Кончил оркестровку 10-й симфонии для огромного оркестра.

В начале апреля 1928 г. в Большом зале Московской консерватории состоялась премьера 10-й симфонии в исполнении Персифанса. Она была сыграна дважды, 7-го и 9-го апреля. Перед премьерой после репетиции композитор записал: «Ничего не ладится, симфония не нравится». После концертов Мясковский отметил, что в обоих случаях исполнение прошло «с недоразумениями»<sup>1</sup>.

Однако последнее не помешало критику Ан. Дроздову указать и на достоинства сочинения: «Исполнение 10-й симфонии Мясковского следует отметить как выдающееся событие нашей (и не только нашей) симфонической жизни. Создание «десятой» — само по себе уже большой факт в жизни как самого композитора, так и питающей его музыкальной среды. Значительность этого факта усугубляется теми достижениями, которые ясно ощущаются при слушании нового произведения Мясковского. Сохраняя основные черты музыкальной индивидуальности автора — глубокую почти философскую значительность мыслей, логику и стройность их разработки, неиссякаемую эмоциональную насыщенность с преобладающим оттенком душевной смятенности и драматизма, десятая симфония как бы конденсирует эти качества: ограничивая себя в масштабе действия (симфония одночастная), музыка приобретает более стремительный и лаконичный характер, резче сопоставляются контрасты, сгущаются перипетии

<sup>1</sup> Цит. по кн. Т. Ливановой «Н. Я. Мясковский», с. 120, 162

**<стр. 163>**

«разработки». К сожалению, исполнение симфонии не раскрыло в полной мере всех деталей ее построения и разработки: многое осталось неясным, недосказанным»<sup>1</sup>.

Спустя год в Дневнике снова запись от 26 апреля.— Переделываю оркестровку 10-й симфонии...

Не выпуская, как видим, из поля зрения свою «пьеску» — так иронически и нежно назовет однажды симфонию Мясковский композитор за истекший год успевает внести изменения и в партитуру 9-й симфонии после исполнения ее Сараджсвым и написать по старым записям цикл фортепианных пьес «Воспоминания», три пьесы для разного состава симфонического оркестра Деревенские концерты, сделать четырехручное переложение для фортепиано 3-й симфонии Прокофьева в ответ на посвящение ее Мясковскому.

Напомню еще несколько записей из Дневника двух последующих лет, дополняющих картину творчества композитора десятилетия от 6-й к 12-й симфониям.

1930 год.

31 января.—Написал очень трудный квартет (a-moll), взялся за музыку «ш и р о к о г о т и п а» — не клеится... (кавычки Мясковского, разрядка моя. — *А. И.*).

4 марта. — Написал еще струнный квартет (c-moll).

9 мая... — Написал два военных марша... оркестровал сам.

1931 год.

12 декабря.—'Кончил 12-ю симфонию.

Итак, 8-я симфония (замысел о Степане Разине) и 4-я соната для фортепиано, 9-я, Деревенские концерты, Десятая, два квартета, два цикла фортепианных пьес, романсы, марши, 11-я и 12-я симфонии, намерение написать музыку широкого типа — таков размах творчества композитора в эти годы. И дело не только в объеме созданного, но и в характере качества музыки. Так, например, 4-я соната — одно из вулканических, если так можно сказать, по силе динамической и драматической экспрессии сочинений.

«Даже Сергей (Прокофьев. — *А. И.*) признал, — писал Мясковскому Б. В. Асафьев в письме от 28 марта 1927 г. (см. с. 136 настоящей книги), что сонату, подобную 4-й, могли написать только вы».

<sup>1</sup> Д р о з д о в А н . Девятый концерт Персимфанса (9/IV — 28 г. Б. зал М. Г. К). — Музыка и революция, 1928, № 4, с. 31.

<стр. 164>

Это свидетельство Асафьева заслуживает внимания. Можно высказать предположение, что Прокофьев не только заметил новую сонату своего друга, но и получил пример сочинения, исполненного неумной драматической силы и динамического накала (это было особенно близко Прокофьеву периода создания им 2-й и 3-й симфоний), произведения большого технического мастерства, труднейшего для исполнения, стоящего на уровне самых смелых достижений тех лет в области отечественной и зарубежной фортепианной литературы. Невольно приходит на ум сравнение финалов 4-й сонаты Мясковского и 7-й Прокофьева. Сонаты разделены двумя десятилетиями времени и рождены разными эпохами. Но при вслушивании в них представляется, что музыка эта индивидуально неповторимая, рождена сходными движениями души их авторов, которым было по плечу «строить такие мощные звуковые замки» (Асафьев). К последним и тоже вулканическим бесспорно можно отнести и 10-ю симфонию.

Из приведенных записей Дневника и реальных сочинений Мясковского видно, что творчество композитора от 6-й к 12-й было весьма насыщенным и развивалось под знаком активных исканий (замыслы, тематика, стиль, форма). Показательно, что ни одна из премьер симфоний 20-х годов (7-я, 8-я, 9-я, 10-я) не доставляет автору полного удовлетворения. В письмах к С. С. Прокофьеву композитор после исполнения симфоний делится с другом впечатлениями, говорит о недовольстве собственной оркестровкой, требующей некоторого усовершенствования, отмечает недостатки исполнения.

И композитор снова и снова возвращается к сочинениям, настойчиво работает над оркестровкой, порой редактирует текст. Переделывая партитуру 10-й симфонии, Мясковский не терял надежды на то, что в дальнейшем ему еще посчастливится услышать «очень трудную» симфонию в более совершенной редакции и, быть может, в более совершенном исполнении. Увы, в полной мере этим надеждам не суждено было сбыться. На ленинградской премьере автор, по-видимому, не присутствовал, так как упоминаний об этом нет нигде ни у Мясковского, ни у Малько. По поводу сыгранной симфонии Г. Фительбергом в Москве шесть лет спустя после премьеры Персимфанса критик А. Острцов также отмечал: «Исполнение 10-й симфонии Мясковского было недостаточно продумано и скомкано. Движение

<стр. 165>

(особенно в разработке) носило чрезмерно шумный и сбивчивый, торопливый характер» <sup>1</sup>.

Этот отзыв совпадал с замечанием и автора симфонии, высказанным после репетиции под управлением Фительберга в письме к Прокофьеву: «Фитель знает музыку больше на глаз и по основным линиям»...<sup>2</sup>

До конца объективная оценка 10-й симфонии, вероятно, еще впереди, хотя бы потому, что произведение не звучит в концертах, не знает традиций исполнения. И отношение самого автора к 10-й симфонии было отнюдь не однозначным.

Несколько раз Мясковский замечал в своих дневниковых записях, что симфония очень трудна (фуга), «плохо идет». В письме же к Прокофьеву (выслав партитуру и клавишное сочинение) он пишет: «ее очень легко смотреть по партитуре — она, в сущности, о ч е н ь п р о с т а я » <sup>3</sup> (разрядка моя. — А. И.). В более раннем письме читаем: «опять написал ненужную музыку — эмоционально, романтично, одночасно, то есть длинно и на огромный оркестр — одним словом — никому!»<sup>4</sup>.

А вот признание иного рода: «Месяца через полтора сяду за 10-е чудовище, которое вопреки ее немодности, думаю, все-таки будет моей лучшей пьеской»<sup>5</sup>.

«Думаю, что Вам она не понравится, — пишет он в другом письме, — чисто музыкальных красот в ней нет вовсе, больше всего шуму и натиска, но скроить все это мне удалось, кажется, не так плохо... местами может быть эффектно, но музыка мне сейчас настолько мало нравится, что не хочется оркестровать»<sup>6</sup>. И еще: «Я очень рад, что тема 10-й симфонии Вам по душе (Прокофьев ранее сообщал Мясковскому: ...мне ужасно понравилась главная партия Вашей 10-й симфонии. Она необычайно характерна для Вас»<sup>7</sup>) мне она тоже как-то посердцу»<sup>8</sup>.

Симфония была близка и дорога автору. Мясковский сочинял ее с большим накалом душевных и интеллектуальных сил, полный стремления увлечь музыкой слушателей, вызвать в них сочувствие к трагиче-

<sup>1</sup> Сов. музыка, 1934, № 4, с. 97.

<sup>2</sup> Письмо от 6 февраля 1934 г. (№ 375). — Переписка, с. 417.

<sup>3</sup> Письмо от 24 августа 1930 г. (№ 310). — Там же, с. 340.

<sup>4</sup> Письмо от 12 мая 1927 г. (№ 244). — Там же, с. 256.

<sup>5</sup> Письмо от 29 июня 1927 г. (№ 248). — Там же, с. 260.

<sup>6</sup> Письмо от 10 августа 1927 г. (№ 251). — Там же, с. 263.

<sup>7</sup> Письмо от 23 сентября 1927 г. (№ 252). — Там же, с. 265.

<sup>8</sup> Письмо от 14 октября 1927 г. (№ 253). — Там же, с. 266.

### <стр. 166>

ской судьбе пушкинского героя. Обращаясь к Пушкину, композитор следовал традициям русского искусства, многие представители которого (живопись, музыка) черпали вдохновение в творениях великого поэта. Иллюстрация художника А. Бенуа к поэме «Медный всадник» послужила дополнительным стимулом к музыкальному воплощению волновавшего композитора замысла.

Буря, смятение чувств героя, страх перед грозной стихией и преследованием Медного Всадника, трагическая участь безумного Евгения и бедной Параши — примерный клубок драматических коллизий, определивший основное содержание произведения. Как не вспомнить здесь поэтический подлинник:

И во всю ночь безумец бедный,  
Куда стопы не обращал,  
За ним повсюду Всадник Медный  
С тяжелым топотом скакал.<sup>1</sup>

Ни к премьере симфонии, ни к публикации ее партитуры автор не дал литературной программы, послужившей поводом к созданию сочинения, и как не вполне понятая по замыслу, а вместе с тем психологически напряженная, нелегкая для трактовки, симфония в репертуаре Персимфанса не удержалась. По-видимому, и ленинградская премьера под

управлением Н. Малько успеха не имела. Не внесло изменения в судьбу симфонии и первое исполнение за рубежом, дирижер — Л. Стоковский. Для американских же критиков содержание осталось загадкой, о чем Мясковский не без иронии писал Прокофьеву: «Недавно в Музсекторе получил программы концертов Стоковского... Очень забавны в этих программах поиски сюжета 10-й симфонии моей, причем перечислены все ихтиозавры русской литературы до Хераскова и Богдановича (!) включительно, а виновник происшествия — Пушкин — скромно упомянут в конце. Но я нарочно не упоминал о «Медном Всаднике», чтобы наши умные критики вместо «душевного смятения» не стали искать одного лишь наводнения, что было бы нетрудно найти при таком обилии нот, какое имеется в этой симфонии. У меня же перед глазами был главным образом рисунок А. Бенуа (помните, быть может? — бегущий Евгений, а за ним скачущий всадник) и всякие лирики и смятен-

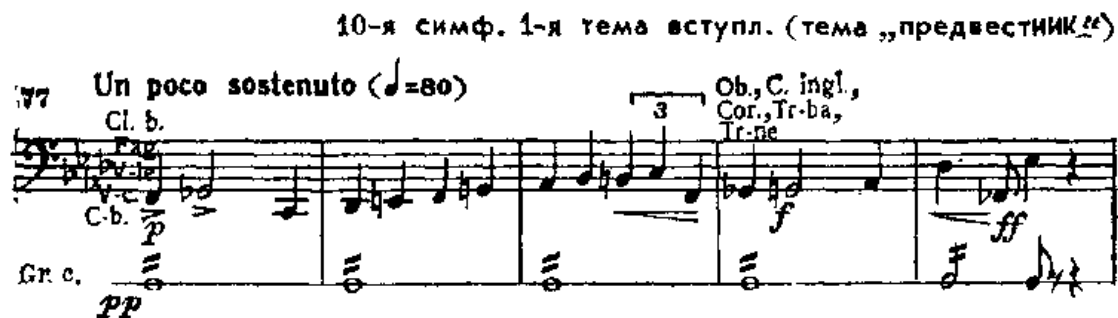
<sup>1</sup> Пушкин А. Сочинения. Однотомник. Л., 1936, с. 98.

<стр. 167>

ные вопли»<sup>1</sup>. Только с опубликованием «Автобиографических заметок» музыкальной общественности стало известно о замысле симфонии. Композитор писал: «10-я симфония явилась ответом, к сожалению, не очень понятным, на давно мучившую меня идею — дать картину душевного смятения Евгения из «Медного Всадника» Пушкина».

Сосредоточив главное внимание на психологическом аспекте переживаний героя, на его драме, вследствие чего другие мотивы пушкинской поэмы остались за пределами замысла (град Петра, Петр-строитель, стихающая буря), композитор ограничил себя лаконичной композицией целого. Симфония одночастна, в форме сонатного *allegro* со вступлением.

Темы — образы экспозиции предстают в определенной последовательности в соответствии с программным замыслом. Материал вступления равнозначен основным темам симфонии по роли участия в формировании музыкальной драматургии целого. Первая тема вступления<sup>2</sup> подобна слову оракула, «предвестника». Сурово-степенная, неуклонная в поступательном движении вверх мелодия звучит гулко, по-ораторски значительно в басовых голосах оркестра (двухоктавный унисон струнных и деревянных духовых, а в заключении деревянных и медных духовых на фоне тремоло *pp* большого барабана см. партитуру начало до ц. 1):



При вторичном появлении она заметно меняется. В изложении четырехголосного унисона голосов оркестра становится грозной, властной (последние такты ц. 12). Предшествуя первой лирической теме побочной партии, символизирующей образ Параши, тема вступления словно предсказывает недоброе будущее этого образа.

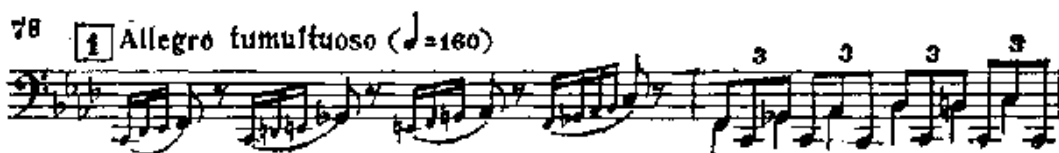
<sup>1</sup> Письмо от 16 мая 1930 г. — Переписка, с. 331.

<sup>2</sup> Мясковский Н. Десятая симфония f-moll, соч. 30. Партитура. Вена. Лейпциг. М., 1930. Все ссылки даются по указанному изданию.

<стр. 168>

Обоснованность подобного истолкования вытекает из дальнейшего развития музыки. Тема вступления предстает и в начальном разделе разработки (такт 5 от ц. 23 до ц. 28), в репризе перед второй темой побочной партии (ц. 46), в кульминации коды в соединении с темой главной партии в увеличении на *ff* оркестра *tutti* (ц. 58). Неоднократное появление темы во все более мощном и грозном звучании раскрывает значение ее как образа неотвратимой роковой силы, судьбы, знаменующей трагическое завершение симфонической драмы <sup>1</sup>.

Шеститактный эпизод, возникающий вслед за темой Предвестника (начало сонатного *allegro*), подготавливает вторую тему вступления. Резко изменяется характер музыки. Авторская ремарка *Allegro tumultuoso* (Скоро, бурно.  $\text{♩} = 160$ ), подчеркивает смысловое значение данного эпизода. Это — образ стремительно возникающей бури <sup>2</sup>. Он выполняет существенную роль в композиции целого, являясь одним из лейтмотивов симфонии. Отдельные мелодические элементы его контактируют с основными темами и играют немаловажную роль в общем интонационно-гармоническом колорите музыки. Главные из них: восходящий мелодический ход басов в виде коротких, как бы набегающих волн.



Сопряженные созвучия в группе валторн на интервалах малой секунды, образующие выдохи, — иной род звуковых волн:

<sup>1</sup> Не противоречит высказанному наблюдению проведение в репризе после первой темы побочной партии, то есть перед кодой, темы Предвестника в близком начале симфонии звучании (засурдиненные виолончели и контрабасы *pp* с отзвуком у кларнетов и фаготов и «вздохами» на нисходящей секундной интонации кларнетов). Подобная реминисценция отвечает логике развития программы симфонии. Последняя мысль, последняя надежда гибнущей Параша обращена к Судьбе, которая уже не властна изменить неотвратимый ход событий. Поэтому музыкальный образ словно «растворяется» в сознании Параша (от ц. 51 до ц. 52, с которой начинается кода).

<sup>2</sup> В Справочнике-путеводителе по симфониям Н. Я. Мясковского В. Виноградова (М., 1954) тематический материал эпизода бури не обозначен.

<стр. 169>



Общие формы движения — восходящий хроматический звукоряд и нисходящий заполняют оркестровую ткань почти на всем протяжении сочинения; короткая волнообразная фраза имитационно излагается в верхних этажах оркестра. Последняя является мелодическим эмбрионом темы Евгения, вообще широко разрабатывается в дальнейшем:



По мере приближения развязки событий степень драматической и звуковой напряженности эпизода бури возрастает. Им начинается разработка, он напоминает о себе и в заключительном ее разделе во второй теме двойной фуги в виде удержанного противосложения, участвуя в создании образа стихии. Выразительности последнего, его звукового фона содействует применение композитором принципа сонорности. Характер музыки — шум ветра, может быть, шум волн рождается и тембровым различием инструментов оркестра и регистрами их от низких до высоких (виолончели, контрабасы, альты, скрипки, деревянные духовые, в частности флейта пикколо) и крайне скорым темпом. Третий и последний раз эпизод бури возникает в коде симфонии. Здесь он в отличие от изложения в экспозиции значительно расширен, выявляя новую ступень драматического напряжения. Нарастание накала в музыке приводит к кульминации в коде и симфонии в целом.

Вторая тема вступления (образ смятения Евгения от ц. 2 до ц. 6) носит тревожно взвинченный характер. На коротком ее отрезке образуются резкие подъемы и спады мелодии, наиболее диссонантно звучащие, включающие интервалы малой секунды, тритона, увеличенной септимы, что служит источником и для соз-

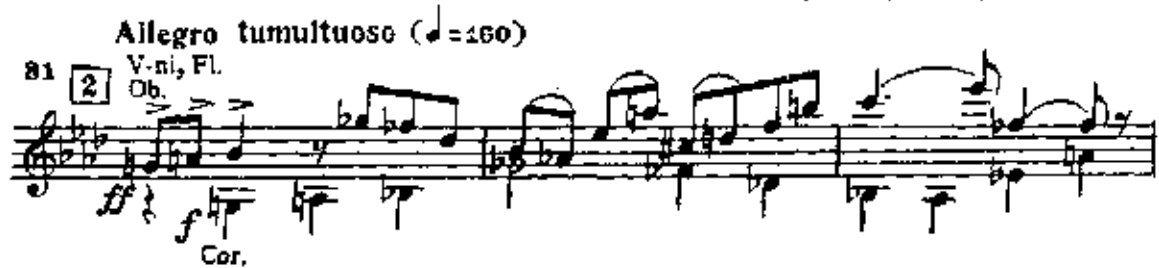
**<стр. 170>**

дания характерного ладогармонического колорита, напряженно-неустойчивого, беспокойного. Однако кажущаяся функциональная зыбкость на протяжении троекратного изложения темы строго упорядочивается применением органных пунктов в басу и в одном из голосов сопровождения.

Специфично трактована и горизонталь. Мелодия темы экспонируется в двух этажах оркестра канонически в двойном контрапункте октавы. Не успевает прозвучать тема, проводимая первыми и вторыми скрипками, дублированными флейтами и английским рожком, как на нее накладывается следующее изложение темы в увеличении и несколько измененном ритме валторнами, которое в свою очередь «настигается» третьим проведением:



10-я симф. 2-я тема вступл. (тема „Евгения“)



Можно высказать предположение, что автор подобным техническим приемом показа темы Евгения стремится к выражению крайней смятенности души и разума героя.

Троекратное варьированное изложение темы приводит к главной партии сонатного аллегро — образу Медного Всадника. Авторская ремарка — *Poco meno vivo, ma patetico* (не так скоро, но с воодушевлением) помогает представить характер этой темы. Размашистая, тяжело шагающая мелодия (унисон валторн) сопровождается тремя пластами голосов, в целом образует цепь эллиптических последований:

10-я симф. Тема гл. п. (тема „Медн. всадника“)



<стр. 171>



Троекратное проведение темы (третье каноном в нижнюю большую септиму) приводит к кульминации на новом тематическом материале. Последний близок теме главной партии и одному из элементов эпизода бури (ц. 11). В дальнейшем он войдет в ткань разработки в начальном ее разделе в роли динамизирующего фактора, в качестве варианта одного из элементов эпизода бури (ц. 28, 30), и в заключительном разделе как предыкт к репризе (ц. 40).

В экспозиции и в сочинении в целом единственным контрастно выделяющимся звеном в динамическом потоке музыки оказывается побочная партия и, прежде всего, ее первая тема (ц. 14—16). Печальная и задумчивая, она естественно ассоциируется с

лирическим образом Параши, гибель которой предначертана Судьбой. Мелодия песенно-протяжного склада соло гобоя (f-moll) и ее гармоническое сопровождение (h-moll) образуют политональный комплекс на расстоянии тритона<sup>1</sup>:

10-я симф. Вступ. разд. поб. п. («Тема Параши»)

83 **14** *A doppio più lento* Ob. solo

*ppp dolcissimo*

V. nt  
V. le  
Fag.

Cl. b.

Fag.

<sup>1</sup> Автор иначе «слышал» этот эпизод. В письме к С. С. Прокофьеву он писал: «Даже Штейнберг... был заморожен гармонией h-moll в B-dur или скорее наоборот». Письмо от 30 октября, 1930.— Переписка, с. 346.

<стр. 172>

Немаловажную роль в характеристике образа выполняет оркестровка: гобой в самом выразительном певучем регистре наложен на зыбкий, блеклый фон вторых скрипок и альтов *divisi tremolo pf* в нижнем регистре. В повторном проведении, когда главную роль выполняют струнные, тема звучит мягче, с теплотой.

Собственно побочная партия иного склада (ц. 16—21). Условно говоря, это — образ любви. Общий колорит здесь более светлый. Основное место занимает струнная группа:

10-я симф. Собственно поб. п. („Тема любви“)



Яркую кульминацию ее развития при проведении темы в увеличении fortissimo tutti сменяет выразительное по силе контраста звучание одной только группы струнных *pp*, образующей фон к солирующей скрипке. Мелодия звучит нежно и светло.

Возвращение к образу Параши завершает в целом композицию побочной партии, которой трехчастность структуры сообщает замкнутый характер. Она словно лирический островок в бурном потоке душевных смятений героя произведения.

<стр. 173>

Заключительная партия, выполняя роль завершающего раздела побочной (ц. 21, т. т. 5—9), содержит и относительно новый материал — трехтактную тему у кларнета соло, которая в известной мере интонационно родственна темам Предвестника, Параши, Медного Всадника:



Последняя станет как бы вариантом образа главной партии — Медного Всадника (широкие ходы с преобладанием ровных долей).

Заключительная часть разработки (вторая тема двойной фуги) знаменует дальнейший еще более напряженный этап развития событий, всей драмы. Здесь и буря, и бегство Евгения, и страх, и Всадник и бедная Параша. Естественно, что в момент наступления репризы — первой драматургической кульминации развития музыки объединяются тема главной партии со своим вариантом (темой двойной фуги). Им контрапунктирует вторая тема побочной партии в уменьшении. Выразительное значение всего этого комплекса — «господство» Медного Всадника.

Итоговая вершина повествования, подготавливаемая широким проведением эпизода бури с наложением коротких реплик на фрагментах тем побочной и главной партий, достигается в момент объединения тем вступления (темы Предвестника) и главной партии (Медный Всадник) в увеличении на оркестровом tutti *ff*. Здесь — кульминация коды и всей

симфонии (ц. 58). Вслед за ней наступает резкий спад в звучании, в характере музыки. Как отзвуки остаются голоса валторн, флейт, кларнета на шорохе литавр (выделяется едва слышная фраза кларнета на интонации темы Параши) и далее — полная прострация чувств и сознания. На фоне засурдиненных струнных (*tremolo pp*), разделенных на двенадцать партий, как в дымке, возникает на флажолетах у первых скрипок интонация из темы Параши. Это все, что остается бедному Евгению перед расставанием с жизнью...

Как последнее усилие навстречу неизбежности «попыхиывают» стремительные пассажи оркестра, не-

<стр. 174>

сколько заключительных аккордов от *pp* к *ff*, и симфония закончена, а с нею и судьба героя.

Таким представляется смысловой подтекст 10-й симфонии о судьбе несчастных героев поэмы «Медный Всадник», точнее, о бедном Евгении Пушкина — Бенуа, как главном виновнике замысла.

Очерченность образов, мастерское симфоническое развитие их взаимоотношений способствовали созданию почти зримой программы произведения. Это и дает основание разделить с композитором точку зрения на партитуру симфонии «как очень простую», говоря его же словами, при всей насыщенности фактуры произведения. Думается, что чуткий музыкант-интерпретатор, увидев рельефность музыки симфонии, имеет возможность найти пути раскрытия содержания ее с достаточной наглядностью. Постепенное усиление сферы напряженности, тревоги при каждом появлении тем-образов, их трансформация в данном направлении, выразительные кульминации, доминирующий характер основного оркестрового фона — «массивный», «монолитный», «чугунный», каким он представлялся самому автору — все содействует воплощению задуманной идеи.

Автор книги «Н. Я. Мясковский» И. Кунин, мне думается, прав, когда после приведенных им контрастных по смыслу высказываний о 10-й симфонии критиков А. Дроздова и Т. Ливановой пишет: «Однако сумрачная окраска 10-й симфонии не заслоняет от нас теперь ее объективного гуманистического содержания. Связанная с поэмой Пушкина, она одушевлена пафосом человечности. Проблемы, волновавшие Мясковского, — и это неопровержимо доказало все развитие его творчества — не были узко личными. Критики и композиторы, исходившие из упрощенного противопоставления общего личному, брали под сомнение любую психологическую сложность: тем самым затруднялась возможность понять путь художника — нелегкий, весьма противоречивый, но устремленный к благородной цели»<sup>1</sup>.

10-я симфония вызвала ряд мнений, высказываний, но, кажется, самыми глубокими и, если так можно сказать, перспективными оказываются суждения самого Мясковского, связанные с этим сочинением и каса-

<sup>1</sup> К у н и н И . Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. М., 1969, с. 109.

<стр. 175>

ющиеся, по существу, общих актуальных вопросов музыкального творчества.

Безжалостно критически признается композитор в своих сомнениях Прокофьеву после некоторой «ретуши» 10-й симфонии: «.. от которой я все же остаюсь в некотором недоумении. Не могу понять, верно это сделано, или я чудовищно ошибся»<sup>1</sup>. Речь идет о разных впечатлениях самого автора: «Когда я слушал на репетициях — мне казалось, что я взял неверный основной оркестровый фон. На концерте о б а р а з а мне казалось, что характер, напротив, как раз тот, какой я себе представлял... но мои приятели, ученики и многие музыканты, — пишет далее Мясковский, — утверждают, что, если облегчить, будет

лучше — контрастнее. Я же не чувствую и потому полон сомнений, колебаний и злости на эту штуку»<sup>2</sup>.

В письме Прокофьеву после премьеры: «Впечатление на очень многих музыкантов было, несмотря на чепуховское исполнение, сильное. Большинство считает эту штуку за лучшую мою симфонию. В смысле формальном я, пожалуй, готов согласиться, но оркестровка все-таки не на высоте (хотя кое-что удалось)». Обращаясь к анализу партитуры, в частности, к тематическому материалу симфонии — к найденному композитором интонационно-гармоническому единству при сохранении характерности основных тем, к искусству его полифонического развития, к построению структуры целого, ее подчиненности программному замыслу, мы, действительно, убеждаемся в высоком уровне мастерства.

Мяковский не ограничивается сказанным. Он идет дальше. Как строгий судья собственных сочинений композитор отмечает еще ряд черт 10-й симфонии, которые можно было бы, пожалуй, отнести к одним из самых существенных и по актуальности их значения вообще в художественном творчестве. Мяковский как всегда лаконичен, всего несколько слов, но как много в них пищи для размышления: «и общий характер (10-й) несколько однообразный»... В самом деле, произведение прослаивают однородные короткие пассажи типа арпеджио от нижнего звука к верхнему и обратно. Выразительные в создании атмосферы смятенности, накала драматических коллизий они при частом повторении, дейст-

<sup>1</sup> 1928, 10 авг. (№ 268). — Переписка, с. 285.

<sup>2</sup> Там же, с. 285—286.

**<стр. 176>**

вительно, придают музыке известное однообразие. Но это частность. Мяковский устанавливает непосредственную зависимость последнего от исключительно мрачной музыки «без малейших просветов»...

Казалось бы, программа произведения, избранная композитором, не могла подсказать ему принципиально иной концепции, трагичность ее очевидна. Однако, понимая это, Мяковский справедливо оценивает такого рода односторонность музыки как недостаток, добавляя, «...что все же не выгодно для нее же (музыки.— А. И.) самой».

Невольно вспоминается поэма «Франческа да Римини» Чайковского. Литературная программа — «Ад» Данте, V песня. Или даже увертюра-фантазия «Ромео и Джульетта». Программа — любовь и гибель героев. Содержание обоих сочинений — драма. Но сколько света излучает музыка! И разве не это животворное начало перспективно для развития художников современности. Мысли Мяковского о 10-й — свидетельство глубокого понимания насущных проблем, необходимости поиска путей к их решению.

«Когда раздались первые призывы к коллективизации крестьянского земледелия, — писал Мяковский в «Автобиографических записках», — меня чрезвычайно увлекла эта идея, казавшаяся мне особенно революционной по своим последствиям. Однажды М. В. Коваль на одном из заседаний в Музгизе намекнул мне на связанную с этим тему для сочинения — «посев»; у меня почти немедленно возникли музыкальные образы и план какой-то симфонии о деревне, рисующей последнюю в стадиях — до, во время борьбы за новый быт и уже новой. Осенью 1931 г. я уже принялся за выполнение своего замысла, но сперва успел написать 11-ю симфонию, где дал выход кое-каким настроениям более субъективного содержания» (Разрядка моя. — А. И.).

Из этого примечательного признания композитора прежде всего следует выделить биографический момент, свидетельствующий не только о глубокой заинтересованности

общественно-политическими событиями в жизни страны, судьбами своего народа, но и о глубоком понимании им крупнейшего общественного переворота — коллективизации.

Важно отметить также грань, проводимую Мясковским между 11-й и 12-й симфониями, смысл которой следует видеть, главным образом, в подчеркивании

**<стр. 177>**

связи 12-й с конкретной темой современности и отсутствия таковой в 11-й симфонии.

Автор, как всегда, точен. Если взять, однако, близлежащие к 12-й симфонии сочинения, не обусловленные непосредственно подобной связью, — 11-ю, 10-ю, 13-ю симфонии, то из них по-своему ближе к «колхозной» оказывается именно 11-я. Симфония монотематична. Мясковский не устанавливает зависимость избранного принципа построения произведения от какого-либо определенного замысла, как это имеет место, например, у Берлиоза в «Фантастической симфонии», «Ромео и Юлии» и т. д. В данном случае можно говорить скорее о бетховенской традиции лейтмотивного развития. Слушая, например, скерцо из 5-й симфонии Бетховена, мы, конечно, без труда узнаем в основной теме первоисточник — знаменитую начальную тему из первой части, которую, по словам Шиндлера, сам Бетховен пояснил фразой «Так судьба стучится в дверь», что и осветило главную мысль произведения. Однако знаем ли мы эту музыку или слушаем впервые, удастся нам дать себе отчет в происхождении темы скерцо или нет, — наше внимание целиком поглощает именно яркость образного содержания музыки, развитие идеи симфонии — борьбы героя с судьбою.

Слушая 11-ю Мясковского, мы также не думаем о превращениях темы, положенной в основу всего сочинения, даже, пожалуй, не замечаем этого, подобно тому, как мы не замечаем технических трудностей произведения, слушая игру большого артиста. Нас увлекает в симфонии прежде всего музыка, внутренний ее смысл, ход развития мысли, смена и столкновение образов — напряженных, мрачно-колючих, чередующихся с мужественно-напористыми, в первой части, лирически-возвышенных, общительных, оттеняемых психологически сгущенными, во второй части, наконец, лукавых или задушевных, причудливых или озорно-стремительных в финале.

Следуя принципу монотематичности, композитор предпосылает трем частям симфонии вступление (Lento) — мелодию, возникающую, точно из недр, в низком регистре басов струнной группы и приобретающую значение исходного тезиса симфонии. Каждая деталь в этом двадцатитактном построении в форме модулирующего периода полна значения для целого. В мелодии формируется ядро будущих тем произведения. Самое конфликтное сопоставление тональностей — три-

**<стр. 178>**

тоновое (E-dur — b-moll) открывает дорогу для последующих напряженных аккордовых сопоставлений, в частности, на малую секунду.

Завершающий первое предложение вступления трехтакт содержит самую яркую часть всей мелодии, которая служит интонационной основой большинства тем симфонии:



86 Lento 11-я симф. 1 я ч. Вступл.

Cor. Tr-nj, V-c., C-b.

Здесь впервые выявляются опорные звуки лада главной тональности (b-moll), происходит крутой поворот в течении мелодии (два восходящих скачка на квинту) с последующим спадом на тритон, в результате чего образуется наиболее выразительный мелодико-ритмический оборот, заключающий предложение. Последний, звучащий мягко благодаря медленному темпу и оттенку *piano*, в дальнейшем, в других условиях меняет свой облик и становится по преимуществу импульсивным, словно заряженным большой внутренней энергией.

В результате искусственной модификации этого выразительного по своим интонационно-ритмическим возможностям тематического зерна почти все темы трех частей симфонии с ним связаны, но, сохраняя родство между собой, вместе с тем вполне индивидуализированы, образно-выразительны.

Тема главной партии лаконична, сурова и напряженна. Сжатость ее изложения (пятитакт) и быстрое накопление энергии по мере развертывания мелодии с помощью характерного приема отталкивания звуков от тоники — опорной точки <sup>1</sup> способствуют выявлению активной роли заключительного оборота — яркой кульминации темы:

<sup>1</sup> См., например, аналогичные темы в скерцо 5-й и 6-й симфоний, во второй части 12-й симфонии, в скерцо квартета a-moll соч. 33, № 1 и др.

<стр. 179>

87 11-я симф. 1 я ч. Тема гл. п.

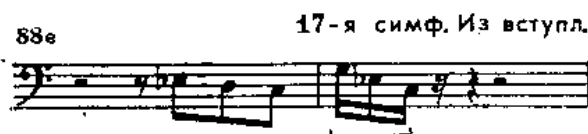
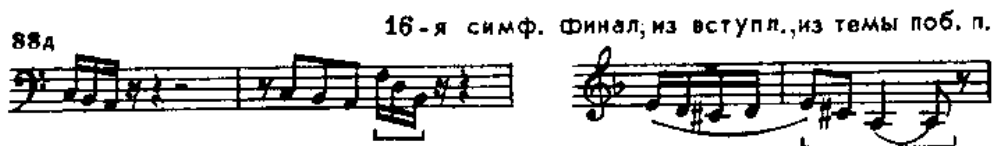
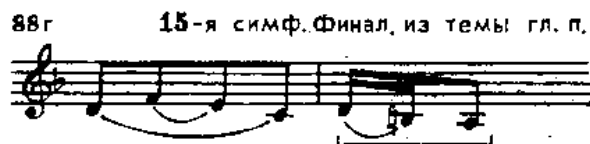
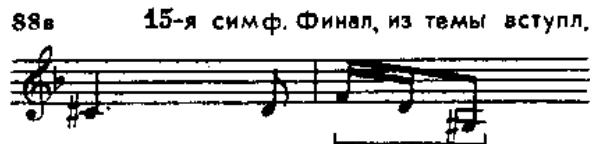
**2** Allegro agitato

V-le

*p*

Заслуживает внимания то обстоятельство, что, начиная с 11-й симфонии, названный ритмически активный оборот в различных вариантах появляется в темах многих последующих симфоний и становится излюбленным, своего рода афористическим элементом в выражении активного начала:

88а 11-я симф. Финал, из темы гл. п.



<стр. 180>



Иной видится тема вступления в роли побочной партии. Освобожденная от угловатых движений, строго диатоничная (в первом проведении), сохраняя мрачноватый колорит, она исполнена суровой простоты и внутренней силы, вызывая невольную ассоциацию с эпическими образами музыки Бородина, Мусоргского:

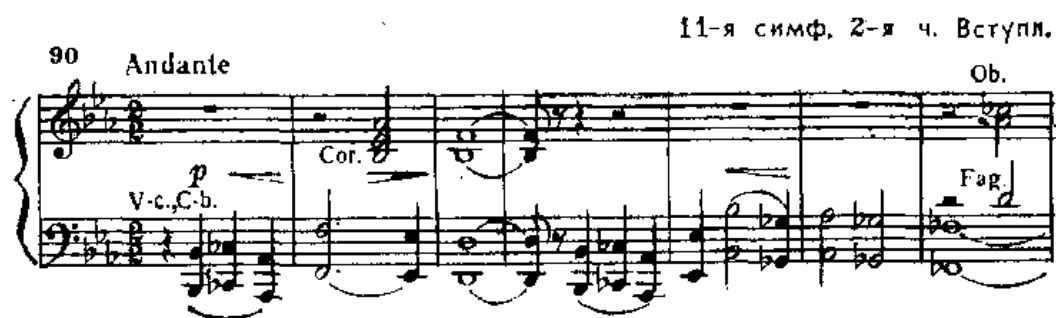


Следует подчеркнуть, что тема побочной партии дана в том же темпе, что и главная, — *Allegro agitato*. В данном случае Мясковский следует бетховенскому принципу построения сонатной формы, то есть не меняет темп в изложении главных тем, строго следя при этом за изменением формы движения в каждой из них.

Энергичный, напористый характер образов сонатного аллегро, ясная логика их развития по возрастающей линии эмоционально-динамического напряжения с яркими вершинами в конце разработки и особенно в коде с прорывом в мощно звучащий *B-dur* — составляют достоинства этой части симфонии.

Вторая часть — *Andante* — вводит в мир эпически неторопливого задушевного повествования.

Во вступлении отчетливость голосоведения, прозрачность полифонической фактуры и оркестровых красок невольно вызывают в памяти почерк Глинки. Здесь в нижних голосах проходит основная тема симфонии:



**<стр. 181>**

Превосходна главная тема второй части, исполненная мужественности и теплоты. После холодноватого колорита группы деревянных инструментов сочный густой тембр квинтета струнных (первое проведение темы) особо выразителен. Хотя мелодико-ритмический рисунок ее представляется совершенно новым по сравнению со всем предшествовавшим, она сохраняет интонационное сходство с начальной темой симфонии:



Лирической проникновенности исполнена музыка заключения первого *Andante* — соло флейты на фоне мерно пульсирующих аккордов сопровождения (струнные с английским рожком). Весьма примечательно, что композитор к подобного рода образам акварельной звукописи обратится еще дважды — в медленных частях концерта для скрипки и 24-й симфонии, что говорит об их значимости для автора, его тяготении к ним.

Тема фугато — средний раздел части — пример новой, оригинальной трансформации начальной темы симфонии. Фугато в целом представляется повествованием с постепенно нарастающим эмоциональным подъемом. На кульминации вступает главная тема *Andante*. Вся сфера переживаний переводится в русло торжественно-ликующих чувств, а затем — спокойно-умиротворяющих. Фугато написано для деревянных инструментов и звучит превосходно — редкий в оркестровой литературе пример решения технической задачи в полном соответствии с образной выразительностью.

И, наконец, финал — сонатно-вариационная форма на основе начальной темы симфонии, подверг остроумной метаморфозе причудливо-гротескного плана.

**<стр. 182>**

В таком виде она отдаленно напоминает напев русской хоровой песни «Вдоль улицы в конец»<sup>1</sup>:



Весьма искусно завуалировал композитор основную тему финала в побочной партии, поместив ее в басовый голос трехголосного изложения. Контрапунктируют теме виолончели с контрабасом в октаву *pizzicato* мелодия первых и вторых скрипок в октаву и мелодия первой валторны. Благодаря тому, что оба голоса приобретают значение ведущих, вариация предстает как новая песенная, лирическая тема побочной партии. Здесь играет роль также и изменение тональности, темпа:



Существенным моментом в процессе кристаллизации примет нового в стиле Мясковского является выступившее в 11-й симфонии тяготение к чистым тембрам, солирующим инструментам, к прозрачности оркестровки в целом.

<sup>1</sup> На это справедливо обращает внимание В. А. Цуккерман в своей книге «„Камаринская" Глинки и ее традиции в русской музыке». М., 1957, с. 474.

**<стр. 183>**

Примеры многочисленны. Наиболее яркие из них — проведения тем побочной партии в экспозиции первой части (ц. 8—9, 12—14), главной — в разработке (ц. 25—28, 30—32), почти вся вторая часть, большинство вариаций в финале (о второй его теме уже упоминалось) и т. д.

Бесспорно, процесс формирования стиля композитора по мере его сближения с героем нашего времени был долгим и не простым. Здесь представляется уместным несколько уточнить авторские определения — объективное, субъективное, в частности, по отношению к 11-й симфонии — сочинению более субъективного содержания, как пишет сам автор. Естественно, что Мясковский имеет в виду в основном программно-тематическое содержание сочинений, опирающееся на конкретные явления действительности. Например, темой 12-й симфонии явилось преобразование деревни, победа колхозного строя. 11-я такого рода программы не имеет. Тем не менее в данном случае субъективное отнюдь не означает субъективистское. В 11-й симфонии проступают элементы стиля, свидетельствующие о том, что творческие поиски композитора идут вперед, в направлении к 17-й и в конечном счете к 27-й симфонии. Внутренняя сила образа первой части 11-й симфонии, лиризм музыки *Andante*, общий мужественный тон целого, мажорные просветы-оазисы, оптимистический в результате характер концепции — все это черты эволюции стиля композитора, того неодолимо растущего начала, которое в ряде последующих сочинений получает зрелое художественное выражение.

Значительным событием нового, важного творческого этапа в жизни Мясковского и, скажем шире, в жизни советской симфонии явилась 12-я симфония, которую Мясковский посвятил XV-летию Октябрьской социалистической революции.

Программный замысел 12-й симфонии был подсказан самой действительностью. В конце 20-х и начале 30-х годов в жизни страны происходят крупнейшие события. 1929-й год — первый год пятилетки, начало массового колхозного движения. Осуществление поставленных Коммунистической партией величественных задач подъема социалистической промышленности и сельского хозяйства потребовало мобилизации всех сил народа — рабочих, крестьян, интеллигенции.

Это вызвало коренное изменение организационных форм жизни литераторов, музыкантов, художников,

**<стр. 184>**

определенное постановлением ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года о перестройке литературно-художественных организаций<sup>1</sup>.

В 1931 году Мясковский выходит из состава Ассоциации современной музыки (АСМ)<sup>2</sup>.

Композитор обращается к новым для себя жанрам — массовым песням и произведениям для духового оркестра. В 1930—1932 годах он сочиняет два марша для духового оркестра («Торжественный», «Драматический»), романс на колхозную тему «Запевка» (слова В. Наседкина), три массовые песни-марша — «Крылья советов» (слова Н. Асеева), «Дело доблести» (слова И. Френкеля), «Летят самолеты» (слова И. Строганова), два хора — «Ленинская» (слова А. Суркова) и «Песня о Карле Марксе» (слова С. Кирсанова).

Говоря об этих сочинениях, важно отметить, конечно, актуальность избираемой им тематики. Однако в области вокальной выразительности ряда песен и хоров не удалось достигнуть значительных результатов. Сам композитор впоследствии испытывал

неудовлетворенность опытами в массовых жанрах, хотя некоторые его произведения в те годы не без успеха исполнялись в хоровых коллективах.

Ни одному сочинению Мясковского, кажется, не было посвящено столько печатных и устных выступлений, сколько 12-й симфонии, получившей неофициальное наименование «Колхозная».

В ту пору была раскрыта вульгарно-социологическая сущность основного тезиса теоретиков Российской Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) о массовой песне как о столбовой дорожке развития музыкального искусства. Выявилась и порочность нигилистического отношения РАПМа к народной, крестьянской песне, к русскому классическому наследию. Жизнь

<sup>1</sup> См. О партийной и советской печати. Сборник документов. М., 1954, с. 431.

<sup>2</sup> В 1931 г. из АСМ вышла группа композиторов в составе Д. Кабалевского, В. Кочетова, В. Крюкова, Н. Мясковского, М. Старокадомского, В. Шебалина, А. Шеншина, В. Ширинского, которые образовали «Новое творческое объединение» и опубликовали декларацию, призывавшую композиторов «к активному участию в социалистическом строительстве», к овладению «марксистско-ленинской методологией»... «В своей деятельности, — говорилось в декларации, — объединение ставит себе целью работу над массовыми инструментальными и вокальными сочинениями как в малых (массовая песня, советская эстрада), так и в крупных формах (опера, симфония), считая создание последних своей основной задачей». — Пролетарский музыкант, 1931, № 7, с. 49.

**<стр. 185>**

требовала развития различных жанров советской музыки. Нужны были и песня, и опера, и монументальная симфония, и камерное сочинение. В этих условиях появление 12-й симфонии приобрело особое значение.

Весьма характерен рассказ композитора Мариана Коваля о возникшем деловом и творческом общении с Н. Я. Мясковским в начале 30-х годов, по поводу 12-й симфонии:

— Однажды я высказал ему свои мысли о том, как важно было бы создать симфонию, посвященную теме становления новой колхозной деревни. Н. Я. заинтересовался этой идеей и попросил изложить свои соображения подробнее в письме. В ответ на это я получил от Н. Я. нижеследующее письмо:

«Дорогой Мариан Викторович... Ваше письмо попало ко мне в то время, когда я с чудовищными усилиями искал воплощения того замысла, который у меня под Вашим толчком сложился еще летом. Поиски мои были мучительны, и я совершенно был поглощен и даже несколько подавлен этой работой. К сожалению, должен сознаться, я все же не справился с задачей так, как мне бы этого хотелось самому, и боюсь, что совершенно не удовлетворю Вас. Кажется, я совершил все смертные грехи, от которых Вы своим письмом меня предостерегали: тут есть и внешний «легкий подход», и индивидуалистический «тяжелый», и нет подъемного хода в конце, и вообще никаких слов. Но все же у меня нет ощущения, что я сделал какую-то ошибку в направлении поисков. Я идею произведения понимаю совершенно так же, как и Вы, а именно, что центр тяжести должен быть в роли Октябрьской революции, то есть в том моменте, который «идиотизм деревенской жизни» должен переработать в нечто такое, откуда действительно начнется совершенно новая историческая эпоха, даже больше — я считаю, что с коллективистским преобразованием деревни в подлинно социалистическое звено мы начинаем у себя новую жизненную эру (слово «эру» дано разрядкой Мясковским. — А. И.) на всей Земле. К сожалению, тема оказалась выше моих сил, а, не чувствуя себя вокальным композитором, я не хотел, да и не мог органически мыслить иначе, чем только инструментально. Впрочем, таков был и первоначальный мой



замысел — толчок, что я смогу и должен выразить тему только инструментально. Я и не искал

<стр. 186>

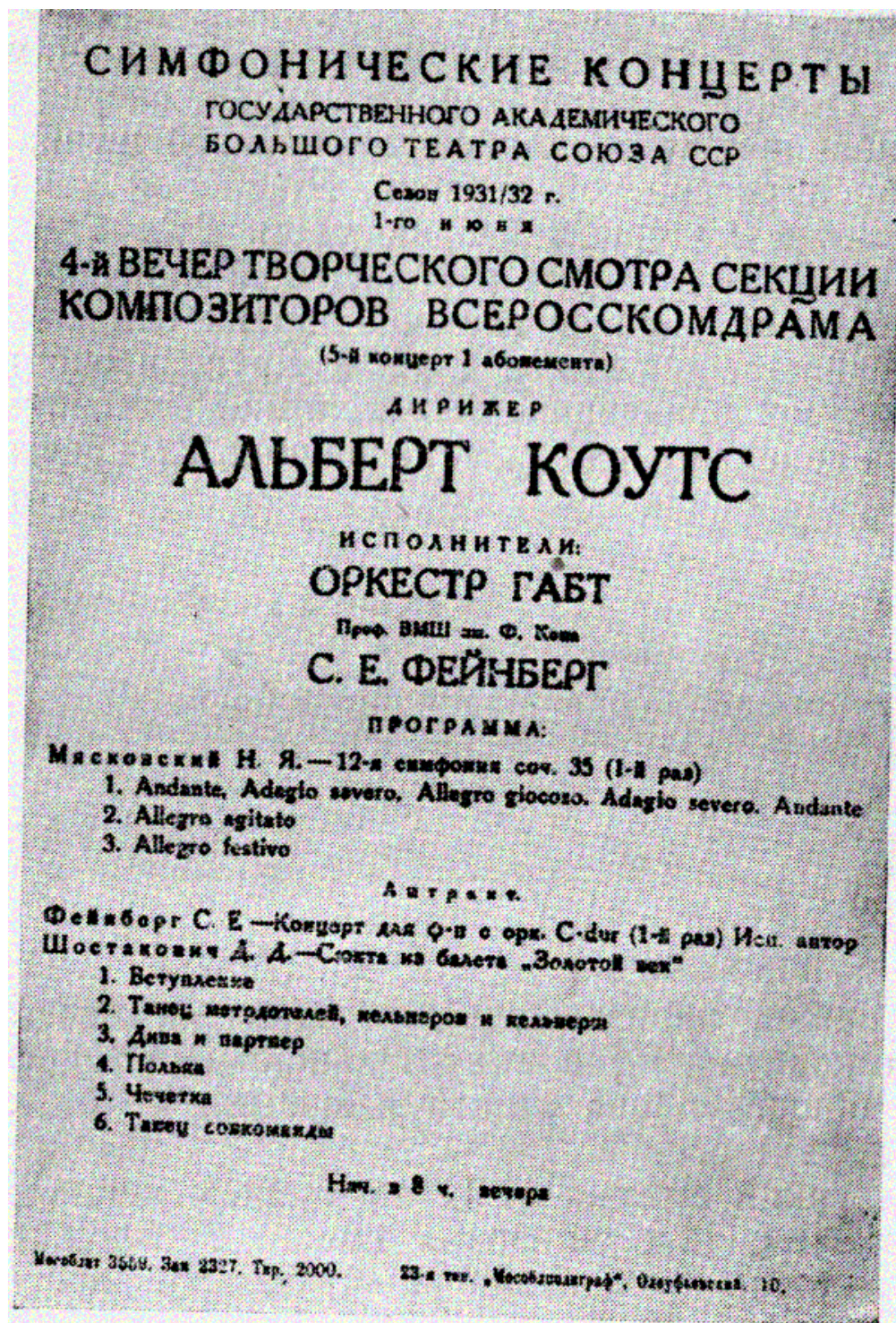
текстов. В общем, я все же симфонию уже набросал в эскизах, хотя удовлетворения не чувствую. Но едва ли смогу переработать, так как слишком нахожусь в плену своего замысла и тем. Чтобы переделывать, надо бы работу отложить месяцев на шесть и потом взглянуть на нее как бы со стороны. Я, как Вы, может быть, думаете, не сделал одной части, а написал три отдельные главы с постепенным просветлением к концу; грубо: старое — борьба за новое — новое (примерно, очень близко к тому, как Вы пишете в письме, только выделена борьба за новое). Наименее меня удовлетворяет последняя глава. Хотя, как мне кажется, темы я нашел надлежащие, но местами чувствую какие-то мертвые узлы, потому форма получилась несколько многословной. Вклинённые элементы массовой песни и массового празднества связаны достаточно органично, но все же боюсь, как бы не прозвучали более официально, чем действительно, внутренне, а не со стороны, радостно и подъемно. Впрочем, повторяю, для зрелого суждения надо отложить работу; моя же беда в том, что я должен ее сдать к сроку, кроме того, меня ждет другая симфония, которая тоже вполне созрела (11-я.— *А. И.*). А годы уходят, и у меня ощущение, что я должен торопиться, чтобы еще что-то сделать такое, что дало бы мне наконец полное творческое удовлетворение, которого я до сих пор, если признаться, все еще не испытал ни от одного сочинения полностью. .. Таковы мои дела...

Желаю Вам самого лучшего. Ваш Н. Мясковский. 16.1.1932 г. Москва»<sup>1</sup>. (Разрядка моя. — *А. И.*)

Наиболее ясна по своему программному замыслу первая часть 12-й симфонии. Печальный, блеклый пейзаж, тяжелое раздумье. Мелькнут на миг в хороводном танце вспышки веселья — и снова раздумье, унылое, тоскливое. Такая картина рисуется нашему воображению, когда мы слышим грустную мелодию пастушьего рожка, обволакиваемую туманной пеленой хроматических узоров засурдиненных скрипок, неуклюже-хмурую и тяжелую тему, берущую начало в низких голосах оркестра, ухарски-беспечный плясовой наигрыш.

<sup>1</sup> Впервые напечатано в книге Г. Поляновского «Мариан Коваль». М., 1968. с. 12—15. Хранится в архиве Г. Поляновского.

<стр. 187>



Афиша концерта 1 июля 1932 г.

Вторая часть резко отлична от первой. Общий характер ее — стремительный, активный. Подтекст музыки — борьба.

Финал — картина веселого, радостного праздника. Слышатся то запевы, то хоровые подхваты, как на демонстрациях. Живое нарастающее движение омрачается появлением ряда образов из предыдущих частей. Они как бы напоминают о том, что борьба еще не окончена. Однако побеждает праздничное настроение.

Ряд тем симфонии выполняет довольно ясные программные функции. Меланхолическая музыка вступле-



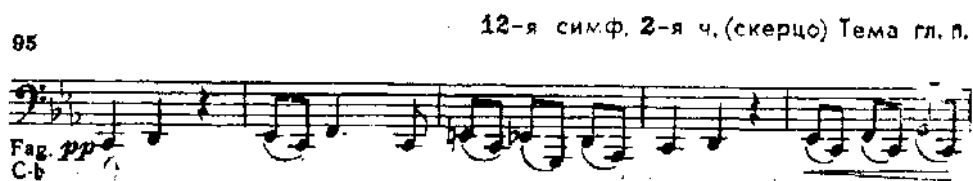
ния к первой части и сумрачно-грузная музыка главной партии отдаленно напоминают суровые знаменные напевы. Пляска, то угловатая, то удалая, словно хмельная, прибавляет еще один выразительный штрих к образу старой российской деревни. Жанровой конкретностью отмечен материал второй части фанфарного характера темы вступления и связующей партии; пружинисто моторная тема ее главной партии символизирует устремленность, движение, борьбу. Круг интонаций финала, помимо празднично-оживленных, песенно-танцевальных, содержит ряд реминисценций из предыдущих частей:



Программа произведения, продиктованная четкой идейной концепцией, в значительной мере определила ясность общего плана развития музыки, ее оптимистический характер.

Как всякий смелый опыт в решении новых творческих проблем, 12-я симфония вместе с положительными результатами показала и трудности достижения цели.

Некоторые темы лишь обозначают программный замысел композитора, истинное содержание оказывается как бы за пределами музыки. Так, тема главной партии второй части, вступительная фанфара «Слушайте все!», повелительная тема связующей партии — остаются, как это ни парадоксально, при всей конкретности их роли в программе части, в большой степени лишь условными обозначениями действия:



12-я симф. 2-я ч. Вступл.  
(тема-фанфара)

96 Presto agitato (♩ = 104)

Tr-be

12-я симф. 2-я ч. Тема связ. п

97 Quasi l'istesso tempo, Invocando.

16 V-ni

G. P.

Ob.

Tr-be

Cor.

Tr-ni

Самой непосредственной и одушевленной оказывается музыка раздела второй части, основанного на мелодии якутской песни. Она содержит в себе живое зерно выразительности, которое обеспечивает ей в конечном счете способность оставлять впечатление расцветания в кульминационных моментах:

12-я симф. 2-я ч.  
Эпизод в разработке (мелодия якутской песни)

98 Fl., Ob.

65

Tr-be

Cor.

Tr-ni

Tuba

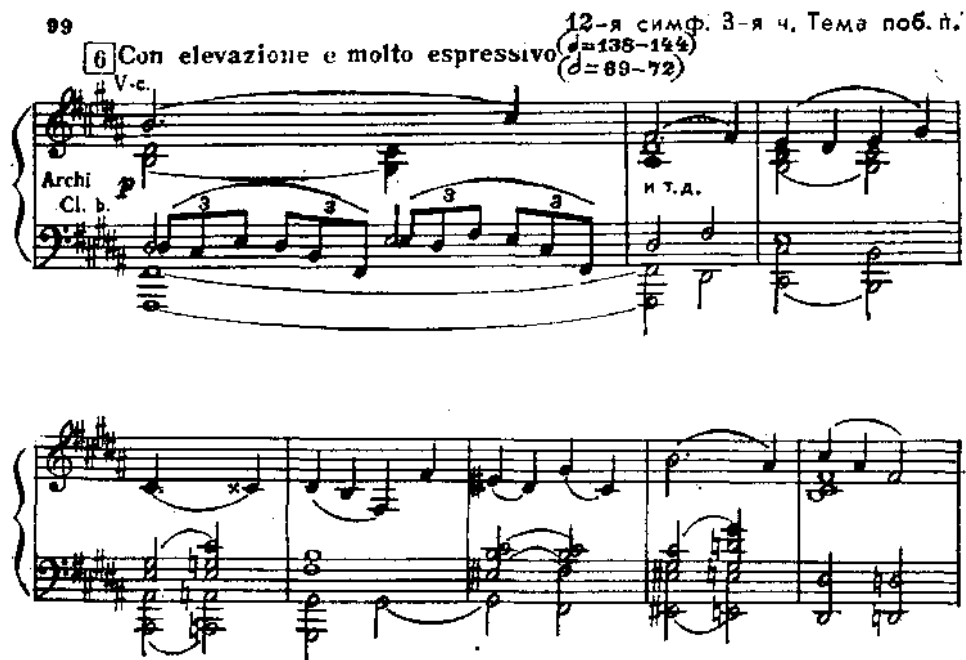
Archi

Fag.

*più f*

**<стр. 190>**

Среди оригинальных тем наиболее привлекательна тема побочной партии финала. Не случайно Мясковский предпосылает ей указание: «С подъемом, все более выразительно»:



Высказанное Мясковским по поводу собственных массовых песен и хоров, сочиненных в начале 30-х годов, критическое замечание о нехватке мелодической непосредственности, недопетости мысли в них<sup>1</sup> до известной степени можно отнести к ряду тем инструментальной музыки автора, 12-й симфонии в частности. Самый принцип развития мелодического начала путем дробления тем на небольшие ячейки с имитационно-канонической их разработкой нередко мешает полноте выявления широкого дыхания музыки. Излюбленный прием частого смещения гармонических функций, обостренных альтерациями, приводит к однообразию выражения состояния напряженности.

Новые черты в музыке Мясковского, которые обозначились еще на заре советского симфонизма и все отчетливее стали проступать позже, по мере приближе-

<sup>1</sup> Согласиться полностью с этим суждением мы не можем, так как некоторые образцы песенного жанра у Мясковского, в целом немногочисленного, удачны как по непосредственности выражения чувства, так и по мелодической законченности. Например «Наливались тополи», «Походная» на конкурсе, объявленном в 1934 г. «Комсомольской правдой» на лучшую боевую комсомольскую песню, получили премии и часто тогда исполнялись.

<стр. 191>

ния к 12-й симфонии, следует понимать широко. Мясковский шел навстречу современности, конечно, не только в смысле поиска непосредственно соответствующего сюжета. Содержание, например, 8-й симфонии, не имея прямого отношения к современной теме, ближе к ней, чем такие программные сочинения, как «Молчание», «Аластор». Композитор обращается здесь к теме из народной жизни, к образу Степана Разина, народному музыкальному творчеству. Он отнесся к народной песне не как к музейной редкости, а как композитор-симфонист, ищущий в народном творчестве средства правдивого воплощения идеи. Мясковский наделяет образы героев эпико-драматическими чертами, обретающими иногда богатырский оттенок, а тот факт, что музыка 8-й симфонии мужественна, отвечает замыслу ее автора — художника наших дней. Он шел к 12-й симфонии и через 8-ю, и через оркестровые сюиты ор. 32 — Деревенские концерты, как их назвал сначала автор,

основанные в известной мере на песенно-танцевальном материале, через 9-ю, задуманную «по-возможности в лирико-безмятежном плане» и через ряд других сочинений.

Не сразу достигалось необходимое. Здесь были свои находки и потери. Где-то проще, доходчивей становится музыкальный язык, но слабее выразительность содержания образного строя, а отсюда и воздействие его. Где-то вроде светлеет звучание музыки, но в известной мере отвлеченно.

И все же опыт Мясковского в создании симфонии непосредственно на современную тему — 12-й, «Колхозной», и сегодня сохраняет актуальность значения. Он еще раз подтвердил возможность охвата в симфоническом жанре тематики широкого диапазона. Вместе с тем стало ясно, что музыкальные образы, не напоенные живительными соками непосредственных эмоций, скорее — символы.

В поисках верного ответа на запросы нового слушателя, Мясковский упорно работал над кристаллизацией средств выразительности, над формой, языком. Можно лишь поражаться тому, как Мясковский, еще не закончив 10-ю симфонию, где с такой остротой обнаружились душевные муки пушкинского героя, сумел найти в себе творческие силы для продолжения настойчивой работы над иным кругом тем и образов.

И как показательно звучит в письме к Прокофьеву признание композитора по поводу выстраданной им

**<стр. 192>**

10-й симфонии. Возражая на замечание своего друга, он пишет: «Хотя я на вид очень горячо защищаюсь, но на самом деле я не так ущемлен — ведь эта симфония т а к т е п е р ь о т м е н я д а л е к а !»<sup>1</sup> (Разрядка моя.— *А. И.*).



## Глава пятая

### Навстречу современной теме (1933—1940)

В 30-е годы широкий размах приобретает педагогическая, общественно-музыкальная деятельность Мясковского.

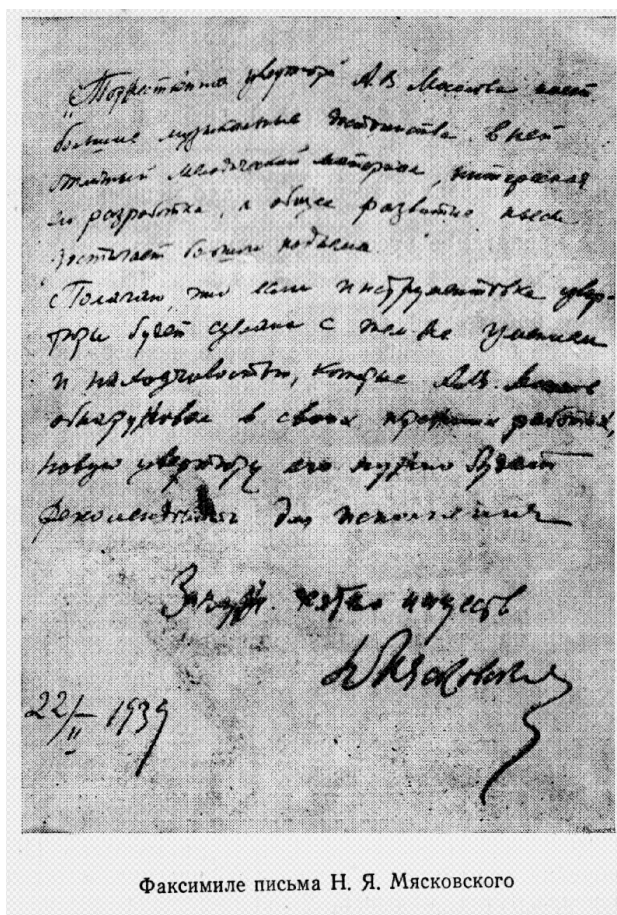
Выдвигается ряд его учеников — И. Белорусец, Н. Будашкин, А. Веприк, Е. Голубев, Д. Кабалевский, А. Козловский, В. Крюков, З. Левина, Ю. Никольский, Н. Пейко, Л. Половинкин, М. Старокадомский, А. Хачатурян, В. Шебалин, Б. Шехтер и другие, с именем Мясковского неразрывно связывается московская школа советских композиторов.

Будучи редактором симфонической редакции Государственного Музыкального издательства, он фактически консультирует здесь по ведущим разделам советской музыкальной литературы, продолжает работать в редколлегии академических изданий русских классиков.

Много внимания уделяет Николай Яковлевич жизни и работе Союза советских композиторов, членом Правления которого он избирается с момента создания Союза.

Мясковский становится авторитетным выразителем музыкально-общественного мнения по вопросам не только советского музыкального творчества, но и исполнительства, являясь членом жюри Всесоюзных конкурсов пианистов (1937) и дирижеров (1938). При его деятельном участии проходит подготовка и проведение юбилеев М. П. Мусоргского (1939), П. И. Чайковского (1940).

Эти крупные музыкальные празднества, впервые проводившиеся в СССР в государственном масштабе, требо-



Факсимиле письма Н. Я. Мясковского

вали от их организаторов нового, глубокого понимания сущности и значения музыкального наследия в истории русской, советской и мировой музыкальной культуры, проведения большой и ответственной в политическом смысле работы. В комитетах по проведению юбилейных торжеств речь шла не только о разработке программ вечеров в Большом театре или в Большом зале консерватории, но и об определении содержания юбилейных и академических изданий, о рекомендациях по выпуску массовыми тиражами музыкальной научно-теоретической и популярной литературы, по репертуарам музы-

**<стр. 194>**

кальных театров, филармоний и радио. Речь шла об организации широкой пропаганды творчества композиторов-классиков, то есть о разработке мероприятий, способствующих воспитанию эстетических и музыкальных вкусов широких масс слушателей, любви и уважения к русскому классическому искусству. Мясковский относился к своим обязанностям с чувством высокой ответственности. Он высказал в ту пору немало ценных советов и предложений, которые легли в основу ряда практических мер по пропаганде русского классического музыкального наследия.

Активно участвует Мясковский в консерваторских делах, в работе кафедры композиции. В частности, он ратует за организацию постоянного консерваторского оркестра и хора, которые могли бы служить базой для практики студентов-дирижеров, исполнения наиболее значительных сочинений студентов-композиторов. Он выступает за учреждение оперной студии при консерватории, поддерживает идею создания государственного музея музыкальной культуры, включается в разработку учебных планов и программ специальных дисциплин кафедры композиции, настаивает на обновлении учебных пособий для студентов. Мясковский рецензирует и редактирует труды, подготовленные его коллегами по кафедре или музыкантами из других городов.

Со второй половины 30-х годов Мясковский входит в состав членов Художественных советов Комитета по делам искусств и Всесоюзного Комитета по радиовещанию при Совете Министров СССР, а с 1939 г. до конца жизни — Комитета по присуждению государственных премий в области литературы и искусства.

В 1936 году в журнале «Советская музыка» (№6) Мясковский публикует «Автобиографические заметки о творческом пути», которые были написаны им по настоятельной просьбе редактора журнала, убедившего композитора в том, что «Заметки» будут полезны молодежи. И, действительно, Мясковский написал не лирические воспоминания на тему собственной творческой жизни, но глубокий критико-биографический очерк, в высшей степени поучительный для молодежи и для зрелого художника любой области искусства. «Заметки» представили ценность не только в плане биографическом, но прежде всего со стороны эстетической и этической. Композитор дал в них образец критического отношения к собственному творчеству с позиций идеа-

**<стр. 195>**

лов советского художника. «Заметки» превосходны в литературном отношении, их отличает ясность и точность языка, лаконизм изложения, глубина и содержательность мысли. «Заметки» — интереснейший пример творческого автопортрета художника и как личности. Неудивительно, что они послужили отправным материалом в последующих критических исследованиях отечественных и зарубежных, посвященных Мясковскому. Некоторые самооценки композитора нельзя принять безоговорочно, что, разумеется, ни в малейшей степени не умаляет их достоинства и значения.

Параллельно развернувшейся общественно-музыкальной и педагогической деятельности, отнимавшей у Мясковского много сил и времени, именно в эти годы плодотворно развивается и его собственное творчество. Композитор не знал покоя, стремился всегда быть в рабочей форме. Если его мысли не были заняты сочинением новой музыки, то он непременно обращался к какой-либо технической, по его собственному выражению, работе, то есть к редактированию ранее написанных сочинений,

переложениям симфонических партитур для фортепиано, корректированию издававшегося материала и т. д. «Композитор должен работать ежедневно, чтобы мозги не закисло», — неоднократно любил повторять Николай Яковлевич своим друзьям и студентам.

«Работоспособность брата, — читаем мы в воспоминаниях его сестер, — была удивительна. Иногда лично для себя он делал тематические разборы особенно заинтересовавших его сочинений, например, «Экстаза» Скрябина, «Моря» Дебюсси (об этом произведении в «Дневнике» 24.XI.34 г. записано: «Море» — лучшая партитура на свете»), 4-го Бранденбургского концерта Баха.

В 1934 году он начал большую, кропотливую работу по составлению хронографа симфонической музыки:

Западноевропейской и др. (американской, австралийской, и т. д., начиная с 1712 года):

Русской и советской с 1837 по 1950 год со следующими подразделениями:

начало русского симфонизма;

эпоха Чайковского (также Бородин, Римский-Корсаков), начало школы Римского-Корсакова (Глазунов);

эпоха Глазунова (также Скрябина), школы Чайковского — Танеева, расцвет школы Римского-Корсакова (зарождение современности);

**<стр. 196>**

начало современности до Октябрьской революции;

современность после Октябрьской революции (зарождение советского симфонизма);

симфонизм с более явственными чертами советского стиля»<sup>1</sup>

В эти годы Мясковским были сделаны также переложения для фортепиано в 4 руки 3-й симфонии М. Штейнберга, «Ивановой ночи на Лысой горе» Мусоргского, «Египетских ночей» С. Прокофьева (симфоническая сюита из музыки к спектаклю), симфонической пьесы «Осеннее» С. Прокофьева (эскиз для малого симфонического оркестра) для 2-х фортепиано в 8 рук, не говоря уже о переложениях для фортепиано в 4 руки всех собственных симфонических сочинений, написанных в упоминаемые годы.

Всколыхнув 12-й симфонией интерес музыкальной общественности к проблеме советской симфонии, Мясковский закрепляет свой авторитет передового художника рядом других новых сочинений. Их появление на концертной эстраде Москвы встречает положительный отклик музыкальной критики, слушателей. Произведения композитора звучат по радио, включаются в программы концертов в крупнейших городах страны, получают признание и распространение за рубежом.

Вообще довольно трудно переводить на язык точных понятий содержание музыки, в особенности симфонической, отмечая при этом своеобразие эмоций именно современного человека.

А. Луначарский писал еще в 1926 году: «Требуется целая большая работа, чтобы подметить несколько своеобразные ритмы, яркие или полные пафоса переживания нашей эпохи, которые отразились в последних произведениях Мясковского и в некоторых других произведениях»<sup>2</sup>.

Наличие черт образности, дающих возможность распознать мир чувств художника нашего времени — и в непрограммной симфонической музыке качество особенно ценное. Пусть сочинения периода от 12-й до 21-й симфонии не равнозначны по силе художественного воплощения современности, но так или иначе их образный мир содержит приметы наших дней.

<sup>1</sup> Меньшикова В., Яковлева В., Федоровская Е. Памяти брата. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 165.

<sup>2</sup> Луначарский А. В мире музыки. Статьи, речи. М., 1958, с. 309.

<стр. 197>

В «Автобиографических заметках» о 13-й симфонии Мясковский написал: «Потребность в какой-то разрядке накопленных субъективных переживаний, неизменно мне свойственных и едва ли уже истребимых в моем возрасте, вызвала к жизни 13-ю симфонию, сочинение очень пессимистическое, которое я в творческом ослеплении мнил опытом аэмоциональной музыки. Это оказалось заблуждением — симфония вышла довольно эмоциональной, но крайне странного содержания (разрядка моя. — А. И.)<sup>1</sup>. В подтверждение сказанному приведу отрывок из письма Н. Я. Мясковского (без даты) автору настоящей книги с замечаниями на подготовлявшуюся о нем книгу. Вот это замечание: «мнил опытом эмоциональной музыки»; это опечатка, надо — аэмоциональной...»<sup>2</sup> (разрядка Н. Я. Мясковского. — А. И.).

Прежде чем попытаться дать характеристику 13-й симфонии, позволю себе привести высказывание известного музыканта—композитора и пианиста С. Е. Фейнберга: «То, о чем говорит нам музыка на своем мощном языке, для нас очень важно. Поэтому не будем слишком торопиться легкомысленно переводить, на другой язык, на язык слов и обычных представлений, музыкальные образы, которые значительнее и глубже первого пришедшего на ум разъяснения. Не нужно превращать музыку в сон, рассказанный в нескольких словах, когда — после того, как сонные видения уже названы своими именами, — становится непонятным, почему они нас так потрясли во время сновидения<sup>3</sup>.

Порой первого суждения о музыке, оставившей глубокий след, бывает недостаточно, чтобы выразить пережитое, рожденное ею. Что-то из полученных впечатлений сохраняется как бы сверх того, что удастся сразу высказать словами, и это не схваченное продолжа-

<sup>1</sup> В первоначальной публикации статьи Н. Я. Мясковского «Автобиографические заметки о творческом пути» в журнале «Советская музыка», 1936, № 6, была допущена опечатка: вместо слова «аэмоциональной» значилось «эмоциональной». В последующих переизданиях «Автобиографических заметок», вплоть до двухтомника «Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания», а также в многочисленных случаях цитирования фрагмента о 13-й симфонии опечатка продолжает сохраняться. Исключение составляет статья Дм. Кабалевского: Николай Яковлевич Мясковский (к 70-летию со дня рождения). — Сов. музыка, 1951, № 4, с. 29.

<sup>2</sup> Оригинал хранится у автора книги.

<sup>3</sup> Фейнберг С. Е. Пианизм как искусство. М., 1965, с. 503.

<стр. 198>

ет жить в сознании и в памяти как общее большое представление о произведении.

Думаю, что и в творчестве Мясковского есть страницы, длительно пребывавшие вне исполнительской практики, за которыми осталось это еще не схваченное. К ним относится в известной мере 13-я симфония.

Сам автор подписал ей в свое время приговор. Имею в виду его высказывание в «Автобиографических заметках»: «Она осталась страницей моего дневника: я ее не пропандирую» (Разрядка моя. — А. И.). Авторская оценка по существу стала отправной в критических исследованиях о композиторе, о симфонии с теми или иными индивидуальными оттенками в суждениях. И сейчас можно было бы ограничиться уже известными оценками сочинения, признать авторский приговор исчерпывающим. Но мне довелось услышать симфонию в ее первом и единственном исполнении в СССР более сорока лет тому назад, и факт ее сильного эмоционального воздействия остался, однако, незабываемым. Кроме того, за последние годы прибавились новые данные об истории создания сочинения, а ранее известные обрели новый смысл. Это также дает основание еще раз обратиться к симфонии, еще раз вникнуть в природу ее рождения.

В Дневнике за 1933 год Мясковский записал: «30.V. — Вчера кончил странную 13-ю симфонию (задумана вся в одну ночь, еще во время болезни)»<sup>1</sup>.



В письме к Прокофьеву от 21 июля 1933 года Мясковский сообщает: «Еще пока Вы были здесь<sup>2</sup>, я набросал какое-то странное сочинение, которое долго не решался никому показывать, настолько я его сам не понимаю, но все же оно оказалось лучше и более моим, чем последняя пятичастная преснятина (Мясковский имеет в виду 13-ю и 14-ю симфонии.— *А. И.*); в той хоть одна часть (включающая в себя почти все элементы четырехчастной симфонии, кроме финала, который заменен репризой первой части)... Между прочим, для этой штуки каким-то стимулом послужила Ваша Симфоническая песнь, хотя ни в чем, конечно,

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 397.

<sup>2</sup> Прокофьев был приглашен директором Московской консерватории С. Т. Шацким на периодические консультации студентам композиторского факультета, не порывая с концертной деятельностью за рубежом; первые занятия состоялись весной 1933 года, тогда же Прокофьев встречался с Мясковским и познакомил его с только что законченной своей «Симфонической песнью». — *А. И.*

### <стр. 199>

нет сходства, так как Ваша гораздо своеобразнее по форме, да и весь материал моей был придуман еще в феврале»<sup>1</sup>. По-видимому, главное, что имеет здесь в виду Мясковский, это композиция целого, т. е. одночастность, включающая компоненты циклической формы, обрамляемой медленными разделами. «Симфоническая песнь» по форме, как писал о ней Прокофьев в «Автобиографии», ... «представляет как бы три сросшихся части (*Andante assai, Allegro, Andante*)». Не исключено и то, что музыка Песни, с которой Мясковский познакомился в начале работы над 13-й, могла корреспондировать кругу эмоций, лежащих в замысле симфонии<sup>2</sup>.

В следующем письме от 29 августа в присущей композитору порой иронически-саркастической манере говорить о собственных сочинениях, словно предваряя в данном случае возможный негативный отзыв друга о 13-й симфонии, Мясковский снова возвращается к ней: «она мне, действительно, не давалась, да я и сейчас не знаю, что это такое; быть может, просто чепуха, или в лучшем случае, претенциозно-глубокомысленная канитель - с потугами на оригинальность»<sup>3</sup>.

И вместе с уничтожающе-жестокими словами о себе, о сочинении Мясковский отмечает, что 13-я лучше и более «его», чем следующая 14-я. Значит, не так уж непонятным было для него содержание 13-й. И еще. В письме к Прокофьеву от 1 января 1934 года, мотивируя свой отказ дать для программы советской музыки в Париже именно 13-ю симфонию, он пишет: — «Почему я сомневаюсь в 13-й? Во-первых, ее характер — солипсический и пессимистический, во-вторых, если махнуть рукой на первое — схватит ли Дезормьер ее сущность (Разрядка моя. — *А. И.*), сможет ли ее цельно передать? (Разрядка Мясковского. — *А. И.*)...»<sup>4</sup> Совершенно очевидно, что в этих строках ни о каком непонимании содержания симфонии автором нет и речи. Напротив, он говорит о необходимости в исполнении не только схватить сущность [!] произведения, но и цельно [!] передать.

В списке сочинений, составленном композитором на 1 октября 1935 года (он лег в основу публикуемо-

<sup>1</sup> Переписка, с. 402—403.

<sup>2</sup> ...«Звучание „Симфонической песни“ пронизано какой-то утомленностью и болезненной подавленностью, писал рецензент на премьеру сочинения в журнале «Советская музыка» (1934, № 6).

<sup>3</sup> Письмо от 29 августа 1933 г. — Переписка, с. 405.

<sup>4</sup> Письмо от 1 января 1934 г. — Переписка, с. 411.

го в настоящем издании) Мясковский обозначил 13-ю как симфонию в одной части. По тематическому материалу и структуре произведение содержит три части, слитых воедино, образуя в целом законченный симфонический цикл<sup>1</sup>.

Из трех частей две в медленном движении обрамляют цикл: первая — *Andante moderato*, третья — *Andante nostalgico*, вторая — *Agitato molto e tenebroso* (по типу Симфонической песни Прокофьева, о чем писал Мясковский автору Песни). Симфония завершается повторением экспозиции первой части с незначительными изменениями и краткой общей кодой на темах вступления и главной партии. Такая особенность (репризность начала) позволяет трактовать целое и как четырехчастный цикл, тем более, что по масштабам репризы первой части несколько превышает собственно *Andante*. Но главное — возвращение к началу придает произведению особую законченность, цельность замысла и формы. Да и сам Мясковский в цитированном письме к Прокофьеву от 21 июля 1933 года, оповещая о написанном сочинении, характеризовал последнее как включающее в себя «почти все элементы четырехчастной симфонии...»

Начинается симфония едва слышными, в синкопированном ритме, ударами литавр, настроенных в малую терцию тоники основной тональности (b-moll).

Данное интонационно-ритмическое зерно в точном или варьированном виде окажется основой главной партии сонатного аллегро в форме которого (без репризы) написана первая часть. Оно же выполняет связующую роль между частями (первой и второй, второй и третьей), а в репризе — функцию завершения целого, как центр притяжения всех событий, как навязчивая мысль болезненного воображения.

Главная партия сонатного аллегро состоит из двух тем, каждая из которых представляет последование коротких фраз-вопросов, словно остающихся без отве-

<sup>1</sup> Таким оно представлено в Справочнике-путеводителе по симфониям Н. Я. Мясковского (сост. В. С. Виноградов, М., 1954), принято композитором, как это видно из краткого вступления к Справочнику его редактора В. Я. Шебалина. Названная структура была указана и в книге «Н. Я. Мясковский» Т. Ливановой (М., 1953). Она же значится в Полном перечне произведений Н. Я. Мясковского, опубликованном в двухтомнике «Н. Я. Мясковский» (редактор и составитель С. Шлифштейн) и повторена в отдельно изданном нотографическом справочнике С. Шлифштейна «Н. Я. Мясковский», сохранена как авторизованная и в настоящей книге.

та. Характер неопределенности создается и мелодико-интонационным строем, в котором главную роль играют ходы на большую и малую терции (или на уменьшенную квинту), и колоритом уменьшенного лада.

Хотя тема побочной партии оставляет впечатление более пространной, кантиленной, в основе ее строения сохраняется тот же принцип сцепления коротких фраз, мотивов. Обороты на большую и малую терции, уменьшенную квинту, тот же колорит лада присущи и ей и заключительной партии. Тематичен ход басового голоса в хроматической последовательности (из темы главной партии), заметную роль играет двухтактный басовый ход в разработке, впервые появляющийся на стыке двух проведений темы побочной партии.

Следует подчеркнуть, что интонационно-характерные элементы тем главной и побочной партий, в частности нисходящий ход на малую терцию или нисходящее последование двух малых терций, составляющих интервал тритона, входят и в темы второй и третьей частей симфонии. Это способствует одноплановости колорита, единству интонационно-ладовой атмосферы.

Вторая часть выполняет роль скерцо в симфоническом цикле. Тематический материал крайних разделов тенебренный (от термина *tenebroso*), сумрачно-вихревой в тональности h-moll (II низкая от b-moll). Тема оригинальна метрическим строением —



чередованием фраз в размере 5/8 и 6/8. Средний раздел, напротив, просветленный в мерцающей тональности — то Es-dur, то As-dur и также вихревой по движению. Сообразно общему характеру стремительности обе темы скерцо представляют собой словно вздымающиеся и падающие волны.

Третья часть — фугато для медных и деревянных духовых инструментов — случай редкий в полифонической литературе. Тема в тональности fis-moll (энгармонически равная VI низкой основной тональности) скорее сурово значительна по характеру, если ее трактовать в патетическом ключе.

Подобному интонированию, казалось бы, отвечают и тембровая окраска избранных автором инструментов: тромбону отвечает труба, валторне — туба, сопровождение — сначала ансамбль деревянных в среднем регистре (гобой, английский рожок, кларнет, фагот), затем хор валторн. Но есть в теме и кантиленное, распевное начало, как в задумчиво сосредоточенной, меланхолической протяжной песне. И тем же инструментам, тем

**<стр. 202>**

же тембрам предлагается спеть данную тему проникновенно, лирично, с душевной печалью. Совершенно точно указан композитором характер исполнения: *pp dolce e sostenuto, molto dolce, espressivo e sostenuto*.

Величаво и скорбно звучит после экспозиции фугато и интермедии вторая хорального склада тема у ансамбля медных *pianissimo*. И какой напряженной предстает она в кульминации фугато в несколько ином интонационно-гармоническом и оркестровом виде, внося драматический, может быть даже трагический оттенок в звучание музыки. Реприза снимает остроту эмоционального взрыва. Еще раз возникает волна напряжения — кульминация всей части, но на короткий миг, уступая место тихой коде, музыке полной неопределенности на грани прострации. Безответным вопросом кажется протяженно длящийся заключительный аккорд — соединение тоники с доминантой на истаявающей звучности первых и вторых скрипок и альтов (*divisi*). Словно острыми уколами пронизывают его тембр гобоев октавным унисоном на звуке тонической терции в высоком регистре, наслаиваясь на тянущийся звук кларнета. Затаенно начавшись с едва слышного шёпота литавр, симфония также и заканчивается.

Главное, что объединяет начало (первая часть) и Заключение симфонии, связано с выражением чувств внутренней оцепенелости, когда и возникающие эмоциональные порывы не приводят к выходу из доминирующего исходного состояния. И другие образы — то настороженно-таинственные, нервно-возбужденные, то холодно-искрящиеся, даже сверкающие вихревые (скерцо) не обретают значения психологически контрастной сферы чувствований в силу быстротечности звучания и своеобразия характера. Они — словно ипостась первоначальных образов симфонии, внезапно промелькнувшая. Круг эмоций замыкается в финале.

Здесь формируется смысловая психологическая кульминация сочинения, утверждается боль души, которую так чутко услышал Асафьев. Это ее подчеркнул сам автор ремаркой *Andante nostalgico*.

На единственном в нашей стране исполнении 13-й симфонии присутствовали Мясковский и немногочисленные музыканты, узнавшие случайно о ее трансляции по радио. Концерт состоялся 26 декабря 1934 года в день смерти первого наркома просвещения А. В. Луначарского, дирижировал Лео Гинзбург. Отклика в печати премьеры не имела, поскольку на за-

**<стр. 203>**

крытом концерте не было ни публики, ни представителей прессы.

Первое исполнение за рубежом 13-й симфонии состоялось 15 и 16 ноября 1934 года в Чикаго под управлением Ф. Стока, одного из ревностных пропагандистов творчества Мясковского в США. Симфония успеха не имела, о чем композитор упоминает в одном из писем к Прокофьеву. О том, как отнесся к ней сам Сток, автор не получил сведений. Годом

позже ее сыграл в Швейцарии в Винтертуре Г. Шерхен. В письме к Прокофьеву от 6 декабря 1935 года Мясковский сообщает: «получил письмо от Дзимитровского с двумя не ругательными рецензиями об исполнении Шерхеном в Винтертуре 13-й симфонии. Что было на самом деле, я из его письма не узнал»<sup>1</sup>.

Симфонию играл Н. А. Малько в Праге в 1937 году, затем в Лондоне в 1938 году. О работе над симфонией с лондонским оркестром Малько сообщает в письме к Мясковскому от 16 января 1938 года: «На репетиции больше всего работы было, конечно, над Скерцо и... 4-м и 6-м тактами первой части. Дело в том, что появился новый 1-й гобой и у него нет той артистичности, которая нужна для этих фраз (начало: 3— 6 такты). Играли очень хорошо. Сначала не нравилось, потом некоторым стало нравиться»<sup>2</sup>.

Мясковский в письме от 10 февраля 1938 года, отвечая Малько, говорит по поводу произведения: «Спасибо, что потрудились над трудной и неблагодарной 13-й симфонией. У нас ее очень прилично играл Лео Гинзбург, но в закрытом концерте; сейчас она может играть только не у нас, а я жалею, так как кое-что переделал и по-новому не слышал (тутти — в заключительной партии экспозиции)»<sup>3</sup>.

Симфония не получила распространения. Этому мешали ее «солипсизм и пессимизм» (определение автора) прежде всего, трудности исполнительского плана, которые не были неожиданностью и для автора. Но вот какой отклик на сочинение получил Мясковский от Асафьева: «Я нахожусь до сих пор под сильнейшим впечатлением от В[ашей] последней музыки, сыгранной мне. Умоляю Вас, не примите этот мой внезапный «письменный» выпад за экспансивность. Я просто глу-

<sup>1</sup> Письмо Прокофьеву от 6 декабря 1935 г. — Переписка, с. 443.

<sup>2</sup> М а л ь к о Н. Воспоминания, статьи, письма. Л., 1972, с. 277.

<sup>3</sup> Там же, с. 280.

#### **<стр. 204>**

боко тронут и взволнован душевной насыщенностью этой музыки... самое главное в музыке ее психологически реальное содержание... ведь только эта реальность музыки и заставляет толпу не любоваться этим искусством, а с музыкой страдать, любить, радоваться и ненавидеть, (Разрядка Асафьева.— А. И.). И дальше Асафьев говорит о чуткой и чувствительной, тончайшей душевной красоте, «какой дышит ваше творчество, на все мучительные состояния, этой красоте присущие».

Нельзя без волнения читать строки чуткого критика, в которых мастерство и глубина передачи впечатления от симфонии нерасторжимы от искусства раскрытия реально-психологического содержания музыки с ее «ужасающей болью и в то же время силой преодоления этой боли через музыку же». И как справедливо суждение Асафьева, что только «реальность музыки заставляет... не любоваться этим искусством, а с музыкой страдать, любить, радоваться и ненавидеть».

Конечно же, 13-я симфония была вызвана к жизни, как признается и сам композитор, потребностью в разрядке «накопленных субъективных переживаний, неизменно мне свойственных и едва ли уже истребимых в моем возрасте».

Конечно же, переживания эти были прежде всего творческого порядка, возникая в результате неудовлетворенности художника крайне взыскательного, каким Мясковский был в первую очередь по отношению к собственным сочинениям. Ведь композитор искал путей сближения с новой действительностью. А только что сочиненная 12-я симфония, например, не принесла автору желанного удовлетворения, и не она одна. Творческая проблема — быть художником своего времени — несла в себе трудности многих нерешенных вопросов.

Может быть, и сугубо личные потрясения, когда-то имевшие место, — смерть близких людей, всплыли в воображении композитора во время тяжелой болезни, когда возник замысел сочинения, повлияв на характер его музыки. Не случайно вихревая «поземка», слышимая во второй части 13-й симфонии, напоминает музыку скерцо из 6-й,

образы которой, как известно, были порождены гнетущей обстановкой холодной квартиры в Петрограде и переживаниями в связи со смертью близкого человека. Может быть, эпическое, исполнен-

**<стр. 205>**

ное величавой суровости звучание хора медных в финале 13-й тоже имело отношение к воспоминаниям о горячо любимом отце. Возможно, все вместе взятое дало основание композитору считать 13-ю симфонию сугубо личной исповедью, не заслуживающей, по мнению автора, пропаганды. И когда Мясковский писал Н. А. Малько в цитированном письме, что симфония может играть «т о л ь к о н е у н а с» (подчеркнуто мною. — *А. И.*), композитор, как это можно предположить, проявляя чувство величайшей ответственности советского художника, не решался обременить слушателя страницами личного дневника, муками своей души.

Словно переболев 13-й, Мясковский записывает: «Зато благодаря происшедшему внутреннему освобождению следующую (14-ю) мне удалось сделать достаточно светлой и динамически более острой, и хотя я не могу похвастаться свежестью ее музыкального языка, но мне кажется, в ней есть жизненный пульс».

Как путник, вышедший после подъема по крутым горам и неизведанным тропинкам на просторное плато, облегченно вздыхает полной грудью, так и Мясковский начинает этап 30—40-х годов, будто освобожденный от тяжелой ноши. Творчество его словно заново расцветает. Конечно, и здесь были подъемы и спады, большие и меньшие удачи. Но в целом он имел существенное значение для исторического процесса формирования и развития советского симфонизма. И хотя ступени этого почти 20-летнего пути (от 13-й до 27-й симфонии) порой недалеко отстояли друг от друга, эволюция творчества композитора оказалась значительной.

Вот почему наряду с симфониями, получившими широкое признание, — 16-й, 21-й, 27-й — интерес представляют произведения, сопутствующие названным.

Если 13-ю, условно говоря, можно назвать симфонией терзаний, то 14-я — симфония высвобождения.

Пытаясь кратко определить природу музыки 14-й симфонии, прежде всего необходимо отметить такие ее особенности, как живость и непринужденность преобладающего тона. Характерно, например, что из пяти частей три написаны в быстром движении (первая, третья и пятая, так же, как и средний раздел второй части).

**<стр. 206>**

Стремление композитора создать доступное по содержанию произведение определило песенно-танцеваль-ный склад многих, если не большинства музыкальных тем; некоторые из них сродни народным напевам. Первой части — сонатному аллегро — предшествует краткое, с оттенком задорности вступление (*Allegro giocoso*). Оно легко вызывает ассоциацию с образом народного танцора, который эффектно появляется перед публикой, словно говоря: «Вот я каков!»

Звонкий аккорд оркестра, энергично сбегающие вниз гаммообразные пассажи (дерево и струнные), чеканно-колкий кадансовый оборот, эффектная люфтпауза, обостряющая ожидание разрешения брошенной неустойчивой гармонии — вот и все вступление, вполне отвечающее назначению — подготовка к действию. Музыка вступления с незначительными изменениями будет появляться в первой части неоднократно, каждый раз предвеляя новую тему или новый раздел сонатного аллегро. Это позволяет легче воспринимать течение музыки, яснее различать внутренние грани, форму в целом.

Возникающая за вступлением тема главной партии в тональности *C-dur*, задающая тон всей части, звучит подобно простодушно-лукавому танцевальному наигрышу. Синкопированный сквозной ритм, легкость мелодических очертаний придают ей живость и изящество. Обращает на себя внимание прозрачность и скупость инструментовки (соло

гобоя на фоне струнных без контрабасов). Довольно необычно для Мясковского, что основой главной партии первой части оказывается тема почти скерцозного плана:

100 14-я симф. 1-я ч. Тема гл. п.

**1** Allegro giocoso (♩ = 120-128)

Ob.

*p*

Cl.

<стр. 207>

Из двух тем побочной партии первая в неопределенном E-dur, остроритмизованная, с маршево-танцевальными оборотами, развивает линию главной. Вторая же в тональности e-moll—речитативного склада, с оттенком философичности — вносит новый элемент в содержание экспозиции сонатного аллегро:

101a 14-я симф. 1-я ч. Темы поб. п.

**9**

Archl *p*

101b Poco più tranquillo (quasi in tempo)

**11**

V-c., C-b. *pp*

Эти эпизоды раздумий создают своего рода второй план в развитии музыки. Впрочем, композитор, проставляя над речитативной темой побочной партии обозначение poco più tranquillo (чуть спокойнее) и тут же в скобках quasi in tempo (почти не меняя темпа), явно предупреждает возможность трактовать эту тему (октавный унисон виолончелей с контрабасами) излишне грузно и ложно глубокомысленно.

Но самое примечательное в сонатном аллегро — две ярко импульсивные кульминационные вспышки, возникающие в экспозиции, в процессе развития побочной партии, и в конце разработки, на вершине динамического подъема (см. с. 24). В обоих

случаях подвергается трансформации первая тема побочной партии, приобретающая порывистый, императивный характер:

<стр. 208>

102 in tempo 14-я симф. 1-я ч.  
Эпизод экспозиции темы поб. п.

Танцевальность, казалось бы заполнившая всю центральную часть сонатного аллегро — разработку, неожиданно и ярко переводится в иную плоскость (хотя и кратковременно), заставляя взглянуть на содержание всей первой части по-другому. Правда, образ волевого порыва еще мало конкретизирован. Но и в таком виде активная роль его в музыке сонатного аллегро не вызывает сомнений, она вполне ощутима, что, собственно, и составляло одну из существенных задач автора в поиске жизненного пульса симфонии. Танцевально-жанровое начало оказалась здесь, в трансформированном образе, нерасторжимо связанным с очень энергичным, волевым.

Вторая часть симфонии (Andantino) может быть названа лирическим интермеццо. Она трехчастна. Крайние части повествовательны, близки к колыбельной песне. Основная мелодически напевная тема этих разделов просторна по диапазону, хорошо звучит у солирующих инструментов (деревянные духовые, струнные). В ней ощущается связь с народной основой, в частности благодаря роли плагальных оборотов:

103 Andantino quasi allegretto (♩=120) 14-я симф. 2-я ч. 1-я тема

<стр. 209>



Превосходно найдено заключение первого раздела в виде последовательного проведения на тонической гармонии новой мелодии (переходная тема) сначала флейтой, потом английским рожком, и, словно не договаривая (без первой фразы), — бас-кларнетом с альтами. Так под мерно текущий рассказ засыпаешь, а в дремлющем сознании вдруг всплывает воспоминание о чем-то светлом, хорошем и тут же угасает, побежденное сном...

Музыка среднего раздела второй части — вариации на казахскую народную мелодию в форме диалога <sup>1</sup> — ярко контрастирует с предыдущим и последующим (репризным) проведением главной темы *Andantino*. Повествование словно сменяется живым действием.

Вариации — это по существу жанровая сценка, разумеется, в условном симфоническом плане. Оригинальность трактовки вариационной формы заключается здесь в том, что первая часть темы неизменно сохраняет одну и ту же тональность — *A-dur* (одноименную с основной тональностью *Andantino*), а вторая строится на ряде ладово и тонально неопределенных гармоний — словно в диалоге один твердит свое, а другой убеждает в ином. Разговор «крепчает» и кончается нешуточными «угрозами». В кульминационном моменте вариаций композитор определяет характер исполнения указанием *fegose*, то есть неистово, свирепо.

Возрастание напряжения достигается постепенным (от вариации к вариации) расширением оркестрового диапазона, изобретательным комбинированием оркестровых групп, тематической и полифонической разработкой, наконец, темповым сдвигом в сторону постепенного убыстрения к кульминации.

Обращаясь к народному казахскому напеву, Мясковский стремится выявить его национальную природу. Он использует некоторые приемы, свойственные игре

<sup>1</sup> Мелодия песни «Старик и старуха» взята из сборника А. Затаевича «500 казахских песен и кюев» (№ 368).

### <стр. 210>

на казахском народном инструменте — домбре: предварение темы аккордами на пустых квинтах, двухголосное изложение темы (скользящий голос на фоне другого, неизменного по высоте), чередование коротких отрывистых фраз, имитирующих игру плектром, и т. д.

Возвращением к первой теме *Andantino* завершается вторая часть. Вновь наступает покой, вновь овладевает вниманием слушателя убаюкивающая мелодия.

Скерцо — в форме, близкой к рондо-сонатной, — как и первая часть, основано на темах танцевального и маршевого склада, что и определяет характер всей пьесы.

Триольные завитки двухдольной танцевальной мелодии, то размеренно чередующиеся с четвертными долями, то льющиеся будто непрерывной струйкой, — характерные элементы основной темы в тональности *C-dur*. Оттенок серебристости создается тембрами солирующих деревянных духовых (кларнет, флейта) в светлом и ярком для них среднем и верхнем регистрах.

В рондо использована переходная тема первого раздела *Andantino*. Здесь она предстает как песенно-плясовая, частушечная мелодия, с характерным сопровождением — чередование гармоний на двух соседних ступенях лада (*gis-Fis*) <sup>1</sup>. Задорный тон ее подчеркнут стаккатной фактурой сопровождающих фаготов или альтов с виолончелями, канонической переключкой разных голосов оркестровых групп. В дальнейшем композитор расцвечивает тему все новыми и новыми полифоническими узорами.

В средней части скерцо танцевальность музыки исчезает. Возникает новый оттенок в ее характере, приближающийся к маршевому. Основная тема этого раздела отличается динамичностью, броским мелодическим рисунком. С ее появлением в хоровод светлых образов вплетаются активные ритмы энергичного склада. Скерцо 14-й симфонии звучит живо и непосредственно. Быть может уступая в яркости скерцо 5-й симфонии, оно чем-то

продолжает его, отражая, однако, уже новые настроения, все более прочно утверждавшиеся в творчестве композитора.

<sup>1</sup> «Вообще соединения созвучий мажорного и минорного (тоном выше) или минорного и мажорного (тоном ниже) одни из очень распространенных в народной русской музыке» (К а с т а л ь с к и й А. Особенности народной русской музыкальной системы. М.; П, 1923, с. 13).

**<стр. 211>**

Четвертая часть — *Andante sostenuto* (трехчастная форма)—наиболее контрастна по отношению к предыдущим частям и к финалу. В общем контексте пятичастного цикла *Andante* возникает как естественный момент лирической сосредоточенности после насыщенных действием *Allegro*, *Andantino*, скерцо и перед финалом— вершиной развития динамического начала в симфонии.

Генетически *Andante* связано с тематическим материалом более раннего произведения Мясковского, а именно с *Andante* 5-й симфонии. Однородны, например, нисходящие хроматические обороты во вступительных разделах к обеим медленным частям, ритм и интонации колыбельной в голосах сопровождения. Можно указать и на характернейшее для стиля Мясковского применение хроматических проходящих, в связи с чем возникает ладовая зыбкость, а в целом создается настроение щемящей грусти, меланхоличности. Сходны и соотношения разделов внутри части: средние даны в более сгущенных тонах, а заключения частей (репризные проведения тем) светлее начала (экспозиции). В 14-й симфонии это подчеркнуто даже тонально, поскольку реприза представлена не в *cis-moll*, а в *E-dur*.

Однако общее настроение, воплощенное в музыке сравниваемых частей, весьма различно. *Andante* 14-й симфонии не становится новой фазой конфликтного столкновения образов. Его главная роль — оттенить танцевально-скерцозный характер трех предыдущих частей, противопоставив им моменты покоя, углубленной сосредоточенности.

С. С. Прокофьев, по словам Мясковского, более всего ценил в симфонии именно четвертую часть за авторскую индивидуальность, колорит и настроение, которые напоминали ему «пейзаж русской природы в бессолнечный, теплый день ранней весны»<sup>1</sup>.

Пятая часть симфонии (форма рондо-сонаты), написанная, как первая и третья, в быстром движении (*Allegro con fuoco*), носит синтезирующий характер. Это проявляется и в большей развернутости финала по сравнению с другими частями симфонии, в его много-темности, в преемственности тематического материала, а следовательно, и склада музыки в целом.

Говоря об итоговой роли финала, надо иметь в виду развитие в нем не только песенно-танцевального на-

<sup>1</sup> Из беседы автора с Н. Я. Мясковским.

**<стр. 212>**

чала, но и элементов маршевости или, точнее, тех качеств музыки, которые можно определить понятиями динамичности и волевой целеустремленности. Именно эти черты, составляющие одну из граней содержания сонатного аллегро, скерцо и, отчасти *Andantino*, в заключительной части симфонии приобретают особый размах и остроту, тем самым еще полнее и убедительнее раскрывая основополагающую мысль симфонии.

Существенную роль в этом выполняет главная тема финала<sup>1</sup>.

Она состоит из трех ясно очерченных по своей роли элементов: первые четыре такта носят вступительный характер, следующие пять представляют собой собственно тему, а за нею три (точнее пять) играют роль дополнения или своего рода репризы по отношению к начальным тактам. Тему отличает лаконизм и броскость мелодии, исполненной движения и решимости. Гармоническое сопровождение отвечает духу

мелодии. Фактура в целом прозрачная и четкая. Все средства направлены к созданию образа, если так можно сказать, положительного энергичного действия:

14-я симф. 5-я ч. Вступл. и тема гл. п.

104  
*Allegro con fuoco* (♩=152)

V-ni  
V-le  
V-c.  
C-b.  
Ob.  
Cl.  
Fag.  
Cor.  
Tr.  
Tm.  
V-ni  
V-le  
V-c.  
C-b.  
Cor.

<sup>1</sup> Характерны также обе темы побочной партии — хореического склада, с активными интонациями, которые или заключают тему (первая побочная) или начинают ее (вторая побочная).

<стр. 213>



В свое время С. Скребков, исследуя симфонический тематизм Мясковского, выделял как одну из существенных особенностей его эволюции тенденцию к слиянию декламационности (речитативности), фанфарности с танцевальностью. «Как очевидно, — писал он о 14-й симфонии, — слияние этих двух основных и противоположных типов тематики отсутствует в первой части симфонии. Однако они противопоставлены друг другу как основные темы сонатного аллегро. И если все же желаемого слияния еще нет в первой части, то в главной теме финала симфонии оно уже осуществляется почти в полной мере и с замечательной последовательностью»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> С к р е б к о в С. Симфонический тематизм Мясковского. — Сов. музыка, 1946, № 4, с. 42—55.

<стр. 214>

В этом правильном наблюдении недостает лишь объяснения описанного факта. Новые опубликованные данные творческой биографии Мясковского, проливая свет на формирование замысла симфонии, помогают понять и затронутый С. Скребковым вопрос.

Из записей в дневнике композитора мы узнаем, что летом 1932 года у него возникли «кое-какие «сюитные» замыслы»<sup>1</sup>. Ставя в кавычки слово сюитные, Мясковский подчеркивает, что он задумал именно данный род сочинения, а не симфонию.

Дальнейшие записи показывают, что ни осенью, ни зимой 1932/33 года намерения композитора не осуществились. В ту зиму вообще ничего не было написано. Весна же 1933 года ознаменовалась сочинением 13-й симфонии, которая не имела, разумеется, никакого отношения к сюитным замыслам.

Лишь записав 13-ю симфонию (в эскизах), Мясковский снова испытывает творческий прилив сил и вскоре фиксирует в дневнике:

«25 июня 1933 г. Поиски 2-й темы к II части C-dur' ной симфонии (14?)

1 июля. Кончил II часть.

3 июля. Искал III часть<sup>2</sup>. Будет, видимо, скерцо, а не анданте.

9 июля. Кончил скерцо.

10 июля. Работаю над Andante (IV ч.)...

21 июля. Кончил финал; получилось что-то не то и в миноре.

23 июля. Решил писать другой финал — мажорный... Нащупываю новую симфонию...

5 августа. Работал над 1-й частью новой пьесы. Решил сделать ее финалом предыдущей симфонии, а этот финал (то есть финал 14-й симфонии в миноре. — *А. И.*) 1-й частью новой с переводом в d-moll...»<sup>3</sup>.

Из приведенной записи видно, что Мясковский, приступив к работе над 14-й симфонией, начал ее со второй части и затем последовательно переходил к остальным вплоть до финала, ни разу не упомянув о первой. Значит, она была готова ранее. Но когда? Ответ напрашивается один: она была сочинена летом предыдущего 1932 года, оказавшись итогом работы над сюит-

<sup>1</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 397.

<sup>2</sup> В книге опечатка: вместо «Искал II часть»... — следует читать: «Искал III часть»...

<sup>3</sup> Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 397.

### **<стр. 215>**

ными замыслами. Тематический материал и относительно облегченное содержание ее, о чем речь шла выше, подтверждает такой вывод. Спустя год, продолжив оставленную летом 1932 года работу, Мясковский определил новое отношение к ней, решив, что будет симфония, а не сюита.

Все данные объясняют, почему в первой части нет единства тематического материала, типичного для аллегро, а в финале оно есть. Замысел формировался постепенно, по мере сочинения музыки. Таким образом и получилось, что финал стал экспозицией главных образных сил, а первая часть — просто песенно-танце-вальной, жанровой. Обе части как бы обменялись функциями.

Четырнадцатая симфония — новая страница, свидетельствующая о настойчивом стремлении автора воплотить жизненный пульс времени, и слушатель понял это. У многих на памяти все возраставший интерес общественности к творчеству композитора. Мнение критики о произведении было, однако, не единодушным<sup>1</sup>.

Так, Т. Ливанова отказывает ей в самостоятельном значении, говоря, что «ее светлые и жизнерадостные тона в общем не ярки... и она не дает больших симфонических решений. Самое сильное в ней, — по мнению критика, — возникающая активность и жизненность ритмического движения, идущая от жанрового материала, от танца. На творческом пути композитора это еще один сдвиг, подготовка дальнейшего. Но самостоятельного индивидуального значения, как художественная концепция, она еще не имеет ни по своим образам, ни по их развитию»<sup>2</sup>.

Неяркость тонов в музыке Мясковского — категория стилистическая, вытекающая из эстетических представлений композитора. Для него раскрытие жизнеутверждающего духа новой действительности вовсе не было равнозначно созданию образов ослепительной



мажорности и яркого колорита. Оттенок мужественности, суровости, скорее даже аскетичности был более характерным для почерка Мясковского.

В этом Мясковский был не одинок. Суровость колорита, которая порой оборачивалась «бескрасочностью»

<sup>1</sup> Первое исполнение состоялось в Москве 24 февраля 1935 г. оркестром Большого театра Союза ССР под управлением В. Л. Кубацкого.

<sup>2</sup> Л и в а н о в а Т. Н. Я. Мясковский, с. 134.

**<стр. 216>**

в произведениях Мясковского 20-х годов, определялась не только индивидуальностью композитора, но и духом событий того времени, жизнью страны, закладывавшей основы нового общества. Если вспомнить советские пьесы 20-х и начала 30-х годов, то перед нашим взором предстанут герои собранные, волевые, подтянутые, с отпечатком суровости на внешнем облике. Вл. Маяковский превосходно передал это ощущение времени в одной строчке:

Для веселия планета наша мало оборудована.

В труде о полифонии в творчестве советских композиторов Г. И. Литинский, напротив, особо выделяет 14-ю симфонию и высоко оценивает ее, считая незаслуженно забытой, называя «важной вехой в развитии творчества композитора».

«Можно только пожалеть, — пишет он, — что после первого труднейшего опыта Двенадцатой симфонии, после тяжелого идейного разлада, породившего Тринадцатую, наша критика, на обязанности которой лежала объективная оценка Четырнадцатой симфонии, ограничилась лишь снисходительным жестом по адресу последней. Между тем весь идейно-эмоциональный строй Четырнадцатой симфонии, ее музыкальные образы, четко и ясно дифференцирующиеся по жанровому признаку, интонационное разнообразие, богатство ладо-тональных оттенков не только возвращают нас к лучшим страницам Пятой и Двенадцатой симфоний, но и раскрывают новые черты творчества Мясковского — мудрую простоту, внутренне прочувствованную и согретую, а не простоту, так сказать, экспериментально творческую...»<sup>1</sup>

Отчетливо вспоминаются впечатления — личные, слушателей, критики от появившихся вслед за 14-й симфонией — 15-й, 16-й. Они, да и ряд последующих воспринимались как своеобразная цепь музыкальных творений, каждое звено которой с различной степенью убедительности несло в себе черты нового круга эмоций, образов единой природы, единой настройки. Такое впечатление возникало не случайно. Советский слушатель жадно искал в каждом новом произведении искусства — будь то роман, симфония, песня — отклика на свое мироощущение, и композитор шел ему навст-

<sup>1</sup> Литинский Г. И. Полифония в советском музыкальном творчестве. Тетрадь 5-я. «Н. Я. Мясковский», с. 751.

**<стр. 217>**

речу. Может быть, данная задача решалась еще не столь совершенно, но бесспорно одно: в каждой из трех названных симфоний угадывалось «свое», близкое слушателю.

«Кто слышал 15-ю симфонию Н. Я. Мясковского (в концерте Радиокomiteта), — писал тогда Г. Хубов, — должен был испытать чувство глубокой радости. Ибо 15-я симфония не только новое произведение Мясковского, но и новое произведение советской музыки»<sup>1</sup>.

«Песенно-танцевальная стихия народной музыки, — отмечал Д. Б. Кабалевский в статье «Н. Я. Мясковский», — занимает все большее место. Таковы яркие, оптимистические 14-я и 15-я симфонии»<sup>2</sup>.

Важность констатации ведущего значения народно-песенного начала в 14-й и 15-й симфониях композитора не нуждается в комментариях.

Однако здесь же необходимо заметить, что несмотря на общность принципиальных позиций автора, выраженных в 14-й и 15-й симфониях, последняя во многом иная по сравнению с предшественницей. В отличие от нее, а также от ряда других произведений композитора, интонационно связанных с народной песней и танцем, — например, 12-й, 8-й, 6-й, 5-й—15-я ни одной подлинной фольклорной темы не содержит.

Речь идет о претворении русской песенности в оригинальных темах автора, о национальном почвенном характере музыки в целом.

Известно, русские классики XIX века создали богатейший национальный высокохудожественный музыкальный язык, проникнутый народностью и ставший достоянием народа. От того, что некоторые произведения, например Чайковского, не связаны непосредственно с фольклорным материалом, они не стали менее национальны, народны. Последующие поколения русских композиторов, естественно, воспитывались не только на народном творчестве, но и на наследии классиков, расширяя их завоевания, внося новые ценные черты в национальную музыкальную сокровищницу (Танеев, Глазунов, Лядов, Рахманинов, Скрябин). Только в такой связи следует рассматривать и творчество советских композиторов, особенно старшего поколения, развивавших классические традиции русской музыки.

<sup>1</sup> Хубов Г. Н. Я. Мясковский и XV симфония. — Сов. искусство, 1935, 17 ноября.

<sup>2</sup> Журнал «Молодая гвардия», 1938, № 7. с. 179—183.

<стр. 218>

Некоторые темы 15-й симфонии настолько типичны в жанровой характеристике, мелодически выразительны, что воспринимаются как родственные фольклорным. К ним следует, например, отнести проникновенную главную тему второй части — сдержанно-печальную, вызывающую в представлении народные колыбельные напевы — грустные, элегические и вместе с тем повествовательно-спокойные, точно не о своей доле повествующие:



Народность образа автор подчеркивает и формой, избранной им для крайних разделов второй части, — приближающейся к куплетно-вариационной, свойственной русской песне и, как известно, широко использованной русскими классиками.

На песенно-танцевальных темах народного склада основана также четвертая часть симфонии. Выразительный смысл этих тем — жизнерадостность настроения, столь естественного для финала. Широкая напевность, стилистическое единство присущи и главной, и связующей, и побочной партиям. Ни одна из них не подражает известным народным образцам. Вместе с тем первую тему мы безошибочно отнесем к разряду танцевально-хороводных, задорных, не слишком напористых, но устойчиво-упругих. Мелодическое и ритмическое строение, ладовая окраска, характерные для русской хороводной песни, танцевального отыгрыша, несут в себе заряд активности:



Ведущую эмоциональную тональность финала устанавливает побочная партия. Динамичность, идущая от

**<стр. 219>**

темы вступления, сменяется весенней атмосферой задушевности, тепла. Уже мелодия связующей темы, раздольная, как песенный запев, одновременно мягка, закругленна. И здесь композитор использует просветленный дорийский лад. Характер направленности развития музыки экспозиции — от задорной пружинистости ко все более спокойному, плавному ее течению. Светлая, душевная лирическая нота особенно ощутима в побочной теме, наиболее протяженной, вокальной. В ней слышится жизнерадостная непринужденная интонация, близкая по природе советской массовой песне, которая играет немаловажную роль в создании молодежного характера музыки финала, в легкости ее поступи:



Как признак стремления к большей доступности следует рассматривать также использование композитором в скерцо симфонии жанровых связей (в данном случае — вальс). После 5-й и 8-й Мясковский вернулся к ним только в 12-й, 14-й и 15-й. Можно говорить о том, что изящный по рисунку, несколько меланхолический по настроению (напоминающему Вальс-фантазию Глинки) тематический материал третьей части мог бы получить более эффектное воплощение путем, например, увеличения контраста между главной темой и темой второго эпизода, или большего эмоционального наполнения самой разработки. Однако бесспорен тот факт, что и национально-жанровая основа 15-й симфонии в целом, и конкретно-образное художественное воплощение жанра вальса в третьей части симфонии явились положительным результатом творческих поисков композитора на пути становления советской симфонии.

Не случайно принципиально верные художественные завоевания Мясковского, имевшие место в 5-й симфонии, нашли линию продолжения и развития в 15-й: это — и лирическое начало, и близкий к народно-песенным строй образов. Если одинаковое строение циклов

**<стр. 220>**

15-й и 5-й симфоний: Allegro — Andante — скерцо — Allegro — можно было бы отнести к простому совпадению, то общность характера частей, особенно трех последних, убеждает в родстве произведений. Так, в Andante сходны образы колыбельных, в скерцо — принцип использования жанровой музыки. Вторые части обеих симфоний являются выражением наибольшей психологической сосредоточенности, ярким контрастом которой служат активно-праздничные финалы.

Не случайной кажется и близость тонального плана обоих циклов и тональное тождество отдельных частей: D-dur, b-moll, g-moll, D-dur (5-я); d-moll, b-moll, g-moll, d-moll, D-dur (15-я).

Одним же из самых существенных факторов, говорящих о том, что советский слушатель не ошибался, встречая 14-ю, 15-ю, 16-ю симфонии Мясковского как сочинения, где слышалось «свое», — это их музыкальная драматургия.

Говоря о концепции 15-й симфонии, о ее музыкальной драматургии, следует подчеркнуть две ясно выраженные линии развития внутреннего содержания произведения.

Линия устремленного действенного начала ведет нас от образа главной партии первой части через воодушевленную, подвижную вальсовую музыку третьей к танцевально-напористой теме финала:

108 **Allegro appassionato** 15-я симф. 1-я ч. Тема гл. п.  
V-ni  
*pp ma marcato*

*cresc.*

109 **Allegro molto, ma con garba** 15-я симф. 3-я ч. 1-я тема  
V-ni  
*p*

<стр. 221>

В свою очередь, наметившееся в побочной партии первой части светлое лирическое начало, напоминающее о себе в среднем эпизоде Andante, становится в финале смысловой кульминацией:

110 **Tranquillo (ma quasi in tempo)** 15-я симф. 1-я ч. Тема поб. п.  
Cl. I  
Cl. II  
Fag.



15-я симф. 2-я ч. Тема среднего раздела

111 [6] *Più mosso, molto caloroso ed appassionato*

V. c.

*mf*

V. lc

C. b.

<стр. 222>

Иногда скрещиваясь по ходу событий произведения, а порой объединяясь, обе линии приводят к утверждению светлых образов, которые появляются в финале в ликующе-победном звучании.

Когда говорят о творческом труде ученого, то почти всегда предполагают, что он в сущности новаторский. Конечно, не всякое исследование приводит к большому открытию, но если его цель и основная направленность верны, то уже найденное, если оно прогрессивно, является вкладом для дальнейших успешных изобретений и находок.

В какой-то мере напрашивается аналогия с творчеством советских композиторов, писателей, художников. Сколько опытов, поисков, завоеваний было осуществлено в различных жанрах литературы и искусства уже в 30-е годы, чтобы запечатлеть черты «героя нового времени»! Это и «Хождение по мукам» А. Толстого, и песни В. Захарова, И. Дунаевского, и стихи В. Лебедева-Кумача, М. Исаковского, и оперы «Тихий Дон» И. Держинского, «В бурю» Т. Хренникова, концерты А. Хачатуряна, и 4-я симфония Л. Книппера, 5-я Д. Шостаковича, 16-я Н. Мясковского и многое, многое другое. По-разному подходя к задаче, советские художники стремились к новым горизонтам, открытиям.

Творческий путь Мясковского, как мы видим, очень примечателен в данном аспекте и некоторыми сочинениями в целом, и отдельными образами героев произведений. Если представить непосредственно друг за другом подряд, например, образы финала 14-й симфонии, первых частей 15-й, 16-й, то совершенно очевидной становится цель композитора. Кажется, будто он занят одной мыслью, будто он продолжает работать над одной «натурой», так много общего между темами симфоний в ритме, мелодическом рисунке, типе движения и главное — в характере целого.

Так, оттенок устремленности главных тем 15-й и 16-й возникает в известной мере благодаря ряду сходных выразительных черт. Здесь и заполнение скачка в мелодии в одном

случае шестнадцатыми долями, в другом — восьмыми, что усиливает разгон мелодии, опевание квинтового звука, акцентировка высшей точки взлета и заключительных звуков мелодического ядра. Первая тема финала 14-й симфонии отдельными элементами — фактурой сопровождения с его устойчивым, напористым ритмом, триольным складом мелодических голосов, размашистым характером начальных ходов ме-

**<стр. 223>**

лодии предвосхищает главную тему первой части 16-й. В отличие, однако, от предшественниц тема предстает в облике, который обнаруживает ее превосходство (см. примеры 80, 84 и 88).

Это становится очевидным, стоит лишь снова обратиться к родственному по природе тематическому материалу 14-й, 15-й симфоний. Активность темы финала 14-й симфонии намечается в основном зерне ее — скачках, подчеркнутых пунктирным ритмом. Однако дальнейший материал темы развивается как-то обособленно от основных интонаций, в силу чего последние, при всем их энергическом складе, кажутся скорее лишь наброском, контурным обозначением динамического начала. Ведь и сами по себе, не будучи мелодически заполненными, октавные скачки звучат несколько внешне и пусто, и даже активный фон — сопровождение не столько компенсирует, сколько подчеркивает этот оттенок условности.

Есть что-то общее между главной темой финала 14-й симфонии и темой «призыва» 12-й (обоснованно занимающей большое место и в заключительном звене цикла) не в плане сходства интонаций или ритмов, а в принципе выражения смысловой сущности. При всей положительной роли, которую призвана выполнять тема *Invocando* в 12-й симфонии, она все же остается условным обозначением действия.

Такой оттенок свойствен и теме финала 14-й симфонии. Правда, по сравнению с предшественницей, последняя уже гораздо полнокровнее выявляет роль носительницы динамического начала, задавая всему финалу надлежащий тон.

Сам автор вполне отдавал себе отчет в относительности удачи при работе над 14-й, не раз касаясь этого в переписке с Прокофьевым. Примечательно его признание другу по поводу второго финала 14-й: «я сам знаю, что это весьма слабо, но ничего не могу поделать — мне нужен этот характер»<sup>1</sup>.

Трудно, почти невозможно разложить на отдельные слагаемые музыкальный образ, чтобы точно ответить на вопрос — какой характер искал Мясковский для воплощения замысла. И все же. Известно из высказываний самого автора, что он стремился быть ближе к «жизненному пульсу», к выражению в музыке жизнерадостного, энергического начала. И композитор шел на

<sup>1</sup> 1934. 1 авг. (№ 384). — Переписка, с. 425.

**<стр. 224>**

известный компромисс, был вынужден мириться с налетом примитивности во имя достижения главного тонуса, характера.

В следующем опыте — начальной теме 15-й симфонии — ему удастся усилить выразительность активных черт, как основы образа, почему тема столь убедительно обретает утвердительное значение в конце первой части.

Немаловажным средством выразительности в лепке образа оказался его мелодический рисунок, в частности, именно заполнение скачка в верхнем голосе. Порывистый склад темы, правда, несколько умеряется благодаря многократному возвращению к тоническому звуку (самому низкому в мелодии), которым завершается каждый раз линия подъема.

Динамическое начало наиболее ярко выражено в теме главной партии первой части 16-й симфонии. Здесь полетность устанавливается сразу с первых же вступительных тактов, где создается четко пульсирующий (в темпе *Allegro vivo*) ритмический фон, и



сказывается во всем: и в устремленности начала мелодии вверх, и в относительно большом диапазоне взлета, и в общем характере образа, исполненном упругости, легкости, энергии:

16-я симф. 1-я ч. Тема гл. п.

**Allegro vivace**

112

Отрабатывая тему за темой, Мясковский искал воплощения волевого начала, способного правдиво выразить волновавшие его чувства, близкие переживаниям его современника.

**<стр. 225>**

Сильной стороной 16-й симфонии явились образная конкретность, выраженная прежде всего в живом разнохарактерном мелодизме, ясность замысла и его музыкально-драматургическое воплощение, содержательность музыки в целом.

Начальная тема симфонии, которую можно было бы назвать эмбрионом замысла сонатного Allegro, его квинтэссенцией, потребовала соответственной формы построения всей части. Композитор мастерски решает задачу. Ничто не заслоняет пути развертывания главной партии. Она врывается в побочную, поскольку связующая фактически отсутствует, и вновь предстает в заключительной; на материале главной партии строится первый раздел разработки, в репризе она претерпевает едва заметные изменения и снова напоминает о себе в коде. Порывистый ее разбег встречает преграду по существу лишь во второй теме — народно-песенной, мужественной и в то же время лирической, сразу запоминающейся:

16-я симф. 1-я ч. Тема поб. п.

113

**9** **Meno vivo**

В ходе развития вторая тема как бы заряжается энергией первой (важную роль играет, например, прием внедрения ритма главной партии в тему побочной) и сама приобретает героический оттенок <sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Кстати сказать, эффект «преобразования» темы побочной партии раскрывается уже в экспозиции, где она проводится трижды, претерпевая яркое ладогармоническое и тембровое развитие. В первом проведении мы слышим ее в a-moll (низкий регистр кларнетов с первым фаготом, удвоенный альтами и первыми виолончелями), во втором — e-moll (или G-dur) и cis-moll (флейты, гобои, валторны, затем первые и вторые скрипки и т. д.; регистр более светлый, ритм более подвижный), в третьем в C-dur и в новом оркестровом изложении, в целом являющемся кульминационным. Видимо, это последнее «бескомпромиссное» в ладовом отношении изложение темы дало основание проф. Г. И. Литинскому рассматривать всю побочную партию в C-dur (см. рукопись «Полифония в советском музыкальном творчестве». Тетрадь 5-я, «Н. Я. Мясковский», с. 770), с чем, однако, трудно согласиться. На наш взгляд, в данном случае, имеют место черты ладовой переменности (a-moll — C-dur) — характерные для стиля композитора, что отмечают и Т. Н. Ливанова и В. В. Протопопов в «Истории русской советской музыки». Т. 2, с. 391—392.

**<стр. 226>**

«Во второй части, — писал о музыке 16-й симфонии Сергей Прокофьев, — мы переключаемся в более безмятежную атмосферу; проста и очаровательна первая тема, сквозь которую, казалось бы, скользит улыбка Глинки, а в среднем эпизоде композитор приводит нас в летний лес с его щебечущими обитателями. На фоне этой лесной чащи возвращается первая тема. Радости, однако, длится недолго, и на их смену приходит третья часть с ее поступью похоронного шествия»<sup>1</sup>.

Мы уже не раз касались ряда образов музыки Мясковского, вызывающих представление о природе. Любовь к ней композитор пронес через всю жизнь. Умея глубоко чувствовать ее красоту, Мясковский, тем не менее, никогда не придавал образам природы самодовлеющего значения. Последние неизменно раскрывались им через мир переживаний, опосредствованно.

Какой «холодной», «морозной» представляется музыка медленной части 4-й симфонии, вызывая в воображении картину застывшего поля битвы, освещаемого блеклой луной, и сколько ласкового тепла, света разлито в музыке главной партии сонатного аллегро 5-й симфонии, ассоциирующейся с образом летнего леса, луга, тихого ручья. Зимняя «поземка» в скерцо 6-й и степной пейзаж в 8-й, буря в «Аласторе», унылый пейзаж старой русской деревни в 12-й и образы ночи в 5-й — все это памятные и приметные страницы музыки композитора, тесно связанные со значительными идейными замыслами.

Обращение Мясковского к образам природы в 16-й симфонии подчеркивает жизненность этой традиции в творчестве композитора и свидетельствует о существенной ее эволюции. Интермеццо 16-й — ничем не омраченный поэтический гимн природе, музыка боль-

<sup>1</sup> Прокофьев С. Новая советская симфония. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 122.

**<стр. 227>**

шого внутреннего тепла и изящества. Такое целостное воплощение светлого восприятия природы после 5-й симфонии мы встречаем у Мясковского впервые только здесь:

16-я симф. 2-я ч. 1-я тема

114 Andantino e semplice (quasi allegretto)



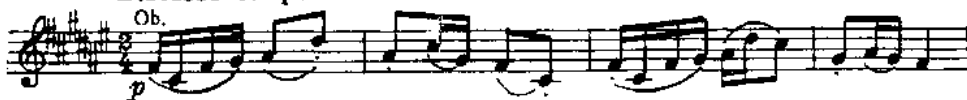
Характеризуя первую тему Интермеццо, «сквозь которую, казалось бы, скользит улыбка Глинки», С. Прокофьев тонко и точно раскрыл и национальные истоки музыки Мясковского, и ее стилистические особенности — глинкинскую прозрачность и выразительность оркестровой фактуры.

Картина летнего леса с его щебечущими обитателями живо передана темой в духе веселого народного наигрыша, подхватываемого переключкой флейт в терцию. Метким штрихом картины является имитационное проведение бытовой попевки — лесных переключек женских голосов, записанных композитором во время одной из летних прогулок — собирания грибов на Николиной горе:

16-я симф. 2-я ч. 1-я тема среднего раздела

115

L'istesso tempo



16-я симф. 2-я ч. 2-я тема среднего раздела  
(„Лесные переключки“)

116

Fl.



<стр. 228>



Музыка третьей части возвышенно драматична; она обобщает мужественную суровость и печаль. Крайние разделы траурного марша носят волевой, патетический характер, в средней же части композитор как бы дает возможность излиться непосредственно горести. Лирическое отступление подчеркивает человечность скорби.

Тема гибели героя неоднократно встречается в произведениях Мясковского. Гордый юноша Аластор, непонятый в дерзновенных поисках Мечты, оказавшейся несбыточной, уходит из жизни. Такой предстает перед нами концовка поэмы «Аластор», рисующая состояние постепенного угасания и словно сгущающегося ночного мрака (последования в нисходящем движении на тремоло струнных), поглощающего жизнь юного героя.

К трагическому финалу приводит и напряженно драматическое повествование 3-й симфонии. Здесь все масштабно — сам герой (вступление), накал борьбы, взлеты и падения. Поэтому трагическая развязка — кода в духе траурного марша, постепенно затухающего по напряжению и силе звучности, знаменующего полное крушение надежд и устремлений, так впечатляет настроением суровой безысходности. Об образе смерти, связанном с темами «Dies irae» и духовного стиха, в финале 6-й симфонии мы уже говорили ранее.

Траурный марш в 16-й симфонии представляет принципиально иное воплощение аналогичной темы. Отличие определяется прежде всего новизной идейного замысла симфонии, продиктованного концепцией, восходящей к бетховенской традиции: торжествует жизнь, и смерть не может остановить ее победного шествия.

Такая концепция определила и иное по сравнению с «Аластором» и 3-й симфонией местоположение в симфоническом цикле траурного марша, олицетворяющего образы смерти, и характер его основных музыкальных тем, драматургию. Уже сама острота контраста между средними частями цикла, при сохранении идейно-образного единства в нем, выделяет 16-ю симфонию в ряду других симфоний Мясковского. Композитор вводит между частями краткую интермедию, имеющую значение психологической подготовки к появлению образов

<стр. 229>

трагедийного плана. Это величественно-строгий, неторопливый речитатив хора медных (унисон валторн, тромбонов, тубы), возвещающий о чем-то значительном и необычном:

117 **Sostenuto** 16-я симф. 3-я ч. Вступл. к траурному маршу

Cor.  
Tr.-pt.  
Tuba

*ff*

*poco rall.*

*p*

Вспомним, что поводом, натолкнувшим композитора на мысль о траурном марше как части цикла, явилось правительственное сообщение о трагической гибели первого советского самолета-гиганта «Максим Горький». «Когда разнеслась эта печальная весть, — рассказывал впоследствии Николай Яковлевич, — у меня мгновенно возникла тема, ставшая начальным импульсом музыки траурного марша, которую вскоре я и написал».

Эпизод вступления к траурному маршу, психологически правдивый и художественно выразительный, заслуживает включения в антологию классических образцов советской, симфонической драматургии, таких, например, как начало медленных частей из 8-й и 9-й симфоний Шостаковича. Необычна сама мелодия речитатива, включающая полный звукоряд хроматической гаммы. Подобное мелодическое строение оказывается не случайным: оно получает раскрытие в гармоническом содержании музыки

марша. Все двенадцать полутонов звучат в цепи альтерированных аккордов, создающих в определенные моменты то остро щемящий, то скорбно напряженный тон повествования.

Насколько значителен тембровый контраст вступления к третьей части по отношению к предыдущей второй— *Andante*, настолько же после многозначительного унисонного речитатива медных впечатляет музыка траурного шествия. Бесстрастный, холодный тембр медных сменяется теплым звучанием квинтета струнных:

<стр. 230>

118 *Andante marciale, ma sostenuto* 16-я симф. 3-я ч. 1-я тема

1 Archi

*p*

Немаловажную роль играет в этом ладовая ее характеристика— звучание в миноре высокой (дорийской) ступени и как следствие этого — возникновение светлой мажорной субдоминанты. Тема в результате троекратного проведения приобретает высокий драматический накал. Композитору равно удалось экспонирование и развитие маршевой первой темы и тем среднего раздела, олицетворяющих воспоминания, то светлые, то исполненные острой печали:

119 16-я симф. 3-я ч.  
Тема, соединяющая первый и второй и разделы

14 Fl.

Для музыки всей третьей части характерно внутреннее единство. Мужественность, героичность, ей свойственные, позволяют видеть здесь творческое претворение принципов бетховенского симфонизма.

Четвертая часть — жизнерадостный финал, насыщенный песенно-танцевальными темами. Первая из них, составляющая основу главной партии, — мелодия массовой песни Мясковского «Летят самолеты» (на слова И. Строганова), сочиненной еще в 1931 году. Привлекательная как песня, она представляется недостаточно активной в роли ведущего образа финала симфонии. Особенно это заметно в экспозиции. Из других тем светлым колоритом и песенностью выделяется тема заключительной партии:

120 *Allegro, ma non troppo* 16-я симф. 4-я ч. Тема закл. п.

Ob.

*pp*

<стр. 231>





Направленность содержания и драматургического развития в симфонии выявляется как бы в двух этажах — в сонатном Allegro и цикле в целом.

В первой части в процессе развития главная партия, подчинив побочную, вовлекает ее в свою орбиту и властно утверждает ее в качестве главенствующего образа части.

Столь же драматургически убедительно прочерчивается эта линия на протяжении всей симфонии — от мажорной, динамически насыщенной первой части (не случайно названной автором Увертюрой) <sup>1</sup>, через лирику и героику средних частей — к празднично-эпическому финалу с чудесной лирической «улыбкой» (реминисценции темы из второй части) в заключении. Не имея формально программы, 16-я симфония и не нуждается в придумывании таковой. Ее содержание — это выраженный в образно-конкретной музыке строй человеческих мыслей и чувств: настроение активной устремленности, радость общения с природой, сдержанная и мужественная скорбь, торжество всепобеждающей силы жизни. Отсюда и характер музыки — динамичный, в значительной части полетный, песенный.

Достоинства 16-й симфонии заслуженно поставили ее в ряд наиболее значительных сочинений Мясковского и советской симфонической музыки. «По красоте материала,— писал в своей рецензии С. С. Прокофьев,— мастерству изложения и общей гармоничности построения — это настоящее большое искусство, без поисков внешних эффектов и без перемигивания с публикой. Тут не было ни слащавых наивностей, ни залезания в гробы умерших композиторов за вчерашним материалом. Весь зал единодушно приветствовал симфонию Мясковского. Надо отдать справедливость московской публике: она проявила большую чуткость и при первом же прослушивании симфонии сумела оценить значение этого произведения» <sup>2</sup>.

В 16-й симфонии зазвенела героическая нота, которую так напряженно искал композитор и так страстно

<sup>1</sup> Из беседы с Н. Я- Мясковским.

<sup>2</sup> Прокофьев С. Новая советская симфония. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 122.

<стр. 232>



Рукопись «Походной песни»



хотел уловить в новом произведении советской музыки наш слушатель. И он был благодарен автору симфонии, горячо приняв последнюю. Сочинение сможет надежно служить опорой дальнейшим творческим поискам и открытиям в области героической тематики.

О содержании следующего симфонического произведения рассказал сам Мясковский: «17-я симфония наряду с 18-й писалась автором к XX-летию Октябрьской революции, но в то время как в той симфонии преобладают настроения ясности, бодрости, беззаботной радости — чувства как бы коллективного удовлетворения достигнутыми и пронизана она мотивами и интонациями русского народного мелоса, в 17-й симфонии настроение более самоуглубленное, в ней как бы рисуется процесс «достижения», скорее — раскрытия и расцвета личности в переживаемую нами великую эпоху.

В этой симфонии более подчеркнуты и сгущены мотивы борьбы, преодоления. Первая часть симфонии построена на противопоставлении и взаимной борьбе двух элементов, первого — взволнованно-стремительного, и второго — лирически-страстного, доходящего временами до большого пафоса. Во второй части основное настроение — созерцательное, песенно-безмятежное, прерываемое эпизодами большого и страстного напряжения. Третья часть — в характере энергической шутки, с контрастным эпизодом, сперва вкрадчиво-затаенным, затем — песенно-плясовым (здесь переключки с народно-песенными интонациями 18-й симфонии). Заклучи-

**<стр. 233>**

тельная часть — как бы вывод из предыдущего. Главное настроение этой части — светлый, безудержный порыв. Контрастный момент — в характере несколько скованного марша — словно ищет возврата к тревожным настроениям первой части, но основной мотив, поддержанный энергичным, боевым, насыщенно-драматическим материалом среднего эпизода, в конце концов совместными усилиями вытесняет все сумрачное и слишком личное, чтобы прозвучать в конце симфонии возгласом победы и торжества»<sup>1</sup>.

Как видим, основой замысла композитора явилась мысль о воплощении образа современника — советского человека, раскрывающего богатство духовных сил в новых социальных условиях. Строго говоря, значение высказывания автора выходит за рамки данной симфонии. Оно в известном смысле помогает понять генеральную идею творческих поисков художника в 30-е годы. В самом деле, если мысленно представить перспективу от 12-й к 21-й — яснее становятся и путь борьбы композитора от сочинения к сочинению за современную тему в симфоническом жанре и сущность его художественных достижений.

Ни к рукописной, ни к изданной партитуре 17-й симфонии композитор литературной программы не предпослал. В этом сказалась повышенная требовательность автора к себе, опасение, что слушатель отнесется к музыке как к иллюстрации программы, а не как к самостоятельному художественному образному явлению, сложившемуся на основе идейного замысла. Отказываясь при издании партитуры предпослать ей программу, композитор, конечно, не облегчал пути к слушателю и исполнителю. Однако, представляя на их суд чистую музыку без объяснения внутренних мотивов ее создания и замысла, он тем самым подчеркивал, что для него значение имеет сама музыка, ее художественные достоинства и образно-выразительная сила. Если она способна впечатлять, то словесная программа к партитуре уже не обязательна.

Самое ценное в музыке 17-й симфонии, на наш взгляд, — «половодье» светлых чувств. Ведущее выразительное значение в раскрытии последнего принадлежит всей лирической сфере произведения. По сравне-

<sup>1</sup> Подлинник программы 17-й симфонии хранится в Государственном музее музыкальной культуры им. Глинки. Автограф впервые опубликован в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 128—129.

**<стр. 234>**

нию с лирико-героической и драматической 16-й, 17-я может быть названа лирико-эпической. По остроте внутренней конфликтности и глубине охвата жизни она уступает предшественнице. Многие образы 16-й ближе к современности, говоря словами ее автора, в этом смысле ее новаторского значения не отрицает сам композитор. Но 17-я отшлифованнее, традиционнее. Это не укор сочинению, хотя, быть может, именно в меньшей образной конкретности некоторых ее тем по сравнению с 16-й кроется одна из причин, тормозящая утверждение 17-й симфонии на концертной эстраде, о чем нельзя не пожалеть.

Партитура 17-й симфонии изобилует множеством достоинств в отношении как композиции, так и оркестрового колорита. Заслуживает внимания мастерски осуществленный принцип проведения сквозной темы в различных модификациях сообразно музыкально-драматургическому плану. Тема берет начало во вступлении и проходит неоднократно в сонатном аллегро (первая часть), достигая эффектной кульминации в коде:

17-я симф. 1-я ч. Вступл.

121

*Lento*

Cor.

*pp*

V-ni  
V-la

*sf*

1

Cor.

*pp*

Fag.  
V-c., C-b. pizz.

*sf*

V-c.  
C-b. *pp*

ОСНОВНАЯ ТЕМА

Archit

*pp*

Gr. P.

<стр. 235>

Неторопливо развивающаяся, энергичная главная тема аллегро с характерными для почерка Мясковского 30-х годов афористическими, волевыми кадансовыми оборотами (о чем уже шла речь в предыдущей главе в связи с 11-й симфонией) легко запоминается, так же как и певучая тема побочной партии — одна из «самых убедительных и ясных мелодий» (по определению Г. Нейгауза). Декламационно-выразительное многократное утверждение тонической терции C-dur в ярком верхнем регистре скрипок, неторопливость, распевность мелодии, сопровождаемой устойчивой тонической гармонией, — создают впечатляющий образ светлого звучания с оттенком патетичности:

122 17-я симф. 1-я ч. Тема поб. ...

**Più sostenuto**

13 V-nl

*p espressivo*

Cor.

C-fag.

C-b.

ril.

В ином изложении предстает тема-эпиграф во второй, медленной части (соло альтов). Здесь господствует музыка светлой душевной лиричности, многообразной в оттенках содержания:

123 17-я симф. 2-я ч. Вступл.

**Lento assai**

*pp*

V-le

Cor.

Fl.

Cl.

<стр. 236>

Ob.

Она вызывает ассоциации с «Рассветом на Москве-реке» Мусоргского и сосредоточенно-лирическими образами в духе лучших тем балетных адажио Глазунова. Кажется, что такая музыка могла возникнуть в воображении композитора под воздействием поэтических картин природы, которую глубоко любил Мясковский:

124

17-я симф. 2-я ч. 1-я тема

Andantino (ma non troppo)

6

Archi *p*

&lt;стр. 237&gt;

В среднем разделе части Мясковский использует одну из выразительнейших мелодий траурного марша 16-й симфонии в светлой, мажорной трансформации:

125

16-я симф. 3-я ч;  
(марш) Переход к репризе;

22

Ob.

17-я симф. 2-я ч. 2-я тема

Poco più animando

10

Ob., V-ni

Cl.

Fag. *f*

Cor.

V-c.

C-b.

Третью часть симфонии (скерцо) можно уподобить дорогому ларцу с собранными в нем оригинальными мелодиями в истинно народном духе — то упруго-маршевого, то изящно-танцевального, то песенно-плясового характера. Тема-эпиграф проходит и здесь, в

средней части, контрапунктом к главной (см. партитуру, ц. 17— 20, соло трубы и валторны).

В четвертой части, как в первой, лейттема появляется в узловых моментах течения музыки в роли кульминационных и поворотных граней развития.

Музыка финала исполнена воодушевления и жизнерадостности. Это преобладающее настроение утверждается в чередовании контрастных или скорее взаимодополняющих образов. Подобно двум первым частям, финал начинается вступлением, интонационно вырастающим из темы-эпиграфа, но принимающим вполне индивидуальный облик. Из вступления рождается широко развитая, певучая, полная устремления и полетности тема главной партии. Последняя, в сущности, является и главной в симфонии, поскольку она в финале приобретает значение обобщающего вывода:

126 17-я симф. 4-я ч. Тема гл. п.

**2 Allegro molto animato**

Агр. V. c. C. b.

**<стр. 238>**



В ряду главных тем финалов предыдущих трех, как и ряда последующих симфоний, первая тема из финала 17-й лучшая силой выражения светлых чувств, широтой и красотой мелодии. Хотя все они связаны с жанровой сферой, в данном случае с вальсом, и вокальность, точнее, песенность как принцип формирования мелодии всюду налицо, — тема финала 17-й и эмоциональна и возвышенна. В ней нет ни тени умозрительности, свойственной, например, главной из финала 14-й симфонии, ни жанровой «ограниченности» 15-й, ни некоторой мелодико-ритмической вялости 16-й.

Выразительны, отличаются острым ритмом, яркой характеристичностью и другие темы заключительной части симфонии. Одна из них (первая побочной партии)—настороженно-вкрадчивого характера, другая (вторая побочная), напротив, исполнена активности, порыва, что дает возможность развить ее в форме энергичного фугато, усилить роль динамического начала в заключительном разделе симфонического цикла. В целом четвертая часть близка по духу жизнеутверждающим финалам симфоний Чайковского, Глазунова.

В заключение хочется напомнить слова Г. Г. Нейгауза: «По своему мастерству эта симфония — своего рода совершенство. Никогда, еще Мясковский не достигал такой ясности и простоты (преодоления сложности) изложения; сложнейшая контрапунктическая ткань некоторых частей представляется как некий разнообразный пейзаж, видимый с высокой горы, — все его богатые, красивые и интересные детали образуют одно неразрывное гармоническое целое.

Подобно картинам крупнейших художников, которые можно с одинаковым удовольствием рассматривать издали, любуясь целым, и вблизи, наслаждаясь всякой

деталью и мелочью, 17-я симфония Мясковского производит одинаково сильное впечатление, когда ее слушаешь в концертном исполнении и когда внимательно изучаешь ее партитуру.

**<стр. 239>**

Просьба одного из слушателей: почаще и получше исполнять ее и не только в Москве, но и во всех других музыкальных центрах нашей, столь жадной до хорошей музыки страны»<sup>1</sup>.

Не случайно Мясковский в лучших симфониях более позднего времени — 21-й и 27-й — развивает музыкальные образы, намеченные первоначально в 17-й. Так, одна из выразительных лирических мелодий в 21-й (тема побочной партии) близка по характеру лирической теме из первой части 17-й, а прообразом основной темы первой части 27-й является тема главной партии финала 17-й.

К мысли о сочинении массовой 18-й симфонии в тональности C-dur (1937) композитора привел неосуществленный план создания к XX-летию Великой Октябрьской революции довольно крупного оркестрового и хорового сочинения.

Посвящая сочинение юбилейной дате Октябрьской социалистической революции, Мясковский еще раз подчеркнул стремление создать произведение, доступное широким кругам слушателей.

Здесь композитор следует тенденции, намеченной в симфонических сюитах (ор. 32): Серенаде, Симфониетте, Лирическом концертино. Песенно-танцевальное начало, русский характер тем, «большая, чем раньше, ясность в течении мыслей и их оформлении» — черты, отличающие музыку 18-й симфонии. Можно предположить, что даже в отношении формальной структуры 18-я симфония, состоящая из трех частей (крайние — в быстром движении, средняя — в медленном), родственна сюитам соч. 32, в частности Лирическому концертино.

Сюитный замысел композитора, с его точки зрения, не совсем реализованный в ту пору в соч. 32, нашел более убедительное, хотя также не вполне совершенное, выражение в 18-й симфонии. Настойчивые поиски таких музыкальных средств, которые сделали бы крупное оркестровое произведение доступным, массовым, вновь привели композитора к мысли широко использовать песенно-танцевальную основу в музыке симфонии. Подтверждением служат слова Мясковского, сказанные по поводу ее замысла: «Мне хотелось сочинить массо-

<sup>1</sup> Нейгауз Г. 17-я симфония Мясковского. — В кн.: Н.Я.Мясковский, т. 1, с. 123—124.

**<стр. 240>**

вые песни, да Не оказалось текста. Вышли песни без слов — темы 18-й симфонии»<sup>1</sup>.

Через год после написания сочинения Н. Я. Мясковский получил от профессора А. А. Альшванга письмо, с которым он пересылал композитору письмо Сергея Ивановича Корсакова — колхозника-инвалида. Альшванг сообщал: «Живя в деревне, он (Корсаков) пристрастился к музыке, с жадностью слушает ее и, будучи человеком одаренным, высказывает суждения более свежие и глубокие, чем наша «присяжная критика». В данном письме он дает интересную оценку Вашей XVIII симфонии. Думаю, что такое положительное суждение человека из народа будет Вам интересно».

Вот выдержки из примечательнейшего письма С. И. Корсакова:

«За последнее время я по уши влюбился в некоторые новые произведения, и среди них первое место занимает XVIII симфония Мясковского. До чего она мне нравится, и сказать не умею. В ее музыке много жизнерадостности и задорного веселья. Особенно в первой части (там, знаете, есть такой замечательный один пассажик, который повторяется раза 3—4, присутствует он и в финале. Вы, конечно, догадываетесь, о каком пассаже я говорю). Нравится мне и вторая часть, полная светлой задумчивости, размышления о чем-



то хорошо, а последняя музыкальная фраза поражает своей гордо-величавой осанкой, и третья часть, построенная на темах народных песен, — «У Катюхи муж-гуляка» — она еще обработана Гедике, — «Журавель», а вот третья мне незнакома, какая-то вроде хороводной<sup>2</sup>. Вся симфония меня настолько увлекла, что я уж и не знаю, какая часть в ней самая лучшая. (А пассаж из первой части так вот около уха и вьется)»<sup>3</sup>.

Мяковский безусловно достиг в произведении простоты и доступности языка, сумел выразить жизнерадостное, светлое настроение. Не претендуя по своему замыслу на особую глубину, «Песни без слов», пожалуй, в большей мере явились симфонической сюитой, нежели симфонией.

<sup>1</sup> Из беседы с Н. Я. Мяковским.

<sup>2</sup> Упоминание о народных песнях здесь следует понимать лишь как личные ассоциации С. И. Корсакова, так как в симфонии этих песен нет.

<sup>3</sup> Письмо А. А. Альшванга к Н. Я. Мяковскому и копия письма С. И. Корсакова к А. А. Альшвангу хранятся у автора настоящей работы.

#### **<стр. 241>**

19-я симфония сочинена Мяковским Для военно-духового оркестра (1939) к XXI годовщине Красной Армии. Вскоре после появления произведения редакция многотиражной газеты «Советский музыкант» (орган Московской консерватории) обратилась к композитору с просьбой рассказать об истории ее создания. Мяковский охотно откликнулся.

«Во время декады советской музыки в ноябре 1938 года мне было доставлено удовольствие услышать свою 18-ю симфонию, исполненную оркестром одной из кавалерийских частей московского гарнизона (где командир т. Калмыков) в очень удачном переложении для духового оркестра, сделанном военным дирижером И. В. Петровым. Это исполнение и позднейшие встречи и беседы с названным талантливым и энергичным музыкальным деятелем вызвали во мне желание попытаться сделать уже вполне самостоятельную симфонию или же одночастное, но развитое сочинение для того же ансамбля, приурочив это сочинение ко Дню Красной Армии или хотя бы к предстоящему весной этого года соревнованию военных оркестров.

Трудность необычайной задачи вначале весьма меня смущала и связывала, но желание сдержать свое обещание вызвало прилив энергии, и вместо одночастной пьесы мне удалось в короткий срок сделать набросок полной четырехчастной симфонии. Оркестровка ее (наиболее для меня в этом случае трудная часть работы) шла в постоянном творческом общении и сотрудничестве с т. Петровым, охотно корректировавшим мои эскизы, дававшим мне в высшей степени ценные советы и ухитрявшимся почти немедленно по окончании каждой части попробовать ее в реальном звучании своего оркестра и таким образом добиваться еще дополнительных усовершенствований. Возникшая в результате наших стараний симфония (я ее могу рассматривать как свою 19-ю) представляет собой довольно крупное по размерам сочинение и, как мне кажется, достаточно выдержанное по стилю, но будучи связанным с природой духового звучания, оно несколько специфично по языку и фактуре.

Симфония эта получилась довольно жизнеутверждающего характера. Крайние части ее более напористые и стремительные, средние же даны то в виде симфонизированного вальса (вторая часть) то как созерцательно-задумчивое Анданте (третья часть).

Насколько мне удалась вся эта затея, самому судить трудно. Но должен откровенно сказать, что как самый

#### **<стр. 242>**

Процесс сочинения, так и присутствие в дальнейшем на репетиционной работе, происходившей в деловой и в то же время товарищеской атмосфере молодого талантливого

ансамбля оркестра вышеупомянутой воинской части (с его отличным музыкальным руководителем в лице т. И. В. Петрова) доставили мне чрезвычайно большое художественное удовлетворение. Вполне достигнутой свою задачу я буду считать, если мой симфонический опыт возбудит в музыкальных бойцах нашей доблестной Красной Армии больший интерес к серьезной музыке, вместе с тем будет способствовать повышению квалификации советских духовых оркестров и, наконец, вызовет в наших композиторах желание более широко последовать моему примеру»<sup>1</sup>.

Мяковский первым из советских композиторов создал симфонию для духового оркестра. Этим был сделан важный шаг на пути к обогащению репертуара наших духовых оркестров. Симфония оказала положительное влияние и на повышение исполнительского уровня этих оркестров. Хотя по значительности содержания 19-я симфония уступает другим смежным с ней по времени симфоническим произведениям Мяковского, она важна как свидетельство неустанной заботы композитора о приобщении широких кругов слушателей к симфонической музыке<sup>2</sup>.

Скрипичный концерт (1938), сочиненный Мяковским между 18-й и 19-й симфониями, относится к числу произведений, в которых его автор развивал аналогичные тенденции, явственно наметившиеся в сочинениях 30-х годов. Показателен уже сам факт обращения композитора к жанру концерта. Мяковский стремился создать пьесу как он сам говорил, «технически интересную для скрипача-виртуоза, чтобы он играл с удовольствием и чтобы она была проста и понятна для слушателей».

Первым исполнителем концерта был Давид Ойстрах. Случилось так, что автор и исполнитель до этого дня ни разу не встречались, хотя знали друг друга достаточно хорошо. При первой встрече они испытали чувство, близкое к волнению, так как исполнение концерта было своеобразным экзаменом, который в этот момент каж-

<sup>1</sup> Девятнадцатая симфония. Н. Я. Мяковский о своей новой симфонии. — Советский музыкант, 1939, 22 февр.

<sup>2</sup> См. подробный анализ 19-й симфонии в статье профессора В. А. Цуккермана «Произведения для духового оркестра». — В кн.: Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947, с. 315—317.

**<стр. 243>**

дый держал друг перед другом. Советы Д. Ойстраха, как и предложения Д. Цыганова — второго исполнителя концерта, были приняты композитором во внимание при окончательной отделке скрипичной партии.

Концерт Мяковского традиционен. Он продолжает линию концертов русской школы (Чайковский, Глазунов), в которых виртуозное начало не играет самодовлеющей роли, но является лишь своеобразной, так сказать, концертной формой содержательной и эмоционально-выразительной музыки. Здесь следует назвать и опыт Танеева — автора концертной сюиты для скрипки с оркестром.

Подобно большинству классических концертов он состоит из трех частей: развитого сонатного аллегро, второй, медленной части (трехчастной) и финала в форме рондо в быстром движении. Энергичным, решительным призывом звучит небольшое оркестровое вступление. Главная тема, с которой начинается партия солирующей скрипки, продолжая мысль вступления, приковывает к себе внимание мужественным и нежным характером музыки, естественностью ее плавного и устремленного течения. Широкая мелодия второй темы производит впечатление страстного, вдохновенного высказывания, вызывая ассоциации с стилистически близкими образами подобного рода произведений Листа, Чайковского. Вся первая часть сильно развита, быть может несколько чрезмерно. Значительное место отводится в ней каденции, также обширной.

Напряженно-драматическое сонатное Allegro сменяется лирически-спокойным Adagio. Размеренное восходящее движение мелодии прекрасно передает настроение сосредоточенного раздумья о чем-то очень поэтичном. Особенно выразительна по

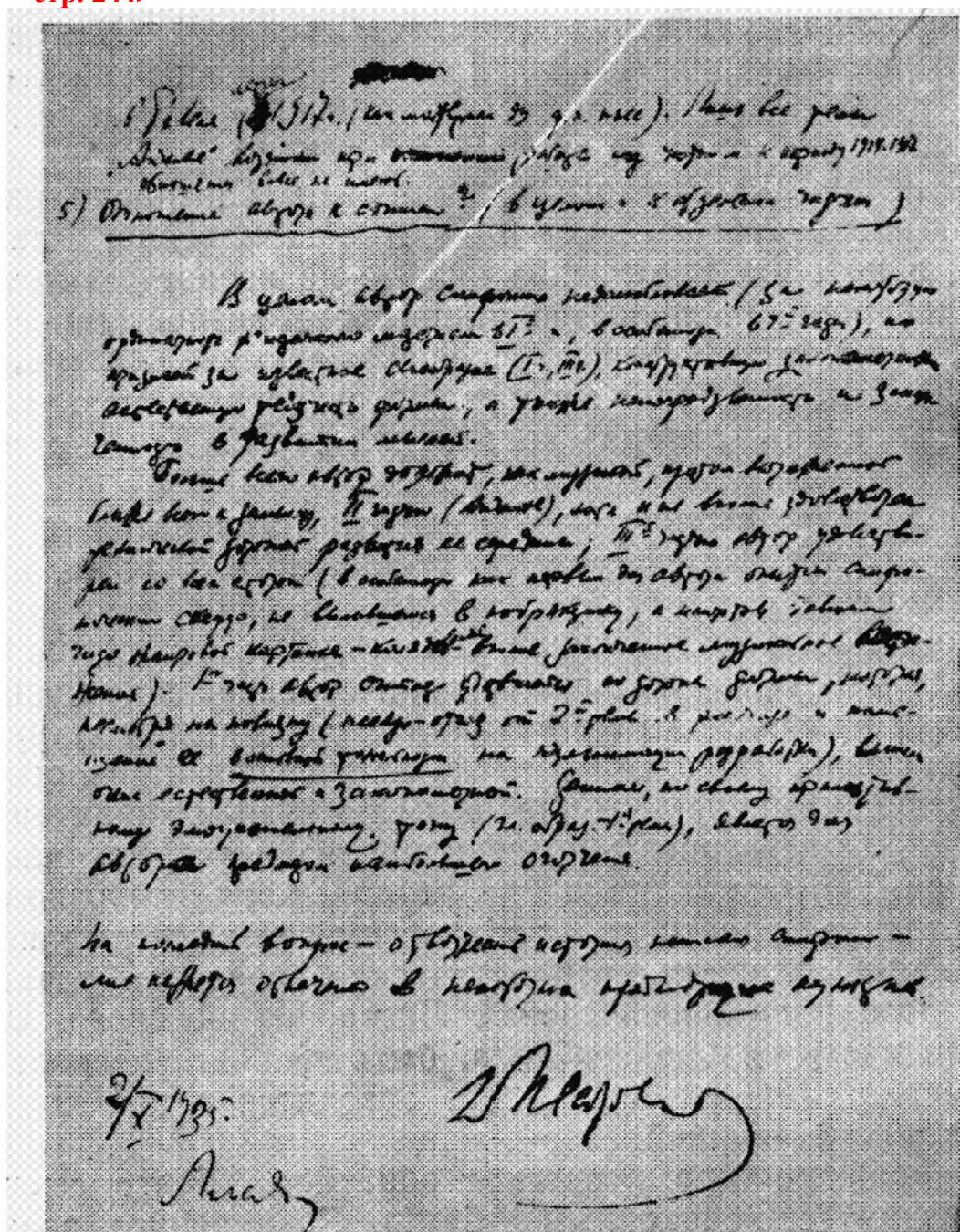


характеру музыки и оркестровому колориту середина Adagio — звуковая акварель тончайших оттенков светлой грусти. В заключении части запоминается уходящая ввысь постепенно растворяющаяся мелодия солирующей скрипки и чарующее просветление колорита — смена минора одноименным мажором.

В основу финала положены три темы песенно-танцевального склада. Первая — наиболее нарядна, виртуозна; вторая — задорная; третья — вальсообразна, лирична.

В целом Скрипичный концерт по содержанию и стилю музыки находится в русле симфоний композитора той же поры, переключаясь в чем-то со строем 15-й (пер-

<стр. 244>



Отзыв Н. Я. Мясковского  
на «Торжественную увертюру» А. Мосолова  
(факсимиле)

вая часть), 11-й, 17-й (Adagio) и 18-й (финал). И вместе с тем в данном жанре сочинение имеет свое лицо. Правда, при всех достоинствах концерт получился не вполне ровным. Быть может, первая часть выиграла бы от некоторого сокращения, третья — от оригинальной разработки тематического материала и виртуозного начала. Однако качество музыки в целом дает основание считать концерт значительным произведением композитора, которое заслуживает более активной пропаганды нашими талантливыми исполнителями.

**<стр. 245>**

Охарактеризованные выше тенденции, отличающие творчество Мясковского 30-х годов, находят свое выражение и в камерной музыке. В конце десятилетия композитор вновь возвращается к ней и сочиняет одно за другим два новых произведения — 5-й (1939) и 6-й (1940) струнные квартеты. В 1935 году Мясковский пишет цикл из 12 романсов на слова М. Лермонтова. В дальнейшем (1940) им был создан также цикл из 10 романсов на слова С. Щипачева.

20-я (E-dur, op. 50, в 3-х частях) и 21-я (fis-moll, соч. 51, одночастная) симфонии завершают рассматриваемый период творчества композитора. Близнецы по рождению, родственные некоторыми коренными чертами, они в то же время очень непохожи друг на друга.

Примерно в конце марта или в первой половине апреля 1940 года музыкальный отдел Всесоюзного радио заказал Н. Я. Мясковскому сочинение для симфонического оркестра к предстоявшей декаде советской музыки. Композитор охотно принял предложение и тотчас же приступил к работе. К 23 мая была в эскизах закончена новая, 20-я по счету симфония.

Однако, как случалось и ранее, творческий «запал» автора не исчерпался сочинением 20-й симфонии. В еще более короткий срок (28 мая — 9 июня), «на одном дыхании» композитор сочинил и оркестровал пьесу, ставшую 21-й симфонией. Через два месяца была готова и партитура 20-й<sup>1</sup>.

Осенью того же 1940 года в концертах 4-й декады советской музыки состоялись обе премьеры: 16 ноября Государственный симфонический оркестр Союза ССР под управлением А. В. Гаука исполнил 21-ю симфонию, а 28 ноября Большой симфонический оркестр Всесоюзного радио под управлением Н. С. Голованова сыграл 20-ю. Концерты прошли успешно. Оркестровые коллективы и дирижеры с большим воодушевлением отнеслись к новым произведениям советского мастера. Казалось, завидная судьба ждала оба сочинения. Действительно, 21-я, горячо встреченная критикой, вошла в сокровищницу советской музыки. 20-я же, не замеченная прессой, не вызвала интереса и у дирижеров, которые явно

<sup>1</sup> Так было с 6-й и 7-й симфониями. Закончив работу над эскизами 6-й, композитор «в один присест» набросал следующую, 7-ю, оркестровал ее и лишь после такого «выдоха» вернулся к работе над партитурой 6-й.

**<стр. 246>**

предпочли пропагандировать младшую из симфонических сестер.

Конечно, неправильно было бы пройти мимо того очевидного факта, что 20-я симфония в оригинальности композиции, музыки уступает 21-й. Достаточно хотя бы бегло сравнить партитуры обеих симфоний, чтобы убедиться в этом. Она не так гармонична и ровна в музыкально-стилистическом отношении. Кое в чем автор повторяется.

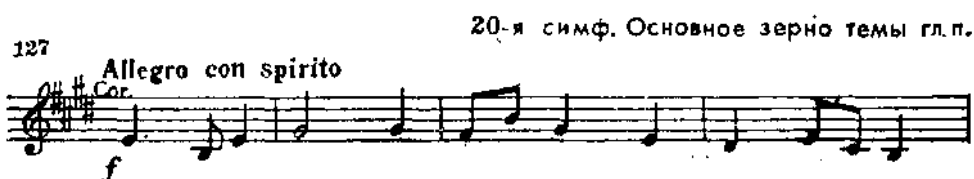
При всем этом 20-я симфония, подобно другим сочинениям 30-х годов, несет печать времени, раскрывая также внутренний мир композитора. Позади остались годы мучительных разочарований и исканий; достигнуты желанные успехи, ознаменовавшие вступление композитора в новый этап зрелости и мастерства.

Идейный замысел 20-й представляется близким 17-й симфонии, в которой, по словам автора, рисуется процесс «достижения»... Об этом говорит и склад музыки, и



направленность драматургии: линия развития ведет к утверждению светлых, активных (первая, третья части) или лирико-дифирамбических образов (вторая).

Первая часть симфонии подчинена раскрытию главной темы, импонирующей простотой и ясностью решительного характера. Она — стержень и «лицо» сонатного аллегро. В ней три ясно очерченных тематических элемента, из которых крайние служат своего рода обрамлением среднего, выражающего главную мысль темы:



Именно она, представляющая собой наиболее индивидуализированную, броскую на фанфарных попевках мелодию в духе «Славы», венчает главную партию, экспозицию, разработку и коду, являясь во всех случаях вершинным, итоговым моментом развития музыки. Кроме того, с нею, как правило, связывается и наиболее ясное раскрытие главной тональности лада — E-dur.

Другие темы сонатного аллегро (связующая на материале главной и песенно-речитативная побочная <sup>1</sup>)

<sup>1</sup> Эта тема ранее предназначалась Мясковским для побочной партии первой части Скрипичного концерта.

<стр. 247>

хотя и контрастируют с первой, внося атмосферу лиричности и теплоты, все же оказываются на положении сопутствующих ей.

Говоря о мажорности — характерной черте музыки симфонии, — следует подчеркнуть значение средней части — Adagio. Первая тема — мажорная, кантиленная, спокойно-величавая, с оттенком гимничности:



Вторая тема, тоже мажорная, грациозна, подвижна, изящна по мелодическому рисунку.

Исполненная одухотворенности музыка Adagio принадлежит к проявлениям лирической музы Мясковского, когда эмоции, в ней выраженные, становятся общезначимыми, понятными каждому. Наиболее близким предшественником Adagio можно назвать Andantino из 17-й симфонии. Черты подобного плана сферы чувствований мы находим в 21-й, 22-й симфониях (темы побочных партий), 25-й — главная тема первой и 27-й — тема средней части.

Несмотря на относительную краткость, Adagio 20-й симфонии в полной мере сохраняет значение лирического центра сочинения. Не случайно его главная тема появляется еще раз в начале коды финала в основной тональности симфонии (E-dur), в увеличении, на мощном оркестровом tutti, приобретая смысл, близкий гимну.

Финал (сонатное аллегро) — в сущности следующий после первой части динамически более напряженный круг развития музыкальных образов, новый этап достижения и расцвета. Автор использовал здесь напев народной украинской тесни, записанной им еще в 1913 году (побочная партия финала)<sup>1</sup>. «Старый» тематический материал не просто пригодился, но явился необходимым композитору как объективная основа образа, исполненного непосредственности и задушевности. И не случайно в коде финала (Maestoso) автор вслед за первой темой

<sup>1</sup> Содержание и название песни не удалось установить.

**<стр. 248>**

из Adagio — в увеличении, tutti, где ее характер выявляется в полной мере, проводит основной мотив темы побочной, а затем, в несколько ритмически измененном виде также в увеличении, начало темы главной партии из первой части, которая здесь с полной ясностью обнаруживает родство с народной «Славой». Личное и общее торжествует в единстве — вот как можно понять смысловой итог финала и симфонии в целом.

21-я симфония<sup>1</sup>, как и 20-я, в известном отношении утверждает уже найденное. Достаточно вспомнить 12-ю, 14-ю, 15-ю, 17-ю симфонии, отдельные темы которых являются предшественниками 21-й. Новый оттенок звучания они, однако, получают именно в 21-й, которая, обобщая предыдущие завоевания, вылилась в столь оригинальную форму, что стала важной вехой на творческом пути композитора.

21-я симфония-элегия, как образно, но несколько односторонне, суженно охарактеризовал ее в первом печатном отзыве о сочинении С. Шлифштейн<sup>2</sup>, вобрала едва ли не самые характерные черты, присущие авторской индивидуальности. С одной стороны, склонность к философским размышлениям, к сосредоточенности, с другой — активность, устремленность при господствующем тоне большой душевной теплоты и лиричности. В симфонии много сказано. Композитор в ней словно охватывает внутренним взором стремительную в неудержимом развитии жизнь, встречая и провожая ее события сосредоточенным размышлением. Многотемность нисколько не мешает симфонии быть на редкость цельной. Серьезность идеи, искренний характер музыки, лаконизм и завершенность формы открываются слушателю после первого же знакомства с произведением.

<sup>1</sup> Г. М. Шнеерсон в статье «Встречи с Н. Я. Мясковским» сообщает, что просьбу главного дирижера Чикагского симфонического оркестра, активного пропагандиста симфоний Н. Я. Мясковского Ф. Стока написать к 50-летию со дня основания Чикагского оркестра (1940) симфоническое произведение, Николай Яковлевич выполнил. Это была 21-я симфония, названная тогда автором «Симфония-Фантазия». Партитуру сочинения композитор тогда же (летом 1940 г.) послал Ф. Стоку в Чикаго и на рукописи сделал надпись: «Сочинена к пятидесятилетнему юбилею Чикагского симфонического оркестра и посвящена его знаменитому дирижеру Д-ру Фредерику Стоку». Премьера симфонии под управлением Ф. Стока состоялась в Чикаго 26 декабря 1940 года и была горячо встречена и публикой, и прессой. См.: Шнеерсон Г. Встречи с Н. Я. Мясковским.—В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 329.

<sup>2</sup> Ш л и ф ш т е й н С. Симфония-элегия. — Сов. искусство, 1940, 8 дек.

**<стр. 249>**

Симфонии можно было бы предпослать в качестве эпиграфа строки из пушкинского стихотворения:

День каждый, каждую минуту  
Привык я думой провожать.



Кажется, нет ни одной критической статьи, посвященной 21-й симфонии, в которой бы не говорилось о концентрированности содержания и вместе с тем — о предельной лаконичности формы.

Что же тут особенного, спросит осведомленный читатель? Разве музыкальная литература прошлого не знала симфонических сочинений, одночастных по форме и в то же время глубоких по содержанию — таких, как «Эгмонт», «Леонора» Бетховена, «Ромео и Джульетта» и «Франческа да Римини» Чайковского, симфонические поэмы Листа, Скрябина и многое другое?

Несомненно, это так. Более того, не будь столь богатого опыта создания одночастных симфонических увертюр и поэм Мясковскому, быть может, и не удалось бы достигнуть такого результата. И все же его 21-я симфония, о которой он сам написал в дневнике: «Новый опыт одночастности: Аллегро, обрамленное медленными частями (fis-moll — a-moll — fis-moll)» — выходит за границы традиционного.

Не случайно автор причислил сочинение к жанру симфоний, а не симфонических поэм или увертюр. Не случайно она не имеет литературной программы, как это бывает присуще названным жанрам. Ее сила именно в обобщении наблюдений и переживаний художника. Я разумею выраженное в симфонии единство действенного начала и философской созерцательности, светлой возвышенной лирики.

Обширное (47 тактов) вступление-пролог *Andante sostenuto* (fis-moll — f-moll) воспринимается как одно целое, несмотря на наличие трех тем. Общая картина лирико-эпического повествования в прологе богата внутренними контрастами: мягкая элегичность, эпико-драматическое развитие, успокоение. Так, уже вступление к симфонии благодаря волнообразной структуре оставляет впечатление стройности и цельности<sup>1</sup>.

Следующее за прологом сонатное аллегро симфонии — новый большой раздел, строящийся на сопоставлении и развитии контрастных музыкальных тем: суро-

<sup>1</sup> Аналогичная динамическая структура отличает произведение в целом.

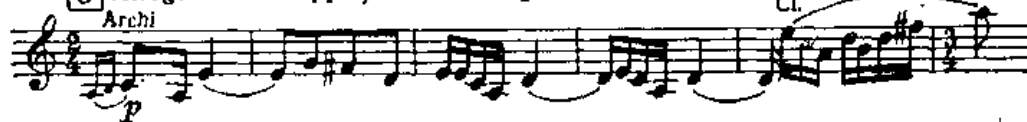
**<стр. 250>**

во-сбранной главной партии в тональности a-moll, лирически-возвышенной, с широкой полноводной мелодией побочной партии (C-dur), а также второй и третьей (во фрагментах) тем пролога:

129

21-я симф. Тема гл. п.

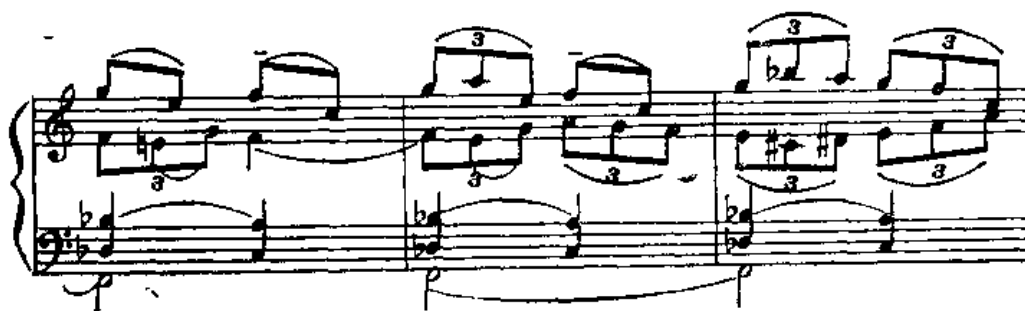
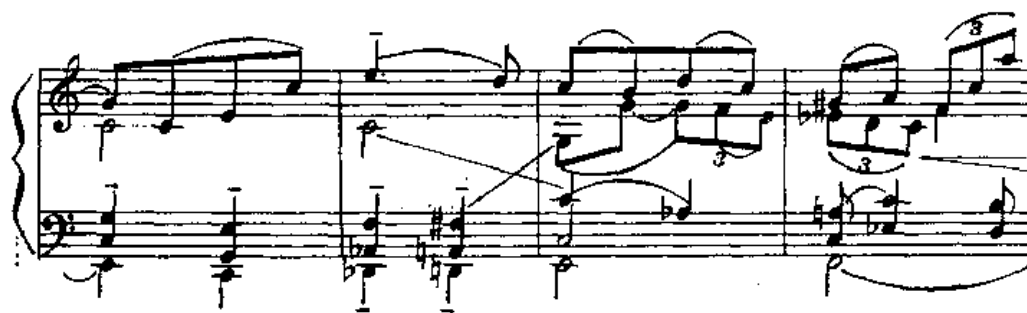
[8] Allegro non troppo, ma con impeto



130

21-я симф. Тема поб. п.

Poco meno mosso (quasi andante)



Преобладающий характер музыки аллегро — активный, внутренне-устремленный. Он органично оттеняется сферой лирических светлых настроений, которая, фактически, является эмоциональным центром симфонии.

Эпилог — третий раздел симфонии. Эта часть с некоторыми изменениями повторяет пролог и возвращает главную тональность симфонии — *fis-moll*. Все произведение заканчивается постепенным ниспадением силы

<стр. 251>

звучности на тонике главной тональности (альты *divisi*). Примечательно наложение на эту звучность кадансового квартсекстаккорда у контрабасов *divisi* в виде дважды повторенных коротких аккордов *pizzicato* — прием, оставляющий впечатление незаконченности. Повествование словно приостанавливается. Казалось бы — едва заметная деталь в музыкальной драматургии симфонии, но как она весома, психологически выразительна в композиции целого.

Поэтический гимн жизни, не останавливающейся в своем развитии, — так хочется определить суть симфонии, ее образное содержание.

К сильным сторонам сочинения помимо лаконизма формы и концентрированности мысли следует отнести также интонационное родство музыкальных тем, ни в коей мере не ущемляющее их индивидуальности, зримую музыкальную драматургию целого, национальный характер музыки.

О единстве тематического материала и искусстве распевания можно судить по трем темам пролога. Все в них родственно — и сосредоточенный лиризм элегического оттенка, и напевно спокойное разворачивание мелодии, и минорная окраска, и темп (*Andante*), и метроритм. Вместе с тем каждая из них вполне индивидуальна и целиком отвечает своей функции в прологе и в аллегро.

«Распев, распевание — вот это и есть главное, на чем зиждется русская вокализация, а впрочем, и русское голосоведение, а если глубже вслушаться, то и все русское в русской музыке»<sup>1</sup>. Точная, меткая мысль А. Д. Кастальского приходит на память при обращении к музыке 21-й симфонии и прежде всего к прологу.

Первой теме пролога свойственны диатоничность, тональная определенность, относительно спокойный, текучий рисунок мелодии. Самый широкий интервал, встречающийся в теме, — квинта—сейчас же уравнивается более плавным движением. Характерны периодические остановки на квинтовом звуке, как бы замедляющие и без того неторопливую поступь мелодии. Особенно выразительна остановка на заключительном звуке, во время которой виолончели словно досказывают незаконченную мысль кларнета.

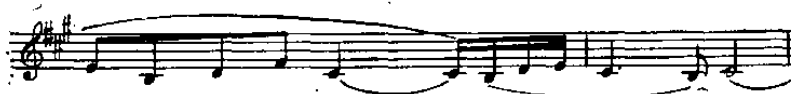
Вторая тема с аналогичным ритмическим рисунком, в том же темпе, но в виде двухголосия продолжает на-

<sup>1</sup> Цит. по статье Игоря Глебова (Б. Асафьева) «Через прошлое к будущему». — «Советская музыка», сб. статей. М, 1943, т. 1, с. 120.

**<стр. 252>**

чатый рассказ. Однако первоначальный элегический оттенок сменяется сдержанно патетическим и даже драматическим в кульминации. Средства, которыми это достигается, — появление в мелодии более активных мотивов (скачки на октаву вверх, потом на септиму)<sup>1</sup>, увеличение диапазона мелодии при большом ее лаконизме, наконец, хроматизированное противосложение, вследствие чего острее выявляется тональная неустойчивость темы, возрастает ее эмоциональная насыщенность:

131a Andante sostenuto



1316



Не случайно именно потенциально-динамической теме отведена в прологе, как и во всем произведении, активная роль. Подготавливая динамическую репризу первой темы, вторая сохраняется здесь в варьированном виде в качестве контрапункта к ней. Не менее важно

<sup>1</sup> Д. Житомирский справедливо отмечает близость их к «простым задушевно-романсным интонациям». См. его статью «К изучению стиля Н. Я. Мясковского». — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1» с. 64.

**<стр. 253>**

подчеркнуть характер варьирования второй темы: терцовое удвоение голосов (флейты, скрипки) и каноническая их имитация (кларнеты октавой ниже) придают фактуре хоровой склад, близкий духу русской народной песни:

132



Вторая тема пролога также служит связующим звеном между главной и побочной партиями в сонатном аллегро, скрепляя, таким образом, музыкальную ткань симфонии.

Остается сказать, что третья тема пролога является заключением (как и в эпилоге) целостного лирического повествования. Она является в сущности вариантом двутакта начального песенного запева. В ней, пожалуй, с наибольшей наглядностью выявляется принцип распевания, определяющий всю фактуру темы.

Интонационное родство тем пролога (и эпилога) распространяется и на сонатное аллегро. Достаточно, например, сопоставить вторую тему пролога с началом побочной партии, чтобы увидеть буквальное совпадение ритмического рисунка в них и большое сходство в самом характере развития. В значительной степени благодаря интонационному единству тематического материала симфонии побочная партия в кульминационном моменте репризы так органично и естественно вливается в начало эпилога. Мы даже не сразу отдаем себе отчет, когда перестает звучать мелодия побочной партии сонатного аллегро и возникает первая тема эпилога, то есть реприза пролога.

Логичность музыкальной драматургии отчетливо выявляется на протяжении всего произведения. От темы к теме, от одной кульминации к другой музыка льется

**<стр. 254>**

естественно и непринужденно. Так, пролог, заканчиваясь динамическим спадом, на глубокой тонике f-moll, казалось бы, исчерпывает повествование. Однако возникающее затем сопоставление двух субдоминантовых гармоний предшествующей и будущей тональностей и остановка на второй из них, кстати весьма типичной для гармонического стиля Мясковского (II<sub>2</sub> от a-moll), разрушает нашу слуховую и психологическую иллюзию и убедительно подводит к новому структурно главному разделу симфонии — сонатному аллегро с главной партией в тональности a-moll.

Самое примечательное для музыкальной драматургии сонатного аллегро — показ лирического образа, средоточия светлых чувств как смыслового и эмоционального центра симфонии. Кульминации в экспозиции, разработке и репризе сонатного аллегро приходятся именно на тему побочной партии. В экспозиции (и, соответственно, в репризе) и в разработке это достигается по-разному, но в равной степени убедительно и сильно. Разработка, схематично говоря, повторяет композиционный план экспозиции. Одним из ярких средств создания в разработке динамического напряжения более высокого уровня, подводящего к кульминации (тема побочной партии), оказывается фугато на материале главной партии. Плавность перехода одной темы в другую, динамическая слитность репризы и начала эпилога превращают последний в естественное продолжение сонатного аллегро. В эпилоге, в отличие от пролога не выходящем за пределы главной тональности симфонии (fis-moll), динамическая линия строится на постепенном ослаблении звучности до полного истаивания. Превосходна гармоническая деталь в заключительном эпизоде. В экспозиции пролога первая тема (соло кларнета) прозвучала в натуральном минорном ладу, что вполне отвечало ее характеру, напоминающему русскую лирическую протяжную песню. Главная тема сонатного аллегро изложена в дорийском миноре, колорит которого сохраняется за ней на протяжении всей симфонии. И вот в ходе эпилога, возвращаясь к исходной теме сочинения, автор показывает ее фрагмент сначала в натуральном миноре (фагот), а затем в дорийском (кларнет), неожиданно и вместе с тем глубоко оправданно просветляя ее<sup>1</sup> и объе-

<sup>1</sup> На это справедливо обратил внимание С. И. Шлифштейн в рецензии на первое исполнение симфонии. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 137.

**<стр. 255>**

диня в сфере лада с темой главной партии. Так возникает еще одна примечательная деталь в стройном здании симфонии, раскрывающая органичную взаимосвязь всех его элементов, как это бывает в истинно художественном произведении.

И, наконец, еще о важных особенностях формы целого. 21-я симфония представляет собой новый вид одночастности в сравнении с предыдущими примерами в творчестве самого композитора (10-я и 13-я симфонии). Хотя 21-я содержит некоторые черты сходства с 13-й, в обеих начало и завершение сочинений формируется на одном и том же тематическом материале, вследствие чего возникает отчетливо воспринимаемая репризность, — форма симфоний в целом различна. В 21-й нет признаков симфонического цикла, вмещенного в одночастность, что присуще 13-й. Кроме того, — что особенно отличает композицию 21-й симфонии — и пролог и эпилог ее представляют своеобразную сонатную форму. Признаками сонатности в прологе и соответственно в эпилоге с некоторыми отличиями можно считать присутствие в нем двух основных тем главной и побочной партий, принцип развития, включающий приемы тематического дробления и варьирования, наличие заключительной партии, интонационно связанной с главной, симфоничность в целом с ярко выраженной драматической кульминацией. Но в отличие от начала симфонии эпилог наступает в момент вершины развития репризы сонатного аллегро и сразу на обеих темах, то есть минуя первоначальную экспозицию обеих партий. В эпилоге добавляется краткая кода (Lento). И то и другое вытекает из замысла — постепенно снять эмоциональное напряжение и вернуться к исходному состоянию элегического раздумья.

Динамический принцип построения репризы (так можно назвать не буквальное повторение материала экспозиции, исключая традиционные изменения тональностей), отличает и сонатное аллегро 21-й симфонии. Здесь имеет место сокращение связующей партии и заключительного раздела побочной партии, которая теперь «вторгается» в эпилог, тем самым ярче выявляя непрерывность течения музыки.

Все сказанное дополняет представление о 21-й симфонии как о сочинении высокой органичности содержания и оригинальной формы.

Национальный характер музыки раскрывается в песенном складе тем, интонационно уходящих в глубин-

**<стр. 256>**

ную природу русской народной песни и бытового романса, в колорите гармонии (широкое использование народных ладов, в частности дорийского минора). Он сказывается также в приемах вариационно-полифонического развития, свойственных русской классической школе, наконец, в самой сути психологического содержания — большие пласты раздумий, углубленной лирической сосредоточенности, то элегической, то светло-возвышенной, без экзальтации и нарочитости. Здесь Мясковский оказывается наследником не только Рахманинова (вспомним пленительные медленные части его симфоний, концертов) и Чайковского, но и Левитана и Чехова, Толстого и Пушкина.

В 21-й симфонии по сравнению с произведениями 30-х годов наиболее органично синтезированы стилистические искания автора. За мелодией упрочивается роль души музыки. Преобладающее значение в ней получает диатоническое начало, уходящее истоками в русскую народную песню, в русскую классику. Хотя эти связи можно заметить уже в ранних произведениях Мясковского, особенно в 5-й симфонии, в отдельных произведениях 20-х годов (в 6-й, 8-й симфониях, оркестровых сюитах соч. 32), — все же с наибольшей полнотой они обнаруживаются начиная с 12-й, 14-й симфоний. Первая тема вступления (пролога) в 21-й напоминает народную протяжную песню. Полифоническая манера развития музыки приближается подчас к хоровому складу многоголосной русской песни, о чем речь шла выше.

На примере 21-й симфонии наглядно обнаруживается эволюция и других выразительных элементов музыки Мясковского — ритма, гармонии, оркестра, фактуры.

Ритм в главных темах, например, сонатных аллегро 15-й, 16-й, 17-й, 21-й симфоний остается активным, действенным. Вместе с тем исчезают характерные для раннего творчества композитора прерывистость музыкальной речи, ритмические формулы, создающие ощущение спазматического дыхания музыки.



Диатонический характер мелодии в позднейших симфониях композитора сказался и на гармонии, которая, как и в ранних сочинениях, остается многослойной. Однако созвучия, определяемые самостоятельным движением голосов, становятся менее сгущенными.

Различные приемы полифонической разработки все более подчиняются логике развития образов. Музыкальная ткань произведений освобождается от обилия контрапунктических приемов — имитаций, канонических

**<стр. 257>**

проведений, стретт и т. д., ранее порой перегружавших фактуру. Полифоническое мастерство Мясковского становится более отточенным, особенно в области подголосочной полифонии. Средние части 14-й, 18-й, первая часть 16-й, финал 17-й симфоний, отдельные части из сонат и квартетов, наконец, всю партитуру 21-й симфонии можно назвать интересными образцами искусства полифонии.

В процессе кристаллизации стиля Мясковского расширились границы колористической гаммы его оркестровки. Исчезла преувеличенная плотность фактуры, все чаще стали использоваться звучания чистых тембров. Инструментовка сделалась прозрачнее соответственно изменению общего характера музыки.

21-я симфония Мясковского открыла перечень советских симфоний, отмеченных Государственной премией СССР первой степени.

Попытаемся обобщенно представить себе основные линии притока новых черт в творчестве Мясковского 30-х годов.

Усиливается роль песенно-танцевального начала в тематическом материале сочинений. Обращение к темам, связанным с народными истоками (и в симфонической и в камерной музыке) способствовало обновлению собственного музыкального языка композитора. Его тематизм становится шире, вокализируется, вбирает более широкий круг «общительных» песенных, танцевальных интонаций. В мелодический материал проникают обороты советской массовой песни. «Жизненный пульс», например, 14-й, 15-й симфоний «прощупывается» в основном благодаря песенно-танцевальному складу большинства тем.

В целом расширяются жанровые связи, увеличиваются влияния бытовых жанров, все заметнее дают о себе знать маршевые, вальсовые ритмы.

Распевное начало становится доминирующим в 16-й, 17-й, 21-й симфониях. В них нет ни одной подлинной народной песни, но музыкальный язык настолько вокален, что тема «раскрытия и расцвета личности в переживаемую нами великую эпоху» получает живое естественное воплощение.

Нет необходимости доказывать высказанный выше тезис ссылками на музыку последующих симфоний. Бесспорно одно. Упрочение песенно-танцевальной основы в сочинениях Мясковского сыграло прогрессивную роль в его творческих поисках.

**<стр. 258>**

Чем пристальнее всматривался художник в окружающую действительность, чем глубже проникался идеей воплощения духа времени, тем ярче становилось цветение лирической стороны его музыки.

Уже в период 20-х годов Мясковский не раз останавливает внимание на лирических мотивах. Вспомним, что, например, 9-ю симфонию композитор задумывает «по возможности в лирико-безмятежном плане», одну из трех оркестровых сюит (соч. 32) называет Лирическим концертино. Достаточно вслушаться в темы, например, побочных партий первых частей или финалов ряда симфоний Мясковского 30-х годов, чтобы живо представить себе, какое они претерпели обновление, обогащение по сравнению с пройденным этапом. Самое характерное для них — мелодическая широта, певучесть, пластичность. То, чего не удалось добиться композитору в массовых песнях, — «заражающей и увлекательной мелодической непосредственности» — стало удаваться здесь.

Меняется не только мелодическое содержание лирических тем этой поры, но и их место, роль в структуре сонатных аллегро. Они становятся как бы центром замысла сонатных аллегро, появляются в кульминациях (в разработках, репризах), приобретают значение главенствующих образов, во имя которых совершается все развитие музыки аллегро.

«Мясковский... выходя на простор человеческого массового общения, обогащает музыку... чутким сочувствием охватывающей людей радости — и тут обычное для его музыки личное волнение переходит в состояние полноты жизнеощущения, в преодоление субъективной сумеречности» (Б. В. Асафьев) <sup>1</sup>.

Композитор понимал необходимость внесения в искусство также мужественного начала, элемента героики. Уже в 5-й, 6-й симфониях блеснули зарницы героических образов. Верно уловил Мясковский революционную суть призыва партии к народу в период переустройства деревни. И если ему не удавалось довести свой смелый замысел в 12-й симфонии до совершенного воплощения, то все же и этим его опытом закладывался фундамент художественного отображения героики дней в советской симфонии.

Более высокой ступенью в разрешении этой проблемы явилась 16-я симфония. В ней откристаллизовался

<sup>1</sup> Сов. музыка, 1955, № 8, с. 7.

<стр. 259>

тематический материал героического плана. Это и фанфарно-волевая, стремительная тема главной партии вместе с мужественной темой побочной партии в первой части; и патетически-речитативные темы третьей части, скованные железным ритмом мерного шествия-марша, и песенно-маршевые темы финала.

Как героическое начало неразрывно связано с лирическим, как песенно-танцевальная основа музыки реалистична, так и динамичность художественного произведения является неотъемлемой чертой выражения пульса нашего времени.

Не случайно многие сочинения советских авторов отмечены ярким динамизмом. Достаточно вспомнить некоторые произведения Прокофьева, Хачатуряна, Шостаковича, Кабалевского, Хренникова, Щедрина и других. Известно также, сколько споров и забот вызывает проблема динамизма, например в советской опере. В свое время Б. Асафьев отмечал, что маршевые ритмы, динамические темпы, внесенные И. Дунаевским в песню, были обусловлены новым жизненным содержанием.

Работая над освоением советской темы, Мясковский воспринимал ее в аспекте светлой тональности, а также динамичности. О 14-й симфонии он писал (сравнивая ее с 13-й), что ему удалось сделать ее «достаточно светлой и динамически более острой».

Например, выражению волевого начала, заложенного в теме первой части 16-й симфонии, способствуют и мо-торность движения и стремительный темп, объединенный с пружинящим ритмом танцевальной природы. Порывистая тема главной партии первой части 15-й симфонии сообщает своеобразный импульс всему сонатному аллегро. Мерность вальсового ритма третьей части произведения благодаря симфонизации темы\* приобретает большую действенность. Аналогичными чертами наделены скерцо 17-й, которое вместе с финалом, полным эмоционального воодушевления и энергии, блестяще завершают сочинение, 18-я и 20-я симфонии, отличающиеся динамичностью развития (в крайних частях), 5-й струнный квартет с превосходными по красочности частями — скерцо и финалом.

Отмечая ряд новых черт симфонического мышления Мяковского, следует коснуться и тенденции изменения его оркестрового письма. Вообще инструментовка сочинений Мяковского внешне ближе всего глазуновской школе. Такое сравнение, правда, дает далеко не полное представление о ней. Несмотря на компактность, орке-

<стр. 260>

стровка Глазунова — и сочная, и яркая, и светлая, хотя последний оттенок скорее можно уподобить багряному свету заката, нежели краскам утра. Оркестру Мясковского в раннем периоде творчества не хватало именно света, и в этом отношении он напоминал оркестр Брамса. Об инструментовке Брамса один дирижер сказал: «Солнце никогда не сияет в ней»<sup>1</sup>, Игорь Глебов в статье «Мясковский как симфонист» (1924), давая обобщенную характеристику симфонической музыке композитора, по поводу оркестра писал так; «Хотя творчество Мясковского многозвучно-инструментально, оно все же не оркестрально с точки зрения взгляда на оркестр как сферу колорита. Мясковский не красочен. Он ограничен светотенью, причем тени даже преобладают, — и тени густые, мрачные, нависшие»<sup>2</sup>. Двумя страницами далее в той же статье Глебов углубляет, уточняет высказанную мысль; «Музыка Мясковского, если ее брать под углом преобладающих при непосредственном восприятии впечатлений, насыщена сумрачными настроениями. Ее основной колорит — мгла: серая, жуткая, осенняя мгла с нависшим покровом густых облаков, переходящая в темень безлунной ночи — в черный мрак»<sup>3</sup>.

Не будем вдаваться в анализ причин столь странного для нас сейчас восприятия музыки первых семи симфоний композитора столь большим музыкантом и чутким критиком, каким был Игорь Глебов. Некоторая односторонность характеристики очевидна, если принять во внимание наличие хотя бы, например, таких партитур Мясковского, как увертюра *G-dur*, Симфониетта *A-dur*, 5-я симфония. Да и о 6-й симфонии, сочинении трагедийного плана, нельзя сказать, что в ее оркестре преобладают тени — «густые, мрачные, нависшие». Разве 3-я часть симфонии — *Andante* с ее проникновенной, лучистой темой, так хорошо звучащей в оркестре, не могла бы мыслиться, например, у Танеева или даже Скрябина, и разве начало финала на материале «Карманьолы» и «Все вперед» не отличается необходимой яркостью колорита, помогающей безошибочно определить характер образов.

Изменение оркестрового мышления композитора в процессе развития и упрочения в творчестве новых черт

<sup>1</sup> Цит. по кн.: К а р с А. История оркестровки. М., 1932, с. 229.

<sup>2</sup> Игорь Глебов. Мясковский как симфонист. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 30.

<sup>3</sup> Там же, с. 34.

#### **<стр. 261>**

образного строя можно суммарно определить следующим образом: проясняется и обогащается гамма оркестровых красок, светлеет колорит, возрастает роль и значение чистых тембров, солирующих инструментов, фактура уже более экономна, прозрачна и насыщается мелодическими контрапунктами, углубляется выразительная роль тембров в сторону их большей индивидуализации и психологичности, более рельефными становятся мелодия и бас.

В сравнении образов внешне сходных указанные тенденции особенно наглядны. Например, темы побочных партий первых частей 5-й и 16-й симфоний исполняются одними и теми же инструментами (1-й и 2-й кларнеты, фаготы, альты, виолончели) в одном регистре и соотношении голосов (*divisi*). Звучат они, однако, по-разному. Тесное расположение и удвоение голосов придают теме 5-й симфонии суровый оттенок. В теме 16-й симфонии широкое расположение голосов, а также далеко отстоящий бас, создающий как бы ощущение большого пространства, воздуха, при прочих равных условиях сообщают теме более легкий, светлый колорит. Дальнейшее развитие образов в обеих симфониях подтверждает сказанное. При вторичном проведении темы 5-й симфонии звучание низких регистров группы деревянных и медных инструментов закрепляет за ней весомость, компактность, наделяет сумрачным оттенком. В 16-й симфонии развитие образа идет как раз в противоположном направлении. Включение (при втором проведении темы) высокого регистра деревянных (флейты, гобои) выделяет мелодию, расширяет диапазон звучания оркестра, усиливая светлые черты образа в целом. (Этому способствует также изменение

ритма баса — переход от выдержанных звуков в первом проведении к равномерной пульсации их во втором, что усиливает общий характер подвижности).

Примерно те же самые моменты различия в инструментовке можно найти и при сравнении, казалось бы родственных, по существу же обусловленных разными идейными концепциями траурных маршей 3-й и 16-й симфоний. Прежде всего это заметно в оркестровой трактовке вступлений к маршам. В 3-й симфонии (кода второй части) нет разницы в инструментовке между вступлением к маршу и собственно маршем, преобладает низкий регистр смычковых. Аналогичный по унисонному звучанию речитатив вступления к маршу в 16-й симфонии (третья часть), проводимый одной медной

<стр. 262>

группой (тромбоны и труба), составляет по колориту значительный контраст к теме марша, порученной смычковым инструментам. Поэтому последняя звучит уже светлее, мягче, сохраняя характер суровости, мужественности. Кроме того, в инструментовке марша 16-й симфонии сказалось стремление автора к более рельефному выделению мелодической линии, к созданию более экономной гармонической основы.

Под знаком охарактеризованной тенденции оркестровое письмо композитора развивается и дальше, в 40-х годах, вплоть до последней, 27-й симфонии.

Не требует доказательств широко известное положение, что приметы времени в музыкальном произведении сказываются не в быстроте темпов или прояснении оркестровых красок. Лишь в гармонической совокупности различных средств реалистического воплощения образов рождается их художественная достоверность.

## Глава шестая

### Музы не молчат, когда гремит оружие (1941 — 1945)

Шли ожесточенные бои на Волге. Многие районы Сталинграда были в руках немцев. Линия фронта пролегла по улицам, переулкам, отдельным зданиям. В один из домов, находившихся в нейтральной зоне на небольшой площади, упала бомба и обрушила часть стены. Через зиявшие проломы взгляд ясно различал ряд чудом уцелевших предметов внутреннего убранства комнат и среди них — рояль, казалось, висевший где-то в пространстве на высоте третьего этажа. Необычность картины привлекла всеобщее внимание, и всем хотелось знать, уцелел ли в действительности инструмент.

К вечеру бой затих по всей линии фронта. Наступила ночь. И вдруг среди настороженной тишины раздались мягкие звуки рояля. Очевидно, кто-то играл на том инструменте. Музыку слушали с непередаваемым волнением и вниманием. Знатоки определили и композитора: Чайковский.

На рассвете стало известно, что играл один из советских бойцов, оказавшийся студентом Киевской консерватории. В следующую ночь концерт повторился. А на третий день командованию передали записку, в которой было сказано следующее: «Дорогие товарищи. Мы находимся по другую сторону дома. Нам плохо слышно музыку. Нельзя ли поставить рояль на площади?»

И вот, дождавшись темноты, бойцы-добровольцы, бесшумно пробравшись внутрь разбитого дома, сняли рояль с третьего этажа и поставили его на площади. Теперь звуки рояля стали доступны и тем, кто находился за домом. Но слышали их и враги. Они открыли ураганный огонь по площади и уничтожили инструмент<sup>1</sup>. Посылая снаряды на площадь, где звучал рояль, они воевали не против военных фортов, сооружений или живой силы противника. Нет. Они испугались музыки, услышав в ней проявление несокрушимой силы духа русского народа, силы, оказавшейся для врагов непреодолимой, как непреодолимой стала шестисотметровая полоса берега великой русской реки у Сталинграда.

Советская музыка периода Великой Отечественной войны воплощала мир чувств народа, поднявшегося на защиту своей Родины. Ими проникнуты и симфонические полотна, и камерная музыка квартетов, сонат, прелюдий, произведения для музыкального театра и песни, составляющие живую художественную летопись исторических событий современности.

Высокую патриотическую настроенность советских художников периода войны хорошо выразил Дмитрий Шостакович. «Есть такое крылатое выражение, — писал композитор по поводу первого исполнения своей 7-й симфонии в Москве в 1942 году, — «Когда грохочут пушки, тогда молчат музы»; это справедливо относится к тем пушкам, которые своим грохотом подавляют жизнь, радость, счастье, культуру. То грохочут пушки тьмы, насилия и зла. Мы воюем во имя торжества разума над варварством. Нет более благородных и возвышенных задач, нежели те, которые вдохновляют нас на борьбу с темными силами гитлеризма. Наши писатели, художники, музыканты во время Великой Отечественной

<sup>1</sup> Сообщено чтецом Сергеем Балашовым в его выступлении на пленуме Оргкомитета Союза советских композиторов СССР, посвященном советской музыке Великой Отечественной войны (28 марта— 5 апреля 1944 г.) Стенограммы пленума находятся в архиве Правления Союза советских композиторов.



войны работают много, напряженно и плодотворно, потому что их творчество вооружено самыми передовыми идеями нашей эпохи, и, когда грохочут наши пушки, поднимают свой могучий голос наши музы»<sup>1</sup>

В дни войны А. Толстой с гордостью говорил о писателях, как о «каменщиках крепости невидимой, крепости души народной». Не боясь преувеличения, можно сказать, что «каменщиками крепости души народной» стали и советские композиторы, чья музыка помогала закалять волю народа в трудностях войны, верить в красоту и богатство сердец советских людей, в великую гуманистическую сущность и непобедимость социалистического строя, на который поднял руку враг.

Советские люди в годы тяжелых невзгод военного времени перед лицом нависшей опасности по-новому оценили счастье мирного труда, красоту родной земли, величие завоеванной Октябрьской революцией свободы, по-новому испытали силу дружбы, любви, верности долгу. Неудивительно, что советская литература и искусство периода Великой Отечественной войны оказались столь глубокими и многогранными, что составили целую эпоху в истории советской культуры. «Молодая гвардия» А. Фадеева и «Фронт» А. Корнейчука, «Нашествие» Л. Леонова и «Василий Теркин» А. Твардовского, 7-я симфония Д. Шостаковича и «Война и мир» С. Прокофьева, «Семья Тараса» Д. Кабалевского, «Емельян Пугачев» М. Коваля и «Гаянэ» А. Хачатуряна, героические, лирические, шуточные, походные песни А. Александрова, В. Захарова, А. Новикова, Т. Хренникова, Б. Мокроусова, И. Дунаевского, В. Соловьева-Седого, М. Блантера...

Какой здесь размах мысли, вдохновения, какой простор чувств!

Как и прежде, в годы войны Мясковский высказывается в основном в излюбленных им жанрах симфонической и камерной инструментальной музыки (три симфонии, три квартета, концерт для виолончели с оркестром, фортепианные пьесы). Кроме того, наряду с песнями и сочинениями для духового оркестра он пишет первое крупное вокально-оркестровое произведение — кантату для хора, солистов и оркестра на слова поэта Н. Тихонова «Киров с нами».

<sup>1</sup> Программа симфонического концерта в Колонном зале Дома Союзов 29 марта 1942 г., в котором впервые в Москве исполнялась 7-я симфония Д. Шостаковича.

**<стр. 265>**

Самыми ранними сочинениями Мясковского военной поры явились три песни: «Походная песня» на слова М. Исаковского для двухголосного хора без сопровождения, «Боец молодой» на слова М. Светлова и «Боевой приказ» на слова В. Винникова для голоса с фортепиано, а также марши для духового оркестра — «Героический» и «Веселый».

Обращение композитора к наиболее массовым жанрам музыкального творчества в первые дни войны отвечало конкретной обстановке и внутренней потребности автора.

В песнях «Боец молодой» и «Боевой приказ», опубликованных в 1941 году, выражен боевой настрой, что так соответствовало чувствам советских людей.

«Походная песня» на слова М. Исаковского «До свиданья, города и хаты» удалась композитору более других простотою и непринужденностью напева, жанровой определенностью (строевая), выражением решимости с теплым лирическим оттенком<sup>1</sup>.

В августе 1941 года по решению Советского правительства группа москвичей — выдающихся представителей советской литературы и искусства была эвакуирована на Северный Кавказ, в столицу Кабардинской АССР г. Нальчик.

В числе выехавших были: писатель В. В. Вересаев, художник И. Э. Грабарь, архитектор В. А. Веснин, артисты МХАТа О. Л. Книппер-Чехова, В. И. Качалов, И. М. Москвин, артистка Малого театра В. О. Массалитинова, композиторы и профессора Московской консерватории — Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Ю. А. Шапорин, Ан. Н. Александров, В. В. Нечаев, С. Е. Фейнберг, А. Б. Гольденвейзер, Н. И. Сперанский, П. А. Ламм, а также семьи названных деятелей.

В эвакуации композитор находился с августа 1941 по декабрь 1942 года. Осенью 1941 года часть эвакуированных, в том числе и Мясковский, из Нальчика была переведена в Тбилиси. Здесь Мясковский вместе с двумя своими сестрами, Валентиной Яковлевной с дочерью и Евгенией Яковлевной, приехавшей из осажденного Ленинграда, находился около года. Осенью 1942 года группу

<sup>1</sup> Композитор, видимо, не пожелал опубликовать «Походную песню», в связи с тем, что на тот же текст М. Исаковского несколькими днями раньше написал М. Блантер песню, которая сразу стала популярной. Впервые песня Н. Я. Мясковского была опубликована в первом издании настоящей книги.

**<стр. 266>**

московских деятелей искусства перебрасывают в более глубокий район страны в столицу Киргизии г. Фрунзе. Здесь композитор пробыл недолго. В декабре 1942 года он вернулся в Москву, которую уже не покидал до конца жизни.

На протяжении всех лет войны, в непривычных и подчас трудных условиях эвакуации, а также и по возвращении в Москву Мясковский стойко, как истинный патриот, нес вахту труда.

Деятельность его была разнообразна. В Нальчике композитор знакомится с музыкой народов Северного Кавказа: слушает лучших народных исполнителей Кабардино-Балкарии, изучает собранный фольклорными экспедициями музыкальный материал и сочиняет ряд произведений, в которых использует мелодии народов Кавказа.

В Тбилиси композитор знакомится с новыми сочинениями ряда грузинских и армянских авторов, по просьбе композитора А. Баланчивадзе консультирует студентов консерватории; участвует в жюри конкурса оборонной песни и марша; посещает симфонические концерты Тбилисской филармонии. В тот же период в Тбилиси была проведена очередная сессия Комитета по присуждению Государственных премий, в которой Мясковский принимал активное участие. В Тбилиси же состоялось первое исполнение двух его новых сочинений — 22-й симфонии-баллады (оркестр Тбилисской Государственной филармонии, дирижер А. Стасевич) и 7-го струнного квартета (случайный состав исполнителей).

Тогда же по приглашению Союза композиторов Армянской ССР Мясковский выезжал вместе с некоторыми другими музыкантами в Ереван, где исполнялась впервые в Армении 7-я симфония Д. Шостаковича. Республиканская газета «Коммунист» поместила ряд откликов на премьеру, среди авторов был и Н. Я. Мясковский. Как всегда, с присущей ему лаконичностью и определенностью Николай Яковлевич отозвался о новом сочинении Д. Шостаковича: «Дмитрий Шостакович один из крупнейших современных композиторов и его музыка всегда привлекала к себе всеобщее внимание. Его новая симфония, удостоенная Государственной премии, — сочинение философского плана. Трагические события наших дней придали его музыке особую содержательность и силу.

Еще в 5-й симфонии Шостакович простился со своею молодостью — пришла творческая зрелость, его

**<стр. 267>**

замыслы приобрели глубину. В седьмой симфонии эта зрелость особенно очевидна. Перед нами цельное и значительное произведение искусства.

Очень трудная концепция симфонии правильно понята дирижером. Колоссальная работа, проделанная оркестром под управлением дирижера М. А. Тавризиана, увенчалась настоящим успехом»<sup>1</sup>. Эта заметка стала последней публикацией Мясковского-критика.

И во Фрунзе, несмотря на кратковременность своего пребывания, Мясковский успел прослушать спектакли национальной оперы, выступления народных певцов, встречался с местными композиторами и музыкантами.

Многообразной была деятельность Мясковского и по возвращении в Москву: консерваторские занятия, общение со все более расширявшимся кругом музыкантов разных

специальностей, искавших знакомства и делового творческого контакта с Мясковским, участие в работе Комитета по присуждению Государственных премий, требовавшей слушания большого количества музыкальных произведений, редактирование ряда изданий для Музгиза (так, им была выполнена кропотливая работа по восстановлению партитуры квартета Глинки); работа в Оргкомитете Союза советских композиторов СССР, в редакции журнала «Советская музыка» (Мясковский давал письменные заключения на самые ответственные статьи, поступавшие в редакцию журнала); участие в редактировании статей Б. В. Асафьева, А. А. Альшванга, Г. В. Келдыша, В. А. Васиной-Гроссман, И. И. Мартынова, Т. Э. Цытович, В. А. Цуккермана для сборника «Очерки советского музыкального творчества», вышедшего в 1947 году. Кроме того, Мясковский в качестве председателя юбилейного комитета провел большую работу по подготовке и проведению в Москве в 1944 году 100-летнего юбилея Н. А. Римского-Корсакова. Ко всему этому надо добавить посещение концертов симфонической и камерной музыки, знакомство со всеми новинками советской музыки. Такова в кратких чертах насыщенная деятельность Мясковского в годы войны.

Советским людям памятни лето, осень, начало зимы 1941 года, когда враг, пользуясь внезапностью нападения и временным превосходством в военной технике,

<sup>1</sup> Коммунист (Ереван), 1942, 12 июля.

<стр. 268>

прорвался в глубинные районы страны, и, несмотря на ожесточенные оборонительные бои, которые вела героическая Советская Армия, стал угрожать жизненным центрам Родины. Ежедневные сводки Советского Информбюро, извещавшие о захвате противником все новых и новых территорий, вселяли глубокую тревогу в сердца советских людей.

С напряженным вниманием слушали сообщения Сов-информбюро эвакуированные москвичи, «старики», как их называл Мясковский, собираясь по вечерам у репродуктора на площадке дома отдыха «Долинск», в помещении которого они были первоначально размещены по приезду в Нальчик. Тяжело переживал внезапно нагрянувшие грозные события и композитор, хотя тщательно скрывал это. С первых же дней пребывания в Нальчике он установил строгий личный режим и, сообразуясь с новыми условиями жизни, начал систематически работать «на своем участке фронта», показывая, как, к слову сказать, и С. С. Прокофьев, пример организованности, внутренней собранности и творческой чуткости к событиям.

22-я симфония-баллада — первая советская симфония, возникшая как отклик на войну, навязанную Советскому Союзу фашистской Германией. Она была закончена в партитуре 3 ноября 1941 года. Сюжета или литературной программы в ней нет, она раскрывает мир чувств художника, возникших под влиянием грозных событий, потрясших Родину, весь народ. Премьера прошла в Тбилиси под управлением А. Стасевича.

Первое исполнение произведения в Москве оркестром Всесоюзного радиокомитета под управлением дирижера Н. С. Голованова состоялось весной 1942 года. Симфония была интерпретирована не совсем так, как требовала партитура, и у автора настоящей книги возникла переписка с Н. Я. Мясковским по поводу соотношения программного заголовка произведения — «Симфония-баллада о Великой Отечественной войне» — с музыкой сочинения. На вопрос о соответствии первой части сочинения заголовку Н. Я. Мясковский ответил следующим письмом. Цитирую с некоторыми сокращениями: «...получил Ваше большое письмо, а вслед за ним открытку от 28.IV. (1942. — А. И.).

Письмо меня несколько огорчило: из него я усмотрел, что симфония моя была очень плохо сыграна — в явно неверных темпах и, по-видимому, в неверных нюансах. Последнее я усматриваю хотя бы в том, что Вам в экс-

<стр. 269>

поз[иции] I части не понравились закрытые трубы в поб[очной] парт[иции], а в репризе понравились там же валторны. Между тем у меня о б а раза трубы, только pp, а играли, видимо f, как всегда у Голованова, а в репризе он не заметил, и сыграли верно. Так же,

вероятно, плохо было сыграно Адажио, потому это здесь, у Стасевича оно сразу захватило внимание своим зловещим pp. Финал всеми здесь признается за лучшую часть по своей энергии и неудержимому натиску (он идет не очень быстро) — эпизоды *più cantabile* относятся к способу исполнения, а вовсе не к темпу — темп должен оставаться тот же, и только перед финальным гимном (который идет почти в том же темпе) делается небольшое *Allargando*. Самый кончик длиннее быть не может, т. к. это просто небольшая концовка, идущая к тому же вовсе не в главном темпе, а более сдержанно. Одним словом, чего я боялся, то и случилось. Эту симфонию мог сделать К. Иванов, а Голованову надо было дать 23-ю. Очень мне жаль. Что касается «Об Отечественной войне», то я после Вашего письма этот подзаголовок снял. Раз что-то непонятное в самой музыке, никакие слова не помогут... Лучше без. Почему баллада? А разве тон повествования не чувствуется? Конечно, там нет никакого конкретного сюжета, а разве на фоне спокойной повести 1-й части не слышна угроза (начало), разве II часть не кошмар завоевательных и тому подобных ужасов, а в финале не слышно борьбы за освобождение (II-я тема)—разработка (в ней главное — тема из Адажио) — и гимна победы, но без бряцания оружием; неужели не достает всей мишуры, звуковых и словесных выкрутасов, чтобы психологическое отношение художника к войне стало ясным. Я предпочитаю снять тему, нежели говорить пошлости...»<sup>1</sup>

Ответ Мясковского представляет значительный интерес во многих отношениях. Во-первых, композитор коснулся в нем содержания произведения и, что особенно важно,— программного заголовка, призванного подготовить слушателей к теме симфонии. Из письма явствует, что Мясковский считал более целесообразным снять название темы, нежели подтягивать к нему выразительный смысл музыки с помощью звуковой «мишуры». Вероятно, из нежелания оказаться в положении автора, музыка которого воспринимается лишь в плане внешнего иллюстративного соответствия ее с программным

<sup>1</sup> Письмо от 12 мая 1942 г.

<стр. 270>

заголовком, композитор оставил без заглавия и 12-ю симфонию, условно называемую «Колхозной», и 16-ю — «Авиационную».

Как видно из письма, Мясковский в принципе резко восставал против словесных обозначений музыки, или, как он выразился, против словесных выкрутасов, всегда добиваясь того, чтобы музыка сама раскрывала идею автора. Замыслы его симфонических произведений подчас оказывались настолько внутренне разработанными, что формировались в законченную программу.

22-я симфония свободна от черт схематизма. В ней нет ни шумного бряцания оружием, ни легкой победы, ни громкого ура с первых же тактов финала. Можно сказать, что Мясковский создал реалистический сценарий симфонии, отразивший незабываемую страницу нашей истории. И образ нашествия, и победа, достигаемая борьбой, преодолением, и напоминание о грозных днях, которые нельзя забыть, хотя победа достигнута, — все это слышится в музыке 22-й симфонии. Драматургия сочинения оказалась способной раскрыть замысел автора и без специального словесного обозначения ее темы.

Симфония состоит из трех частей, исполняющихся без перерыва, что в известной мере подчеркивает единство выраженных в произведении мыслей и чувств. В слитности целого заключается также одна из особенностей жанра данного произведения. Автор назвал его симфонией-балладой, поскольку в нем элементы эпической повествовательности объединены с лирическими, драматическими и даже изобразительными.

«Война! Какие несчастья несет она народам». Так можно было бы расшифровать подтекст темы вступления к симфонии:

Lento

Cl. b.  
C-fag.

V-ni I, II  
V-le

*mf* Tuba

Fag.

*pp*

V.c.  
C-b.  
Timp.

## &lt;стр. 271&gt;

Но это не образ войны, нет, — это скорее сосредоточенное размышление композитора о войне. Мысли о ней проходят через все произведение. Впервые тема появляется во вступлении, затем — после экспозиции сонатного аллегро, далее — в заключении его (в качестве перехода ко второй части) и, наконец, в коде финала. Каждое появление образа вступления в симфонии словно символизирует возвращение к действительности, к тому, что более всего волнует и тревожит, — к войне.

Темы сонатного аллегро пластичны и певучи. Первой, рождающей ощущение настойчивого поступательного движения, отвечают две лирические, из которых одна является продолжением другой. Они окрашены в тона то светлой возвышенной патетики, то — нежной элегичности. Круг образов сонатного аллегро возвращает нас в мир спокойной жизни. И лишь тема вступления омрачает его, острее подчеркивая мысль — «Так было».

Нельзя сказать, что Мясковский совершенно не использует в симфонии внешне изобразительных средств. Очень интересно и, как всегда, точно об этом пишет он сам: «Что в симфонии автор для воплощения содержания не прибегал к внешне изобразительным средствам, это верно, но не совсем; там есть музыкальные элементы-образы, которые несут, по мысли автора, кое-какую конкретную нагрузку. Например, тема вступления (и весь характер последнего) включает в себе интонации предчувствия надвигающегося бедствия, уже прямой угрозы (переход ко II части), воспоминания о нем (конец симфонии). Тема адажио — это тема глубочайшей скорби и даже отчаяния, когда она появляется *tutti* после среднего эпизода, где как бы дан з л о в е щ и й образ в р а г а (чем объясняется появление этой хроматической темы во вступлении к III части и в разработке финала, где она все время идет параллельно с темой борьбы — первой темой финала)... Наконец фанфары трезвучиями... появляющиеся в переходе к финалу и п р о н и з ы в а ю щ и е в е с ь ф и н а л, все время связаны с идеей борьбы...» (разрядка Н. Я. Мясковского.— А. И.)<sup>1</sup>.

Вторая часть симфонии, написанная в трехчастной форме, раскрывает образы печали (крайние эпизоды) и

<sup>1</sup> Из письма Мясковского к К. С. Сараджеву от 5 мая 1943 г. Представлено З. Б. Сараджевой — женой К. С. Сараджева. Подлинник письма хранится у нее же. Впервые фрагмент письма опубликован в первом издании настоящей книги.

## &lt;стр. 272&gt;

нашествия (средний эпизод). Связь образов ясна/война, как надвигающаяся смертоносная туча, несет гибель миллионам людей, что не может не вызвать чувств глубокой скорби и гнева в душе художника!

Крайние разделы второй части принадлежат к лучшим страницам симфонии. В простой теме в духе русской колыбельной песни скорбь звучит по-народному сдержанно и лаконично. Здесь композитор словно говорит от лица многих:





Личное сочувствие к человеку, к людям возвысилось до общезначимого. Строго говоря, не только в Andante симфонии музыка исполнена гуманистической направленности. Благородной человечностью проникнуты все произведения Мясковского, обращенные к темам войны.

Музыка среднего эпизода — образ нашествия — в большей мере раскрывает психологическую, чем внешне изобразительную сторону темы. Это картина не столько бедствий, сколько страданий, ими вызванных. В музыке выражено состояние постепенно возрастающего драматического напряжения. На кульминации эпизода появляется первоначальная тема второй части. Она вырастает в страстный патетический порыв.

Финал симфонии-баллады решается Мясковским в плане развития и утверждения волевого начала. Императивным характером заключительная часть симфонии в значительной степени обязана главной теме маршевого склада, индивидуальный облик которой подчеркивается акцентированными в самом начале темы волевыми ин-

**<стр. 273>**

тонациями. Несмотря на подготовку финала фанфарообразными сигналами валторн, появление главной темы финала оказывается внезапным. Исполненная силы и энергии, она словно опрокидывает все стоящие на пути препятствия. И такое впечатление оставляет каждое ее проведение:

Allegro energico, ma non troppo vivo



В финале (форма рондо) активную роль играют и другие темы: вторая, победу несущая, по авторскому определению, представляющая короткую повелительную аккордовую фразу, за которой следует цепь стремительно сбегających сверху вниз гармоний на пиццикато у струнных. Тема сурово-маршевого склада сродни маршевым из финалов 4-й и 5-й симфоний, а напряженно-спазматическая основана на интонациях темы среднего раздела Adagio (тема нашествия).

В заключении симфонии заслуживают внимания два композиционных момента, существенных для конечного вывода. Ведущей здесь является тема главной партии первой части, которая в начале произведения как бы воплощала думы о мирной жизни. В ходе она претерпела значительные изменения: излагаемая в мажоре, в увеличении, на полной звучности всего оркестра, она приобретает торжественно-величавый, массивный характер. Восторжествует победа, жизнь, нарушенная войной, — таков смысл преобразования ее в тему гимнического характера.

<стр. 274>

Вторая особенность финала в том, что мажорно-апофеозный характер музыки заключения перебивается реминисценцией темы вступления, вновь возвращающей повествование, хотя и ненадолго, к мысли о войне. После него еще светлее вспыхивает гирлянда вбегающих гармоний второй, победу несущей, темы финала, и, наконец, мажорные фанфары из коды второй части на оркестровом tutti завершают целое.

Спустя два года после выхода в свет партитуры 22-й симфонии-баллады (1944), уже без заглавия «О Великой Отечественной войне», при встрече с Мясковским автор настоящей книги спросил:

— Неужели надо было снимать столь важный программный заголовок произведения только потому, что кто-то из слушателей не понял до конца соотношения программы с музыкой симфонии после первого исполнения, да и то несовершенного?

Композитор на это ответил:

— Если не понял музыку первой части симфонии один человек, то значит могли не понять и другие, вот я и снял программу.

— Николай Яковлевич, но ведь нет сомнения в том, что кто-то даже из самых близких друзей-музыкантов Чайковского, например, после первого знакомства хотя бы с его увертюрой-фантазией «Ромео и Джульетта» мог не охватить полностью соотношения литературной программы с образным развитием увертюры. Разве прав был бы Чайковский, если бы из-за этого снял программу? Разве не очевидно, что только многократное вслушивание в сочинение позволило и позволяет глубже оценить и понять его программное содержание. И в данном случае, если у слушателей в Тбилиси программа симфонии не вызвала недоумения, следовательно, со временем она стала бы яснее и тем, кто не уловил ее сразу в Москве. Последующее, более совершенное исполнение симфонии помогло бы рассеять сомнения, возникшие при первом исполнении.

— Это в лучшем случае, — возразил Мясковский, — а я, когда передавал партитуру в Музгиз, исходил из худшего: раз музыка в чем-то (по сравнению с программой) рождает неясность у слушателя, значит никакие слова не помогут, программа оказывается только помехой, тогда лучше слушать музыку без всяких объяснений... Впрочем, — закончил композитор, — можно было бы руководствоваться и Вашими соображениями, но в свое время они не пришли мне на ум.

<стр. 275>

Приведенный разговор с Мясковским, особенно конец его, дает основание считать, что программный заголовок сочинения — «Симфония-баллада о Великой Отечественной войне» — мог бы быть оставлен, а следовательно, в последующих переизданиях партитуры — восстановлен.

Бесспорно одно. Лирическое в подлинном значении слова, волнующее благородством содержания произведение явилось глубоко искренним откликом художника на события Великой Отечественной войны.

Идея жизнеутверждения проходит лейтмотивом через все творчество композитора военного периода, своеобразно преломляясь и в 23-й песенной симфонии-сюите<sup>1</sup> (1941) и в кантате «Киров с нами» (1942) и в героико-лирической 24-й симфонии (1943).

Содержание 24-й симфонии непосредственно не связано с событиями Великой Отечественной войны. Однако можно сказать, что она словно озарена отблеском военных лет, как верно отметил в свое время Л. Данилевич<sup>2</sup>.

Эти отблески живо ощущаются в мужественно-волевых, типа военных фанфар, темах вступлений к крайним частям симфонии, в эпической величавости и суровости настроения, выраженного в музыке медленной части, динамической напряженности финала. К числу наиболее ярких относятся вторая тема побочной партии первой части, становящаяся своего рода лейттемой симфонии (пример 136), и тема главной партии финала, так же, как и предыдущая, полная энергии и движения. В решающей по смыслу кульминации финала (конец разработки перед репризой) композитор мастерски соединяет лейттему с главной темой финала. Здесь они не противостоят, но дополняют друг друга, как бы подчеркивая единство героических усилий (пример 137).



<sup>1</sup> О 23-й симфонии см. ниже.

<sup>2</sup> Данилевич Л. В. 24-я симфония Н. Я. Мясковского. — Сов. музыка. 1946, № 4.

<стр. 276>



Теплом проникнуты лирические темы симфонии. К лучшим из них относится главная второй части:



В мерном, спокойном разворачивании небольшой по диапазону мелодии, поддержанной таким же мерным аккордовым сопровождением, передано настроение суровой скорби.

Это один из тех примечательных образов, истоки которого ведут к глубинам русской народной и классической музыки.

В живом единстве героического с лирическим раскрывается привлекательность музыки симфонии. Лирические образы 24-й симфонии способствуют созданию внутреннего контраста в развитии, согревают героические образы произведения теплом чувств. Здесь играет роль не только широта звучания лирических образов, но и особенности музыкальной драматургии произведе-

**<стр. 276>**

ния, в частности, например, композиционный прием завершения всех трех частей симфонии тихими кодами.

В первой части постепенное ослабление звучности до полного *pp* (на теме главной партии) оставляет впечатление настороженности, недосказанности, затишья перед новой волной драматического повествования, что вполне подтверждает скорбная музыка *Andante* (вторая часть). Но завершается *Andante* пленительным просветлением — сменой минора мажором, которая воспринималась как светлый луч надежды.

В финале же Мясковский доводит до логического конца то, что было намечено предыдущими частями. В стремительном течении музыки, в сплетении героических и лирических образов при доминирующей роли первых, финал приводит нас к оптимистическому завершению музыкально-драматического развития симфонии. Однако здесь, после мощно звучащих в разработке и в коде кульминаций, в которых участвуют активные образы произведения, возникает не героический апофеоз, а снова тихая кода светлого характера, но уже на лирических темах. После напряженной борьбы обретен покой.

Подобный прием Мясковский использовал также в лирико-героической 16-й симфонии, закончив финал возвращением главной лирической темы (соло валторны) из второй части. Композиционные функции обеих концовок родственны, но художественная убедительность их неравноценна. В 16-й симфонии тема из второй части звучит контрастно, лаконично и очень убедительно. В 24-й — подобного рода броскости поворота к тихой коде нет. К заключительному моменту — тонике F-dur на постепенном угасании звучности — ведет довольно пространный перебор отдельных фрагментов из ряда лирических тем с тональными отклонениями, подготавливающими заключительный F-dur. Наступление



мягкого просветленного завершения оказывается долгожданным, отчего эффект его несколько ослабляется.

Партитура 24-й симфонии полифонична. Задача дирижера-исполнителя — тонко проникнуть в лабиринт сплетений голосов оркестра и сохранить даже в самых насыщенных эпизодах господство главных мелодических линий. Тогда симфония при первой же встрече с ней раскроет слушателю то, чем она богата. Премьера и несколько последующих исполнений большого успеха симфонии не принесли. Время ее настоящего открытия, по-видимому, еще впереди.

<стр. 278>



Афиша концерта. Декабрь 1943 г.

После 23-й симфонии, 7-го и 8-го квартетов, произведений для фортепиано Мясковский вновь обращается к теме, непосредственно обращенной к реальным событиям времени, — борьбе советского народа с врагом за свободу и независимость. От страны требовались громадные усилия, чтобы противостоять врагу. Героическая борьба Советской Армии вдохновляла народы всего мира. Поразительные страницы мужества вписали в историю города-герои Ленинград, Сталинград, Севастополь, Одесса. Чудеса творили люди и в тылу, поражая образцами трудового энтузиазма.

Искусство не могло оставаться вне жизни, и художники напряженно искали пути воплощения подвигов, которые совершали советские люди, героически защищавшие родную страну.

Мясковский вдохновился замыслом кантаты, читая строки поэмы о Кирове и героическом Ленинграде — «Киров с нами» Николая Тихонова.

Ленинград в блокаде. Железное кольцо вражеских траншей, дотов и дзотов сжало город. Враг уверен в близком торжестве. Но несокрушимая воля советских людей, их презрение к смерти и любовь к родине обратились в непреодолимую преграду перед бронированными фашистскими полчищами. Ленинград во время бло-

<стр. 279>

кады стал подлинной легендой нашего времени, обессмертив себя в веках.



Николай Тихонов — ленинградец. Им написано немало превосходных страниц о жизни и людях великого города. К ним принадлежит и его небольшая поэма «Киров с нами». Тепло и правдиво, скупыми, сильными штрихами обрисован облик воина, трибуна и вождя Сергея Кирова и суровый колорит осажденного города. Эти качества поэмы и привлекли внимание Мясковского.

Как известно, к вокально-симфоническим жанрам Мясковский обращался всего в трех произведениях—в 6-й симфонии (1923) и двух кантатах — «Киров с нами» (1942) и «Кремль ночью» (1947).

В 6-й симфонии хор — вставной эпизод, в кантате — главный выразитель замысла. Там на первом месте инструментальная логика, здесь — вокальная, хотя и на симфонической основе.

Кантата «Киров с нами» — произведение героико-патриотического плана. Музыка его характеризуется единством сурово-мужественного настроения, содержит черты эпической повествовательности и романтической приподнятости. Хотя главная роль в сочинении принадлежит пению — хору и солистам, развитие тематического материала основано на симфоническом принципе.

В коротком оркестровом вступлении даны основные звукообразы кантаты. Мы слышим суровую мелодию в медленном маршевом движении — унисон в низких регистрах струнных и деревянных духовых (лейттема кантаты), выразительную гамму тон-полутон на уменьшенном септаккорде, сбегаящую от флейты к гобою и кларнету, — образ пустынности, безлюдности, вздохи валторн, выражающие зловещую настороженность. Наконец, в музыке вступления к кантате слышен то четко пунктирный, маршевый, то мягкий, плавный, повествовательный ритм, связанный с дроблением мелодии на триоли. Эти выразительные элементы приобретают значение сквозных в характеристике образа Кирова, словно идущего по городу, как бы незримо присутствующего среди защитников Ленинграда:

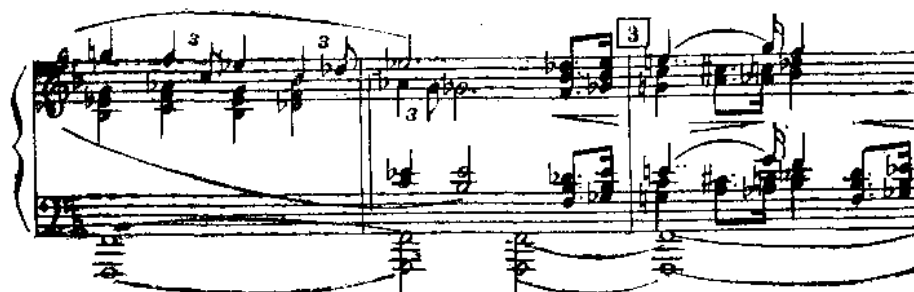
139

Larghetto

„Киров с нами.“ Вступл.



<стр. 280>



В кантате четыре части, которые Мясковский в беседе с автором книги условно охарактеризовал так: «Город ночью», «Завод», «Киров», «Бой».

**<стр. 281>**

Оркестровая прелюдия и вступительные фразы хора первой части:

Домов затемненных громады  
В зловещем подобии сна...

вводят слушателя в атмосферу грозной тишины осажденного города, прерываемой вспышкой ночного боя:

Сирены зовут на посты,  
И бомбы свистят над Невой,  
Огнем обжигая мосты.

После короткой оркестровой интермедии (тема Кирова) следует рассказ хора о Кирове, близкий по своей выразительности балладам Шумана («Два гренадера») и Глинки («Ночной смотр»):

Под грохот полночных снарядов  
В полночный воздушный налет,  
В железных ночах Ленинграда  
По городу Киров идет.

Это — один из удачных эпизодов музыки кантаты по строгой простоте, мужественности, лирической наполненности.

Следует заметить, что образ Кирова, который, как в греческой трагедии, рисуется хором, проходит сквозной темой через всю кантату. Им начинается и завершается первая часть, начинается третья часть и в несколько измененном виде открывается финал.

Средний эпизод первой части, обрамляемый хором о Кирове, повествует о молодом моряке-балтийце с корабля «Киров», с которым встречается вождь ленинградцев. Спокойно льющаяся мелодия (соло меццо-сопрано) светлого, мажорного тона характеризует мужественный облик героя-моряка, стоящего часовым и охраняющего покой Ленинграда.

О патриотических чувствах ленинградцев рассказывает вторая часть кантаты. Начав со звуковой картины затаенно шумящего завода, точно спрятанного в глубине (оркестр, хор), композитор вводит монолог старого рабочего-кировца (баритон соло). В нем от лица рабочих, без сна кующих оружие фронту, говорится о непреклонной воле рабочих стоять насмерть в борьбе, но не сдаваться врагу:

Такого веки не будет  
На невском святом берегу,  
Рабочие русские люди  
Умрут, не сдадутся врагу.

<стр. 282>

Музыка картины «Завод», равно как и характеризующая образ рабочего, проникнута возвышенностью настроения, теплом чувств.

Третья часть кантаты посвящена Кирову — трибуну и воину, с сердцем «железным и нежным», человеку, прошедшему много тяжелых испытаний и любившему «любовью последней, большою — большой трудовой Ленинград».

По жанру эта часть — вокальный дуэт (меццо-сопрано и баритон) с хором, причем в начале, как и в первой части, хор повторяет тему Кирова:

В железных ночах Ленинграда  
По городу Киров идет.

Включением партии хора достигается разнообразие вокальной инструментовки кантаты; сила хорового звучания — яркая краска в эмоциональной характеристике образа Кирова. Кроме того, нарастание звуковой и смысловой напряженности является здесь подготовкой к наиболее значительной кульминации — в финале.

Финал кантаты — «Бой». Уже в начале части музыка передает состояние тревоги и взволнованности, возрастающее по мере течения вплоть до кульминации. Заключение звучит победной песней:

И танки с оснеженной пашни  
Уходят тяжелые в бой.  
«За родину» — надпись на башне,  
И «Киров» — на башне другой.  
..И красное знамя над ними,  
Как знамя победы встает,  
И Кирова грозное имя  
Полки ленинградцев ведет!

Мажорное звучание хора и оркестра, подобно ослепительному снопу солнечных лучей, прорезавшему грозные тучи, эффектно завершает поэму.

Мясковский искусно выявляет в кантате мажорное начало и усиливает звуковую мощь вплоть до вершины в финале. Первая часть завершается картиной настороженной ночной тишины осажденного города (d-moll). Во второй появляется первое мажорное заключение (Fis-dur) с постепенно замирающей звучностью тонической гармонии. Оно связано с внутренним смыслом слов старика-рабочего, преисполненного чувства гордости и любви к своему заводу, носящему имя Кирова:

Мы выкуем фронту обновы,  
Мы вражье кольцо разорвем.  
Недаром завод наш суровый  
Мы кировским гордо зовем.

**<стр. 283>**

Завершение части не громогласной, а лирической, просветленной кодой, акцентирующей эмоциональную сторону содержания поэмы, — художественно яркий штрих в музыкальной драматургии произведения. Вообще картина «Завод» представляется одной из наиболее удачных в кантате.

В третьей части нет тем осажденного Ленинграда, тревожности атмосферы первых двух. Естественно звучит короткая, но яркая концовка у хора и оркестра в особенно светлой тональности — B-dur:

Но всей большевистской душою  
Любил он громады громад.  
Любовью последней, большою —  
Большой трудовой Ленинград.

И, наконец, в финале дана вершина развития обеих смысловых линий кантаты — тревожного ожидания решающего боя с врагом и ликующего победного начала. Отчетливая закономерность выражена в смене тональностей частей кантаты: от сурового d-moll (первая часть), через fis-moll — Fis-dur (вторая часть), d-moll — B-dur (третья часть) к заключительному d-moll — D-dur (четвертая часть)—тональности терцового круга. Небезынтересно, что три основные тональности (d — fis — b) композитор уже обозначил в оркестровом вступлении к кантате, являющемся, таким образом, ядром всего последующего симфонического развития.

Лучшие страницы кантаты — хоры и оркестровые эпизоды. Композитор чутко подслушал характерные интонации советской массовой песни, в частности начала Отечественной войны с их маршевой поступью, энергичным ритмом, суровым строем. Оркестр же явился основой для развития сквозного действия и средством усиления обрисовки поэтических образов. Вокальные партии солистов не столь выпуклы, как того

хотелось бы (третья часть). Так, например, образ Кирова запоминается в хоровой характеристике, но не в развернутом дуэте солистов, хотя по смыслу поэмы именно здесь этот образ должен был бы получить наиболее законченное воплощение.

Композитор говорит о своей кантате следующее: «В поэме Тихонова меня привлекло, главным образом, то, что автору удалось тепло и с большой яркостью раскрыть образ великого Кирова. Хорошо передает поэма и грозный героический колорит осажденного Ленинграда».

**<стр. 284>**

Эти слова раскрывают авторское отношение к поэтическому произведению Н. Тихонова. Мясковскому удалось передать и атмосферу осажденного Ленинграда, любовь ленинградцев к Кирову, «сквозь нее» и его образ, и главное — дух мужества, который не покидал советских людей даже в самые тяжелые дни войны.

Кантата «Киров с нами» в ряду произведений советской музыки Великой Отечественной войны заняла почетное место. Впервые она была исполнена по радио 27 сентября 1943 года силами художественного вещания Всесоюзного Радиокomiteта под управлением дирижера А. Ковалева и хормейстера И. Кувыкина. Партии солистов исполняли артистка театра имени К. С. Станиславского и Вл. И. Немировича-Данченко Т. Янко и артист Всесоюзного радио В. Захаров.

К сочинениям военного периода, непосредственно не связанным с темами Великой Отечественной войны, но рождение которых было продиктовано патриотическими чувствами композитора, относится и Драматическая увертюра для духового оркестра (1942)<sup>1</sup>. Она была написана до кантаты «Киров с нами» и предназначалась для военно-духовых оркестров.

Несмотря на то, что сам композитор ограничился лишь довольно нейтральным заголовком в увертюре — Драматическая (из-за неизменной, мы сказали бы, чрезмерной боязни дать повод к излишне прямолинейному, лобовому толкованию музыкального содержания собственных сочинений), — внутренний замысел ее, воплощающий идею борьбы и победы, в целом понятен. Это слышно прежде всего в характере ряда тем увертюры, то лаконичных, ритмически упругих (они доминируют в увертюре), создающих в разработке атмосферу драматического напряжения (темы вступления, главной и связующей партий), то просветленных, плавно-текущих, песенных (темы побочной партии и среднего эпизода главной партии). Последние вносят в произведение лирико-эпические черты.

Не менее важную роль в раскрытии главной идеи увертюры играет и логика симфонического развития: усиление эмоционально-драматического напряжения при-

<sup>1</sup> В письме к Г. М. Шнеерсону Н. Я. Мясковский сообщал, что написал Героическую увертюру в тональности а-молл. В дальнейшем же при издании увертюры получила название Драматическая и новую тональность (g-moll). См.: Шнеерсон Г. Встречи с Н. Я. Мясковским. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 331.

**<стр. 285>**

водит к мужественно-лиричной завершающей кульминации в коде. Здесь следует отметить удачное использование одного из типичных для Мясковского приемов: после краткого изложения в репризе основных элементов тем главной и побочной партий — цепь резко отграниченных друг от друга сильных аккордов перед заключительной кадансовой фразой, которые, словно пушечные залпы победного салюта, эффектно завершают увертюру<sup>1</sup>.

Однако, в целом положительно оценивая Драматическую увертюру Мясковского в ряду его сочинений для духовой музыки, следует заметить, что по отношению к симфоническим произведениям 30-х годов она существенно нового не вносит. Вероятно, сказались здесь и проторенные в инструментальном жанре пути мышления и недостаточно конкретизированный программный замысел. Ведь хочется слышать в таком сочинении не героикку или лирику вообще, хотя бы даже и с активно драматическим развитием и оптимистической кодой.



Сопоставляя Драматическую увертюру Мясковского, например, с несколько родственной по смыслу симфонической увертюрой в переложении для духового оркестра «1812 год» Чайковского, мы вынуждены отдать предпочтение последней. У Чайковского та же идея борьбы и победы выражена проще, «нагляднее», эмоциональнее. Чайковский смело опирается в создании ведущих образов увертюры на жанрово-конкретные, популярные музыкальные темы, которые позволили ему резче выявить контрастные их сопоставления. Чайковский не боится «банальностей», Мясковский же их опасается. Чайковский строит почти примитивный, но ясный по своей логике сюжет, не боясь его иллюстрировать музыкой, Мясковский избегает сюжетности. Мясковский ищет, как правило, обобщенного решения темы, хотя и проигрывает при этом порой в силе непосредственности, поскольку его оригинальные музыкальные темы оказываются скорее правильными, индивидуально недостаточно выраженными, музыкальная же драматургия развивается «по готовому привычному руслу» (Б. Асафьев).

В связи с Драматической увертюрой, последним сочинением композитора в жанре духовой музыки, следует еще раз подчеркнуть принципиальную важность твор-

<sup>1</sup> Аналогичный прием Мясковский применил в финале 16-й симфонии.

**<стр. 286>**

ческих работ Мясковского в данной области. Если в досоветский период этот жанр оценивался, главным образом, с точки зрения специально военно-прикладной или развлекательной его роли («садовая музыка»), то в Советском Союзе общественная деятельность военно-духовых оркестров приобрела просветительное значение. Кружки духовой музыки, военно-духовые оркестры стали очагами и проводниками музыкальной культуры. Многим из них стало по силам исполнение крупных произведений подлинно симфонического масштаба. Неудивительно, что расширение функций военно-духовой музыки вызвало интерес к ней со стороны советских композиторов. Мясковский внес заметную долю в создание серьезного художественного репертуара для духовых оркестров с учетом специфики музыки как одной из форм демократического искусства. Ему принадлежит заслуга быть пионером в области монументальной формы для духового оркестра — симфонии.

Наряду с произведениями, прямо или косвенно связанными с темой войны, в период 1941 — 1945 годов Мясковским написаны и такие сочинения, как 23-я симфония-сюита на темы народов Северного Кавказа, Концерт для виолончели с оркестром, три струнных квартета и фортепианные пьесы.

Двухчастный Виолончельный концерт (1944) справедливо сравнивают по характеру его музыки и по особенностям формы с 21-й симфонией. Композитор не стремится здесь к внешне эффектной блестящей виртуозной форме, часто свойственной произведениям подобного жанра (хотя в концерте есть все, что бывает в виртуозных произведениях, — «капризные» гаммообразные пассажи, трудные двойные ноты и аккорды, мелкая техника, многообразные штрихи, широкий диапазон мелодии). Бесхитростная простота образов Концерта как выражение их высокой художественности, мастерское переключение эпического тона повествования (первая часть) на взволнованно лирический, с большими патетическими подъемами (вторая часть), лучистые кантиленные мелодии, игра светотеней — переливы минора и мажора, изысканная гамма оркестрового колорита, эмоционально выразительная солирующая партия виолончели, — все это в целом говорит о поэтическом видении жизни художником.

Мясковский остается верен русской классической традиции в трактовке жанра концерта, создавая на основе поэтического замысла произведение емкое и в вир-

**<стр. 287>**

туозно-техническом отношении. И надо заметить, что композитор вполне успешно решил творческую задачу. Сохранив в концерте все признаки большого жанра, Мясковский в то же время сообразно индивидуальности нашел вполне оригинальную для сочинения форму

лирико-философской поэмы, тем самым расширив границы этого жанра и обогатив концертную виолончельную литературу.

Концерт впервые был исполнен 17 марта 1945 года Святославом Кнушевицким и оркестром Всесоюзного радио под управлением дирижера А. И. Орлова. Сочинение удостоено Государственной премии СССР первой степени (1946).

Стремясь откликнуться на гостеприимство, оказанное Кабардино-Балкарской Автономной республикой группе деятелей советского искусства, эвакуированной из Москвы в Нальчик, композиторы, входившие в эту группу, создали ряд сочинений, связанных с темами народного музыкального искусства республик Северного Кавказа. Мясковский сочинил 23-ю симфонию-сюиту, Прокофьев — Второй струнный квартет. Многие кавказские народные мотивы послужили тематическим материалом Ан. Александрову в опере «Бэла». В создании названных произведений (как и многих других, особенно в период Отечественной войны) нашло отражение не только развитие традиционных связей русской музыки с музыкой других народов нашей страны, но прежде всего, братская дружба народов Советского Союза. Это еще одно свидетельство взаимного обогащения национальных культур на пути дальнейшего развития реалистического советского многонационального искусства.

23-я симфония-сюита целиком написана на народные темы. В ней использованы и скорбная нартская, и старинные лирические, любовные, застольные, шуточные песни, и современная героическая, и древнейший танец кавказских народов — лезгинка. В симфонии нет ни одной мелодии, не связанной с народно-песенными истоками, нет ни одного искусственно стилизованного приема «под народное». В подходе к народной музыке Мясковский руководствовался максимально бережным отношением к первоисточнику. Вот что писал по этому поводу композитор в одном из писем с Кавказа: «У меня был такой прием: песни подбирались одна к другой, независимо от национальности, лишь бы характер подходил, поэтому в 1-й части, хотя все темы кабардинские, но разных времен — 1-я и 4-я — старинные, 2-я — современная,

**<стр. 288>**

3-я средних лет; во II-й части (лирика) все темы балкарские, кроме средней, которую поют и кабардинцы, в финале основа — кабард[инская], эпизоды — балкарские. Метод обработки (разработкой я почти не пользовался, если не считать кое-каких переходных кусков) был такой: первое изложение в с е х тем я давал или вполне фольклорное, когда в теме бывал подголосок, т. е. намек на гармонию, или такое, которое подчеркивало интонационно-ладовый склад песен, если она бывала одноголосной... Все, кто слышал, в том числе кабардинцы, утверждают, что мне очень удалось схватить лады и нигде не исказить интонацию... По моему личному ощущению, я несколько сбился на русский лад в 1-й теме II-й части, но дело в том, что балкарские песни, хотя богаче кабардинских по музыке, но имеют часто много общего с русской песней, кроме склонности к пониженной II-й ступени, что характерно для них самих. Наиболее строго в ладово-интонационном смысле мною сделана 1-я песня (вступление и заключение 1-й части), старинная нартская (это прародительский северо-кавказский эпос). Щепетильностью в отношении к песням (я всегда их излагаю целиком и иногда повторяю только припевы) объясняется иногда некоторая длиннотность (II-я часть) или некоторое однообразие при ограниченности тематического материала (третья часть, где первые 28 тактов, — это п о д л и н н а я ф о р м а записи; подголоски я ввел уже в первое изложение, иначе уж очень было монотонно). В смысле оркестра тут, конечно, ничего не могло быть взято, так как кроме гармонии, какого-то подобия гобоя и бубна у них пока ничего не было. Предварительно мы слушали их ансамбль песен и плясок и очень много записей народных певцов (пластинки), что впрочем не так уж полезно, так как они не поют, а декламируют, а когда просили певцов (это уже не запись, конечно) повторить музыку, то, напевая б е з с л о в, одни мелодии, у них получалось совсем другое. Но вот эту сторону — декламацию я не использовал, так как в симфонической музыке это слишком затруднительно. Прокофьев же в своем струнном квартете в III-й части попытался (в среднем

Представители Кабардино-Балкарии, которым я показывал симфонию в исполнении на двух роялях, очень

Дворец Культуры  
ЛЕКТОРИЙ

15  
декабря

ЧД

ЛЕКЦИЯ-КОНЦЕРТ

Из цикла лекции  
Творчество  
советских Композиторов  
на тему:  
Н.Я. МЯСКОВСКИЙ

Лектор Школьников

Программа:  
Прелюдия, Варьяции  
козюковской фантазии  
иоанн. Баха Стенго.  
Песни и романсы:  
Die Doblau, Im Wald  
durch Nachtigallen, Kuckuck  
Kuckuck, Die Kuckucke  
и др. Кукучков.

Ойстрах.

Начало в 8 ч.

ОКАЕВ

Афиша лекции-концерта 15 декабря 1940 г.



были тронуты и I-й и особенно II-й частью, а про финал утверждают, что это будет для них великолепной пляской. Последнего я, правда, не имел в виду, но им виднее. Они утверждают, что даже средний эпизод «Балкарская застольная песня», которую я развил несколько свободно и даже причудливо, не помешает»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Из письма Н. Я. Мясковского к А. А. Иконникову от 7 апреля 1942 г. из Тбилиси.

**<стр. 290>**

23-ю симфонию-сюиту можно назвать своеобразной художественной антологией нартских, кабардинских, северо-осетинских песен и танцев, со вкусом и с щепетильной бережностью к народному подлиннику одетых в гармонический и оркестровый наряд. Симфония не во всех частях равноценна.

Видимо, сказалась, с одной стороны, специфика самих тем, трудно поддающихся симфонической трактовке, а с другой — сознательное авторское самоограничение в приемах обработки. Во второй части хорошо передано настроение лирической задушевности, но сказывается замедленность развития материала. Финал — лучшая часть по яркости образов, национальному колориту и симфоничности развития.

В творческий итог композитора за годы войны входит ряд камерных произведений. Кроме трех струнных квартетов: № 7, op. 55, F-dur (1941); № 8, op. 59, [fis-moll] (1942); № 9, op. 62, [d-moll] (1943), — композитор в этот же период написал еще несколько фортепианных сочинений, из них две сонаты: H-dur (по старым эскизам), op. 64 № 1, и As-dur (по старым эскизам), op. 64 № 2 (1944).

Единодушную положительную оценку общественности получил 9-й квартет. Его отличает романтичность образов, целеустремленное развитие музыки, внутренний пафос. Это сочинение удостоено Государственной премии СССР первой степени. Широкая и плодотворная деятельность Н. Я. Мясковского получила высокую оценку Советского правительства. В 1943 году композитор был награжден орденом В. И. Ленина.

Как бы далеко не ушли мы от дней тяжелых испытаний, как бы далеко вперед ни шагнула наша музыка, лучшее из мира образов Н. Я. Мясковского тех дней жизненно, оно вошло в сокровищницу творений советской музыки, созданных в годы Великой Отечественной войны.

## Глава седьмая

### Мудрость побеждает (1945—1950)

О главном направлении последних пяти лет жизни Мясковского красноречиво говорит запись в «Дневнике» в канун 9 мая 1945 года: «Сегодня снимается затемнение, завтра грандиозный парад... завален работой».

Заключительные слова раскрывают эту магистральную линию в биографии композитора, которой он следовал с поразительной настойчивостью до конца своих дней, точно за его плечами не было ни долгих лет жизни, ни усталости, ни изнурительного действия развивавшейся болезни, ни глубоких переживаний. После специального постановления Центрального Комитета от 28 мая 1958 года, которое внесло исправления в некоторые положения, ранее высказанные<sup>1</sup>, газета «Правда» в редакционной статье «Путь советской музыки — путь народности и реализма» писала о том, что лучшее в творчестве композиторов, названных в февральском документе, «безусловно находилось в русле развития прогрессивных традиций музыкальной классики»<sup>2</sup>.

На Постановление ЦК об опере В. И. Мурадели «Великая дружба» Мясковский ответил с присущей ему объективностью и одновременно принципиальностью в отношении критической стороны документа. Запись в Дневнике гласит: «Интересное постановление ЦК ВКПб в связи с оперой Мурадели. Позитивно верное, негативно неточное»...

Е. Я. Федоровская сообщила мне о телефонном разговоре Николая Яковлевича с Сергеем Сергеевичем Прокофьевым, при котором она присутствовала, в первые же дни после опубликования Постановления. Привожу ее рассказ дословно, как он у меня записан: «Николаю Яковлевичу позвонил С. С. Прокофьев. В ходе разговора вдруг Н. Я. заметно изменил тон, как-то сразу стал сух, официален, начал отвечать односложно, затем в несвойственном ему холодном тоне сказал в телефон: «Это Ваше личное дело и Вы поступайте как считаете нужным. Мне оправдываться не в чем». На этом разговор окончился. Оказывается, речь шла о письме, в котором наиболее крупные музыкальные деятели (композиторы) в ответ на постановление, выражали согласие с решением. Как известно, среди них был Прокофьев. Подписи Мясковского не было (записано 26 марта 1966 г.). А когда спустя несколько дней после постановления к Мясковскому на квартиру (композитор был тогда болен) приехали из Союза композиторов с просьбой выступить на общемосковском собрании композиторов и музыковедов, посвященном обсуждению постановления

<sup>1</sup> См.: «Правда», 1948, 10 февр. — «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели».

<sup>2</sup> Правда, 1958, 8 июня.

ЦК, Николай Яковлевич ответил с присущей ему краткостью и точностью мысли: «От нас ждут сейчас не слов, а дела. В этом наша главная задача, ее и надо выполнять».

Как показала жизнь и как следовало ожидать, эти слова Мясковского не были формальностью, вежливым ответом. И потому, что большая жизненная программа, выдвинутая партией перед советскими музыкантами, была близка Мясковскому, что лучшие образцы его сочинений находились в русле «развития прогрессивных традиций русской музыкальной классики», композитор весь остаток своих дней посвятил творчеству, достигнув, быть может, на самом трудном этапе жизни произведений непреходящей ценности, блистательного воплощения замыслов.



Прежде чем обратиться к музыке самого позднего Мясковского, следует вспомнить некоторые факты из жизни автора на пороге его 70-летия.

В памятный 1948 год Николай Яковлевич уехал на Николину гору рано, 11 мая. В это время он был уже свободен от консерваторских обязанностей и поэтому имел возможность с первыми установившимися весенними днями оставить город. На Николиной горе работал много, если не лихорадочно, — часов по шесть, в привычное для себя время — с 9 ч. 30 м. до 13 ч. и часа два-три вечером. Однако такой темп никак не отражался на самой работе. В творческой деятельности, то есть в процессе сочинения музыки, композитор всегда умел быть максимально собранным и сосредоточенным.

В конце июля Мясковский вернулся на несколько дней в Москву. Мне довелось видеть его в этот приезд и провести в его обществе часа три. Николай Яковлевич был как-то по-особенному приветлив и мягок. Пригласил, как обычно, к себе в кабинет и, усадив в кресло, очень скоро перешел к разговору о новинках советской музыки, в частности, об опере С. С. Прокофьева «Повесть о настоящем человеке», мало кому тогда еще известной. Он отмечал в ней «реализм интонационного языка, наличие многих сильных, впечатляющих моментов».

«Новая опера Прокофьева, — говорил Николай Яковлевич, — имеет арии, ансамбли, хоры и очень трудную партию Мересьева». Но тут же основательно коснулся недостатков, отметив, что в опере «слишком много видений». Свою мысль, он подкрепил ссылками на ряд конкретных примеров, важнейшие из которых мне хорошо

**<стр. 293>**

запомнились. Воспроизвожу их почти в дословном изложении:

1. Мересьев теряет сознание. В его мозгу возникает воспоминание.
2. То же с медицинским персоналом: письмо читает (конечно, поет) не врач, а девушка, которая писала письмо. Это здорово.
3. Видение Сталинграда.
4. Появление Б. Полевого в конце оперы, которого просят рассказать «Повесть о настоящем человеке».

Насколько мне известно, С. С. Прокофьев впоследствии, вняв замечаниям дружеского критика при доработке оперы сократил в ней число «видений».

Рассказывая о музыке оперы, Николай Яковлевич сообщил и такую деталь. Когда Прокофьев показал ему сочинение, Мясковский обратил внимание автора на незавершенность большинства вокальных номеров и высказал мысль о необходимости придать им более законченный вид. Не согласившись с ним, Сергей Сергеевич тем не менее очень скоро позвонил Мясковскому и сказал: «Насчет каденций к вокальным номерам подумал и к кое-каким сочинил. Это для вас».

В ту же встречу Николай Яковлевич познакомил меня с двумя сочинениями — симфонией на древнерусские темы (№ 26) и Дивертисментом, сыграв оба на рояле. Впечатление от музыки, записанной нотной скорописью, разобрать которую мог лишь автор, и исполненной с неизбежной в подобных случаях авторской нервозностью и вместе с тем воодушевлением, было сильным.

В симфонии поразил самобытный, исконно русский ее облик, в чем-то перекликающийся с римско-корсаковским и бородинским стилем. Запомнились эпичность, картинность образов, неторопливость, истовость их развития, мужественность музыки. Из частностей — полные темперамента вариации, напоминавшие живым разнообразием вариации Чайковского на тему «Журавель» (из 2-й симфонии), апофеоз в финале, эффектные смены образов и динамические нарастания в первой части. Запомнилась также тема побочной партии из первой части, мелодия которой излагалась двухголосно на фоне гармоний, похожих на переключку колокольчиков. В целом произведение оставило впечатление монументальной музыкальной фрески, в которой чеканные и вместе с тем порой холодноватые, словно одетые в древние кольчуги, образы ожили под рукой мастера и, перенесенные через века в современность, естественно слились с нею, придав цело-

**<стр. 294>**

му самобытную красоту. Со стороны формы и Драматического развития произведение показалось несколько затянутым, особенно в первой части.

Дивертисмент сразу пленил жанровой определенностью каждой из частей и поэтичностью настроения в Ноктюрне (вторая часть), в котором Мясковскому, как и в медленных частях — «колыбельных», удалось передать настроение элегичности, затаенности.

Сыграв оба сочинения, Николай Яковлевич попутно сообщил, что наконец-то ему удалось найти удовлетворительные слова к гимну РСФСР, над музыкой которого он много и упорно трудился.

В тот вечер Николай Яковлевич, прощаясь, словно невзначай сказал, что торопится вернуться на Николину гору работать, и добавил полушутя, полусерьезно: «Скорее надо, пока сердце позволяет и голова ясная, все равно близок конец».

Если принять во внимание, что Мясковский не бросал слов на ветер даже когда шутил, то можно предположить, что уже летом 1948 года он оценивал свое физическое состояние без особых иллюзий. Когда же его близкие пытались с ним завести разговор на эту тему всерьез, Николай Яковлевич решительно отклонял всякие попытки связаться с врачами, отвечая, что чувствует себя «преlestно»!

Приведу еще один эпизод из последнего пребывания композитора на Николиной горе в течение июля 1950 года, уже после перенесенной им второй операции. В первые июльские дни, когда остаток сил позволял композитору делать небольшие прогулки, как-то, не обращая ни к кому конкретно, а словно говоря сам с собой, он промолвил: «Ну, теперь эти тропинки достанутся вам... Мне они уже не нужны»<sup>1</sup>.

Эти слова едва ли оставляют сомнение в том, что Николай Яковлевич отдавал себе отчет в истинном положении дел. Но тем не менее он никогда не жаловался всерьез на состояние здоровья. Напротив, сводил подобные разговоры к полушутке, решительно ограждая сестер и друзей от ненужных переживаний и возможных забот о себе. Даже когда здоровье резко ухудшилось и его срочно пришлось перевезти в Москву, то, совсем уже обессиленный, Николай Яковлевич, по свидетельству Валентины Яковлевны, долго не соглашался на то, чтобы его внесли на стуле в квартиру, помещавшуюся на 4-м

<sup>1</sup> Сообщено Е. К. Голубевым.

**<стр. 295>**

этаже, пытаясь и в этом тягостном положении обойтись без чьей-либо помощи<sup>1</sup>.

Н. Я. Мясковский вернулся с Николиной горы домой, в Москву, 28 июля. Наступившая слабость быстро прогрессировала. 8 августа 1950 года в 8 ч. 50 м. вечера Мясковский умер в окружении сестер и близких друзей.

10 августа композитор был торжественно похоронен на кладбище Новодевичьего монастыря недалеко от могил А. Н. Скрябина и С. И. Танеева.

Чтобы точнее представить себе интенсивность труда, с какою композитор работал на пороге своего 70-летия, чтобы еще и еще раз проникнуться настойчивостью его творческих поисков, достаточно обратиться к выдержкам из «Дневника» композитора, которые дают полную картину интенсивной работы автора периода последних пяти лет жизни, а именно с января 1945 по апрель 1950 года<sup>2</sup>.

1945 год. Январь — февраль. Пересмотрены (внесены исправления) и заново переписан ранний квартет F-dur (теперь № 10); переписана партитура сюиты «Звенья»; отредактирован сборник бальмонтовских романсов раннего периода; подготовлена корректура 9-го квартета.

Май — декабрь. Сочинен и инструментован Es-dur-ный квартет (теперь № 11); начаты 25-я симфония (Des) и ля-минорная симфониетта; работа над гимном РСФСР на слова Ст. Щипачева; переработана (облегчена) 4-я фортепианная соната.

1946 год. Январь — июнь. Закончена в эскизах 25-я симфония; работа над гимном; закончена и вновь переработана ля-минорная симфониетта; составлен и

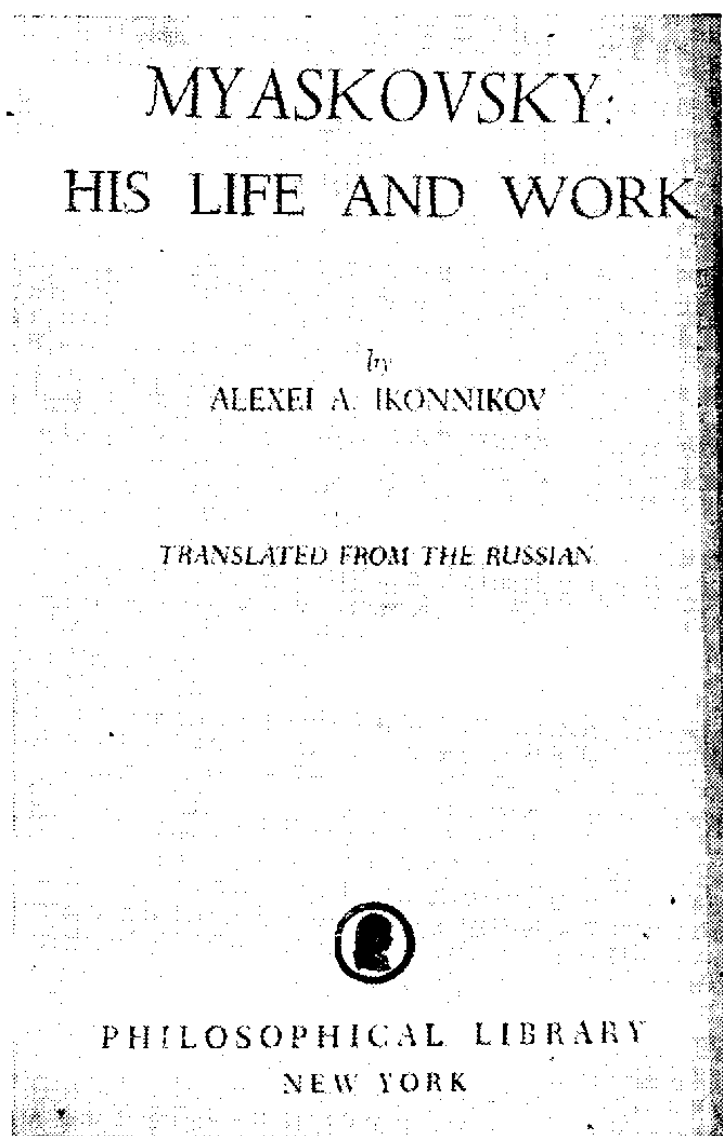
отредактирован сборник романсов на слова З. Гиппиус (18 романсов) разных лет сочинения. Намечена соната для скрипки с фортепиано.

Сентябрь — декабрь. Закончена скрипичная соната ( в двух частях; сочинена Славянская увертюра на старопольские темы XVI—XVIII веков; инструментована ля-минорная симфониетта для струнного оркестра; сочинены шесть романсов для голоса и фортепиано на слова М. Мендельсон (Прокофьевой), девять фортепианных пьес в ритме танцев; наоркестрованы 25-я симфония и Славянская увертюра.

<sup>1</sup> Об этом уже рассказал И. В. Петров в своем очерке «Наставник и друг». — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 304—311.

<sup>2</sup> Там же, т. 2, с. 408—413.

<стр. 296>



### Титул книги А. Иконникова

1947 год. Март — июль. Внесены исправления в ля-минорную симфониетту; подготовлены к печати фортепианные пьесы соч. 73 и 74; сделан эскиз кантаты на слова С. Васильева для голоса, хора и оркестра «Кремль ночью», начата Патетическая увертюра для большого симфонического оркестра.

Сентябрь — ноябрь. Закончены в партитуре кантата «Кремль ночью»; Патетическая увертюра; сочинен в партитуре струнный квартет (теперь № 12); переработана заново

скрипичная соната; внесены существенные поправки в кантату «Кремль ночью»; начата новая симфония (будущая 27-я); переделана партитура шестого номера сюиты «Звенья» («Кортеж»); внесены мелкие поправки в партитуры кантаты «Кремль ночью», 12-го квартета.

**<стр. 297>**

1948 год. Февраль — апрель. Усовершенствована партитура 25-й симфонии; составлен (переработаны и отредактированы) сборник юношеских фуг; заново отредактирована партитура симфонической притчи «Молчание»; переработана в клавире Увертюра (G), сделаны клавир «Молчания», Прелюдии и фугетты (Сараджевской); внесены улучшения в партитуру и сделан клавир марша (f-moll) военного.

Май — июль. Начата и закончена в эскизах 26-я симфония на древнерусские темы.

Июль — август. Начата и закончена оркестровая пьеса Дивертисмент.

Сентябрь — октябрь. Написан эскиз 2-й сонаты для виолончели с фортепиано; инструментована 26-я симфония.

Сентябрь 1948 года. Композитор вернулся к обязанностям профессора консерватории.

1949 год. Январь. Окончена 2-я соната для виолончели.

Июнь — август. Сочинены в эскизах — 27-я симфония, 13-й струнный квартет, три сонаты для фортепиано.

Сентябрь — декабрь. Инструментованы квартет (13-й), симфония (27-я); отредактирован очередной том академического издания сочинений Н. А. Римского-Корсакова.

1950 год. Окончена инструментовка 27-й симфонии.

Февраль — апрель. Отредактированы и объединены в сборник «За многие годы» романсы, сочиненные между 1901—1936 годами (15 названий).

Последняя запись в «Дневнике» относится к 15 апреля 1950 года. Ведь в мае композитор лег на вторую операцию, после которой он смог ненадолго подняться только к концу июня, казалось бы, лишенный возможности не только работать, но и думать о работе. Однако фактически творческий «Дневник» имел продолжение, о чем рассказывали близкие композитора. По свидетельству профессора Московской консерватории пианиста и композитора В. В. Нечаева, находившегося в дружеских отношениях с Н. Я. Мясковским и жившего в летние месяцы 1950 года на Николиной горе, у композитора к концу июля была уже сочинена полностью первая часть новой симфонии и намечен план всех дальнейших частей. Записать музыку композитор не успел, да и едва ли смог бы это сделать. Только единственная страничка нотной бумаги с мельком набросанными и, по-видимому,

**<стр. 298>**

понятными только автору эскизами, обнаружена в его летней комнате на Николиной горе уже после того, как Мясковскому пришлось ее оставить навсегда. Свидетельство В. В. Нечаева подтверждает, что художническая мысль Мясковского продолжала активно работать и в последние месяцы и дни его жизни, оборвавшись буквально на полуслове.

Итак: три симфонии, симфонические пьесы разных видов (дивертисмент, увертюра, симфониетта, рапсодия), кантата, гимн, квартеты, камерные ансамбли (Скрипичная и Виолончельная сонаты), фортепианные пьесы, романсы, то есть почти все жанры снова воскрешаются в музыке последнего этапа. Как это следует понимать? Как стремление найти более широкую почву для общения с аудиторией? Именно так мы вправе расценивать желание композитора разнообразить формы композиций. И самый выбор музыкальных тем для сочинений и более широкая опора его на жанровый материал это подтверждают (26-я симфония, Славянская рапсодия, Дивертисмент, «Стилизации» и другие).

В то же время, когда мы вчитываемся в скупые строки дневниковой записи, складывается впечатление, что Мясковский не сразу после окончания войны находит «самую нужную» для себя тему, которая бы захватила его без остатка. Композитор, правда, почти непрерывно работает над чем-то новым, но это новое или дается ему с большим

трудом (гимн, 25-я симфония), или он колеблется в выборе, за что ему лучше приняться (симфония или симфониетта), или сожалеет что пьеса у него выходит в итоге не в том роде, в каком он имел намерение писать, но почему-то не написал («Кончил оркестровку Славянской рапсодии, жалею, что не «Легенды»), или, наконец, не доводит задуманное сочинение до конца и возвращается к нему лишь через два года (27-я симфония).

Двадцать пятая симфония (ор. 69, Des-dur, в 3-х частях) сочинялась с 23 сентября 1945 года по 23 июня 1946 года. Инструментовалась симфония с 24 сентября по 10 октября того же года. Исполнена впервые в Москве 6 марта 1947 года Государственным симфоническим оркестром Союза ССР под управлением А. Гаука. 25-я симфония — «мирная» симфония, не в узко программном смысле, а по эмоциональному строю образов. Ее хочется назвать «Поэтической симфонией», эпиграфом к которой могли бы служить строки народного поэта Туркмении:

<стр. 299>

Светел твой путь, отчизна,  
Высокая цель ясна:  
Весной человеческой жизни  
Твоя расцветает весна.  
Павшим сквозь мрамор надгробий  
Светит она, светла:  
Каждая капля крови  
Живым цветком расцвела <sup>1</sup>

Эти эпически возвышенные и лирически задушевные слова поэта, обращенные к Отчизне, перекликаются в какой-то мере с характером образов и светлым колоритом произведения.

Из трех частей симфонии первые две (сходные по внутреннему строению — трехчастные) написаны в медленном и умеренном темпах. Лишь в финале энергия, словно таившаяся доселе, накапливавшаяся в первых двух медленных частях, получает высвобождение. Характерна линия накопления темпа (Adagio — Moderato — Allegro impetuoso), постепенно раскрывающая внутреннюю динамику целого.

В первом разделе Adagio воплощено лирическое начало. И светлая мажорная мелодия вступления, которая плавно, медленно разворачивается на выдержанном глубоком, бархатном басу, и каждая фраза первой темы, подобная ораторским речениям, неторопливым и значительным, сообщают музыке первого раздела Adagio характер покоя. Музыка светла, возвышенна.

Зато следующая, основная по значению тема словно выводит на простор сдерживаемые чувства, разливаясь полноводной мелодией широкого дыхания и большого диапазона сначала у кларнета в среднем, певучем регистре, а затем в еще более ярком звучании у первых и вторых скрипок в октаву на фоне струнных и присоединяющихся вскоре валторн, фагота и гобоев:

140

25-я симф. 1-я ч. 2-я тема

4 Adagio Cl.





<sup>1</sup> Алиев Рухи. Я голосую. Перев. с туркм. Г. Веселкова. — Известия, 1947, 16 февр.

<стр. 300>



Тема четырех вариаций на мотив ранней фортепианной пьесы композитора «Легенды», излагаемая струнной группой (середина части), напоминает древнерусские духовные сказы, подстать раскольничьим напевам, использованным Мусоргским в «Хованщине». Превосходна не только мелодия темы (впервые она звучит у виолончелей в октаву с контрабасами), но и ее сопровождение в виде трех-четырёхголосия у первых и вторых скрипок и альтов, которое, благодаря цельности и индивидуальности характера, можно было бы считать самостоятельной темой. Невольно хочется выразить сожаление, что дальнейшего развития этот материал не получил:

141 7 25-я симф. 1-я ч. Тема среднего раздела

В своем развитии тема вариаций несколько драматизируется. Появление ее снова в коде Adagio в одноименном с главной тональностью миноре после светлых (первоначальных) образов репризы воспринимается как нечто значительное. Этот музыкально-драматургический штрих, создающий впечатление несколько неожиданного поворота событий, настраивает как бы на ожидание— что будет дальше?

Во второй части образы лирико-философского плана сменяются более непосредственными, жанровыми. Moderato (в тональности f-moll) по сравнению с Adagio более

<стр. 301>

подвижно, особенно в среднем мажорном эпизоде. Первая тема, доверительно-трогательная, повествовательная, льется естественно и плавно:

142

25-я симф. 2-я ч. 1-я тема

Moderato ( $\text{♩} = 60-66$ )

Непринужденно, с большим вкусом композитор разрабатывает ее то в полифоническом плане, то строго гомофонно, всюду сохраняя цельность мелодического образа. Вторая тема отличается легкостью и изяществом. В ней ясно ощущается вальсовая основа. Во второй части композитор широко пользуется приемами полифонического развития. Мелодии искусно сплетаются, догоняют друг друга, образуя узорчато звучащую в оркестре музыкальную ткань.

В финале (сонатное аллегро) преобладают стремительные ритмически упругие темы, как, например, тема главной партии, сотканная из фраз импульсивно волевого, фанфарного характера с элементами декламационности:

143

25-я симф. 3-я ч. Тема гл. п.

Allegro impetuoso



Немаловажная роль отводится и кантиленным темам. Контрастируя с предыдущими, они в то же время заражаются их энергией.

Не один финал симфоний, квартетов, сонат обнаруживает стремление автора как художника нашей современности найти музыкальное их решение, которое отвечало бы главному в чувствах, переживаниях его современников. Конечно же, истинно художественное решение не может быть ни однозначным, ни внешним,

**<стр. 302>**

схематичным. Активное начало, например, темы главной партии 25-й симфонии может представиться несколько прямолинейно обращающимся к слушателю. Функцию обобщающего заключения в развитии замысла сочинения принимают на себя лирические образы начала симфонии. Их возникновение в коде финала, в характере горделивого, величавого звучания оставляет глубокое впечатление силой, искренностью, красотой выражения, жизнеутверждающей идеей целого. Становится очевидным, что именно здесь устанавливается смысловой и эмоциональный итог финала и всей симфонии.

Благодаря этому музыкально-драматургическому решению создается арка между финалом и предыдущими частями: достигается прочное композиционное единство, цельность и завершенность замысла симфонии.

После 17-й, 18-й, 20-й симфоний, кажется, еще нигде музыка Мясковского не звучала столь прозрачно и светло, как в 25-й симфонии. Ощущение «воздуха», как сказал бы живописец, переливы светотеней — приметные черты этой музыки. Мелодия служит в ней

главным средством выразительности. Произведение еще раз подтвердило неуклонное развитие мелодического начала в творчестве композитора.

Природа мелоса Мясковского национальна. Во всяком случае, о музыке 25-й симфонии можно сказать словами А. К. Лядова: в ней есть то, что делает ее русской для слуха.

Одной из характерных особенностей музыкального письма Мясковского является полифоническое мастерство. В симфонии нет законченных полифонических форм типа фуги. Вся фактура пронизана полифонией настолько, что наше сознание воспринимает ее как свободное дыхание музыки, естественное выражение чувства. Вторая и третья части изобилуют полифоническими эпизодами, которые представляются непринужденно льющимися, изящными по мелодическому рисунку диалогами. Полифонические образцы содержит и первая часть. К ним можно отнести, например, всю первую вариацию из *Adagio* (дуэт гобоя и английского рожка на фоне двух фаготов), начало второй части (альты и виолончели), ряд эпизодов из финала и т. д.

В соответствии с другими компонентами произведения находится и инструментовка симфонии. Все проведения тем выпуклы, ясны. Широко использованы чистые тембры, солирующие инструменты. Некоторые эпизоды интересны по оркестровому колориту.

**<стр. 303>**

Простота, достигнутая Мясковским в 25-й симфонии, — не только результат высокого мастерства; ее неодолимо вызвала к жизни упорная работа композитора над воплощением строя образов современности. «Простота, о которой мы мечтаем, говорит Станиславский, — имеет различную ценность и происхождение. Так, например, существует простота бедной фантазии. Ее порождает банальность, безвкусице и художественная близорукость. Но есть иная простота — «простота богатой фантазии. Она легко парит среди широких горизонтов, она питается здоровой нищей, добываемой из жизни и природы. Это простота свободного духа, убежденного в своей цели и уверенного в своей силе...»<sup>1</sup>. Нелегко путь к достижению такого уровня мастерства, когда произведение, написанное в жанре, призванном философски обобщать глубокие жизненные проблемы, становится доступным пониманию многих.

По горячим следам прослушанной репетиции премьеры композитор записал в дневнике, что повторяется, находит в сочинении нечто «старческое», «сморщенное». Для авторского недовольства сочинением были некоторые основания, поскольку общий его характер, например, финала не является принципиально новым и в самом тематизме есть элементы, близкие ранее встречавшимся (подобный «упрек» можно высказать каждому автору), однако определения «старческое», «сморщенное», если и можно принимать во внимание, то лишь в плане сугубо личных, дневниковых записей, имеющих отношение к психологии автора, к его поистине неистребимым субъективным состояниям творческой неудовлетворенности. И в данном случае принять их за объективную оценку музыки 25-й симфонии, на мой взгляд, едва ли возможно.

Симфониетта *a-moll* (ор. 68, в 4-х частях), которая сочинялась параллельно с 25-й симфонией, предназначена лишь для струнной группы оркестра. Как известно, такое самоограничение в выборе оркестровых средств ставит перед композитором особые художественные и профессионально-технические трудности, преодоление которых под силу только мастеру.

По сравнению с симфониеттой *h-moll* (ор. 32) 20-х годов, много раз исполнявшейся, особенно за рубежом, последняя более камерна, но не уступает предыдущей в изобретательности оркестровки. Первая часть — фугетта

<sup>1</sup> Литература и искусство, 1943, 7 июня.

**<стр. 304>**

в темпе *Andante* с коротким вступительным *Allegro molto*, вторая — изящный гавот, третья — *Andante* (по материалам фортепианной пьесы «Эпилог» из 6-й тетради «Шалостей», 1909—1912 годы) и четвертая — быстрый финал. Первоначально автор предполагал

поставить его в начале симфонического цикла, но в процессе работы над сочинением сложился иной порядок последования частей, и то, что должно было быть началом пьесы, стало концом (см. цитированный выше «Дневник» композитора). В качестве заключения симфонии эта часть убеждает своим динамическим, энергичным характером.

Славянская рапсодия и Патетическая увертюра (1946—1947) — оркестровые сочинения концертного плана.

Стремление выразить чувства солидарности и дружбы к народу демократической Польши и намерение создать произведение, доступное по содержанию и форме широкой публике, послужили стимулом к созданию рапсодии. Это не все. Задумывая Рапсодию, Мясковский ставил перед собой еще одну задачу, которая волновала его всегда, особенно же в послеоктябрьский период творчества: поиски музыкального языка, способного правдиво запечатлеть внутреннюю динамику жизненных явлений. Ознакомившись с древнеславянскими, польскими народными мелодиями и почувствовав своеобразие ладовой основы напевов, композитор попытался их художественно интерпретировать и тем самым внести новый оттенок в сложившийся индивидуальный музыкальный язык.

В памятную встречу с Николаем Яковлевичем 15 сентября 1946 года он рассказал мне о только что сочиненной им в эскизах Славянской рапсодии (тогда же он сыграл ее)<sup>1</sup>.

«Р. И. Грубер обратился ко мне с просьбой почитать его работу «История музыкальной культуры». Знакомясь с рукописью, я попутно просматривал нотные примеры и то, что нравилось, выписывал для себя. Темы были древние-предревные—16-го века: одна — старый польский гимн (первая тема вступления), затем напев пасхальной службы, которая оказалась взятой из народных

<sup>1</sup> Источником тематического материала для сочинения послужили композитору нотные образцы из докторской диссертации проф. Р. И. Грубера, с которой Н. Я. Мясковский ознакомился по просьбе автора. Р. И. Грубер рассказывал, что Н. Я. Мясковский, возвращая ему со своими замечаниями работу, с лукавой улыбкой заявил: «Роман Ильич, я украл у вас несколько мелодий».

**<стр. 305>**

песен (вторая тема), третья — не помню какая. Увертюра получилась драматическая, с колоколами, причем колокола в четыре яруса: верхний — *campanelli*, следующий — ксилофоны и флейты, средний — колокола, нижний — фортепиано и медь. Это все в разработке.

Трагизм получился сам собой — картина какого-нибудь нашествия гуситов, а может быть, и сожжения самого Яна Гуса. Одним словом, борьба наших предков — славян. Разумеется, все это не конкретно-прямолинейно, а только к примеру, как образ, а не программа. Музыка мне нравится. Раньше у меня увертюры получались сухие, нежизненные, а эта вылилась естественно по форме, довольно свежо по темам, не банально в контрапунктическом отношении. Может быть, она окажется несвоевременной по настроению — судить мне трудно, но думаю, что драматизм и внутренняя динамика окажутся достаточно действенными. Конечно, многое будет зависеть от инструментовки. Она будет рассчитана на увеличенный состав: может быть 8 валторн, фортепиано, колокола и др.»<sup>1</sup>.

В действительности Мясковский использовал парный состав оркестра, усилив его рядом видовых.

В дополнение к весьма точной автохарактеристике Рапсодии можно сказать, что в музыке ее наряду с динамичностью и мужественностью присутствует тот трудно передаваемый словами, но живо ощущаемый слухом ладо-гармонический колорит (применение II низкой, VII натуральной ступеней, дорийской сексты в миноре, фригийских оборотов), благодаря которому возникают живописные в своей суровости образы старины.

В Патетической увертюре преобладают настроения торжественности, героического пафоса и лирической возвышенности. Музыка ее декоративна, в стиле широких мазков, что

характерно для подобного рода сочинений,— но особой новизной тематического материала не отличается.

Из произведений Н. Я. Мясковского послевоенного периода ошибочную, предвзятую оценку получила в свое время кантата-ноктюрн «Кремль ночью» для солиста, хора и симфонического оркестра на слова С. Васильева. Кантата была сочинена и оркестрована композитором

<sup>1</sup> В беседе со мной Н. Я. назвал тогда новое произведение Увертюрой, как и записал в дневнике: по-видимому, такое название было более по душе композитору, и, я сказал бы, больше отвечало духу музыки и форме, нежели «Рhapsодия». Однако, впоследствии в дневнике и при издании автор назвал ее «Славянской рhapsодией».

#### <стр. 306>

между маем и октябрем 1947 года и 15 ноября того же года исполнена в концерте, подготовленном силами профессоров и преподавателей Московской государственной консерватории к XXX-летию Великой Октябрьской социалистической революции. Концерт состоялся в Большом зале Консерватории. Исполнители — хор студентов (хормейстер В. Мухин), студенческий симфонический оркестр (дирижер Н. Аносов) и студентка Д. Потаповская. По требованию публики кантата была целиком повторена.

Пресса на премьеру кантаты не откликнулась. Лишь после февральского постановления ЦК появились резко критические высказывания по адресу композитора и произведения. Главный упрек Н. Я. Мясковскому сводился к тому, что он будто бы ложно истолковал содержание стихотворения; что в кантате воплощены якобы не те образы, которые подсказывала ему жизнь (образ Кремля, в котором бьется сердце страны), а те привходящие, на которые натолкнули композитора символистские детали текста. Музыка кантаты по существу не анализировалась, и сочинение огульно зачислялось в разряд серьезных неудач автора.

Так глубоко искреннее, лирическое произведение Мясковского, с поэтичными образами ночного Кремля, шаловливого ветра, «старухи-истории», бредущей с чудесным напевом русской колыбельной по кремлевским палатам, едва занимающегося утра столицы, оказалось преданным забвению.

Знакомство Мясковского с расшифровками древнейших русских напевов XI—XII веков из так называемых демественных, выполненных профессором В. М. Беляевым, послужило первоначальным толчком к мысли о написании «древнерусской» симфонии. Развитию замысла и его быстрому созреванию во многом содействовало еще одно обстоятельство. Композитор незадолго до того с большой настойчивостью и внутренней горячностью работал над гимном Российской Советской Федеративной Социалистической Республики (к конкурсу, тогда объявленному Комитетом по делам искусств при Совете Министров РСФСР), написав несколько разных вариантов. Один из них, нравившийся автору, но не представленный им на конкурс, оказался удачным материалом для зародившегося плана «древнерусской» симфонии. Более того, работа над гимном фактически послужила импульсом к возникновению национально-патриотического замысла, созданию новой симфонии о Родине.

#### <стр. 307>

26-я симфония (ор. 79, C-dur, в 3-х частях) монументальна, ясно выраженного героико-эпического склада. Отсюда тип ее музыкальной драматургии, основывающийся не на драматически-конфликтном развитии тематического материала, а на приеме главным образом сопоставления больших пластов музыки. Особенно наглядно подобный принцип музыкально-драматургического построения выявляется, в частности, в приеме предварения каждой части симфонии своего рода музыкальной фреской — относительно пространным эпизодом в характере степенно-неторопливого древнерусского хора. Между ними, при разном тематическом содержании, много общего в эмоциональном строе, стилистической манере. Все эти вступительные разделы неторопливы, даже медлительны по внутреннему движению и темпу, идентичны по ладотональному колориту (каждый начинается с I ступени



a-moll и заканчивается V гармонической или натуральной того же лада<sup>1</sup>), степенны, если не сказать, «бесстрастны», словно заставки к эпическому повествованию.

Вместе с тем в каждой из них есть своя особенность. Так, вступление перед сонатным аллегро (первая часть) наиболее пространно. Характер музыки исполнен таинственности и значительности.

Вступление ко второй части лаконично. Здесь оно — песенный зачин трех солирующих голосов (сначала первой валторны, а затем последовательно вступающих первого и второго фаготов), подводящих к лирической основной теме хорового склада.

Вступление к финалу перекликается со вступлением к первой части, но в данном случае более отчетливо выражен повествовательный характер.

Принцип жанрово-картинного сопоставления распространяется и на строение всего симфонического цикла. После сонатного аллегро, наиболее контрастной и динамичной части цикла, следующую часть, *Andante quasi lento*, автор дает в ярком народно-жанровом преломлении. По форме *Andante* представляет собой сочетание сложной трехчастности с вариационностью: крайние разделы (помимо вступления) — три вариации на оригинальную, в русском стиле, тему, средний — десять вари-

<sup>1</sup> Во второй части заставка имеет тяготение к d-moll, хотя начинается и заканчивается теми же ступенями, которые в данном случае оказываются не I и V ступенями a-moll, а V натуральной и II d-moll.

**<стр. 308>**

аций на народную тему (так называемый «Рождественский» стих) оживленно-танцевального характера. Центральный раздел *Andante* выдержан в быстром темпе — *Allegro giocoso* и носит характер развитого законченного эпизода, вследствие этого вторая часть симфонии совмещает функции медленной и скерцозной части цикла, что создает необходимую контрастность в ходе развития музыки части и цикла в целом.

Финал (рондо-соната), как и предыдущие части, начинается эпизодом вступления (*Adagio*), подводящего к главной партии на тему гимна (*Allegro maestoso*). Она же в широком и мощном звучании служит основой коды финала. Здесь возникают еще варьированные темы обеих побочных партий финала, тема вступления первой части. Характер музыки торжественный:

144 **4** *Allegro maestoso* 26-я симф. 3-я ч. Тема гл. п.

Ob., Cl.  
Cor., Fag.  
Archi

5

Хотя этот образ является центральным и определяющим в финале, значительное место в ходе развития музыки занимают лирические темы, в том числе и тема вступления.

Она появляется в репризе, составляя первую кульминацию финала. В коде на теме гимна наступает вторая и главная кульминация.

Оправданность медленного вступления, казалось бы, тормозящего течение музыки финала, заключается в том, что тема вступления преобразается при повторении и тем самым активно влияет на содержание финала. «Бесстрастная» заставка вырастает в образ, исполненный силы и размаха, который к тому же оказывается лишь предвестником еще более яркой вершины финала и всей симфонии, связанной с темой гимна. Отнюдь не стили-

**<стр. 309>**

зиторские цели ставил перед собой композитор. Образ Родины, патриотический дух народа — вот что слышалось Мясковским. Он стремился выразить это средствами жанрово-эпического симфонизма, мастерски преломленными в присущем ему индивидуальном стиле.

Единственное, по сути дела черновое исполнение 26-й симфонии, состоявшееся в январе 1949 года, не могло быть исчерпывающей проверкой ее художественных достоинств. Хорошо известно, как многие сочинения перерождались в результате совершенной исполнительской интерпретации. К тому же следует иметь в виду, что Мясковский внес ряд изменений в партитуру симфонии (в частности, в финал) после ее исполнения. Будущее, таким образом, должно дать нам более объективное суждение о произведении.

Симфонический Дивертисмент, сочиненный летом 1948 года, обладает ясно выраженными жанровыми признаками, красочной оркестровкой, мажорным колоритом. Первая часть—большой вальс, напоминающий концертные вальсы Глазунова; вторая — ноктюрн с тонко проступающими элементами пейзажности, русской, задумчивой лиричности, сказочности; третья — стремительная тарантелла. Общий характер пьесы оживленный. Она репертуарна в хорошем смысле слова.

Те, кому довелось побывать на первом исполнении 27-й симфонии 9 декабря 1950 года в Колонном зале Дома Союзов, едва ли забудут волнение, охватившее слушателей, когда дирижер А. В. Гаук, в ответ на неутихающий шквал аплодисментов высоко поднял партитуру симфонии, автора которой уже не было в живых. В тот памятный день каждый из присутствовавших на концерте понял, что советская симфоническая музыка обогатилась произведением непреходящей ценности.

Мир чувств и мыслей композитора в 27-й симфонии открыт для всех, как открыт он в подлинно классическом произведении искусства.

Самобытная от первой до последней ноты и одновременно как будто совсем знакомая симфония является обращенным к нашим дням истинно русским произведением глубокого обобщающего значения. На протяжении всех трех частей в остроконтрастных сопоставлениях образов утверждается мысль о торжестве светлого жизненного начала. Насквозь лирическое, это сочинение отмечено и чертами эпичности. Вместе с тем, пожалуй,

**<стр. 310>**

нигде еще после 16-й симфонии «жизненный пульс» — динамическая сторона музыки (вспомним слова Мясковского о 14-й симфонии) не выявился так полно и убежденно, как в 27-й.

Несмотря на неторопливость развертывания вступления, с первых его тактов обнаруживается устремленный характер темы, из которой рождается динамически насыщенная музыка главной партии и всей первой части. Во вступлении заложена до известной степени главная мысль симфонии в целом, определить которую можно было бы как стремление к цели. (Нечто подобное имело место в 4-й симфонии композитора.)

Содержание музыки вступления отмечено характером неторопливого раздумья, сдержанностью выражения чувства и одновременно внутренним движением, которое здесь, уже в самом зародыше симфонии обнаруживает неодолимость развития:



Примечательна в этом отношении сама мелодия темы. Если первая половина ее тонична, то вторая развивается в доминантовой сфере, что создает стимул к последующему движению. Мелодия лаконична, и вместе с тем интонационно-ритмическое содержание ее представляет благодарный материал для тематической разработки. В самом деле, на всем ее семитактовом протяжении нет ни одной повторяющейся ритмической группировки, ни одной одинаковой синкопы — все три приходится на разные доли тактов. Размеренный ритм соседствует с пунктирным.

**<стр. 311>**

Само течение мелодии непринужденно, декламационно-выразительно и песенно-пластично. Звукоряд укладывается в пределах тонической квинты тональности с-moll и строго диатоничен. Пульсирующий бас, сопровождающий мелодию темы вступления, динамизирует ее с первого же момента, служа одним из факторов быстро разворачивающегося движения на подступах к теме главной партии. Немалую роль в характерности мелодии играет ее ладовая определенность. Вместе с первым сдвигом баса на полтона вверх возникает изменение гармонии, тембра, регистра. На смену фаготу приходит бас-кларнет, затем вступают первый кларнет, оба фагота, английский рожок, флейты, гобои, вторые скрипки. После второго проведения темы вступления мелодия дробится, растекается короткими фразами по разным голосам оркестра. Возрастает напряженность (впервые появляется в голосах мелодии вводный тон доминанты, пульсирующий бас начинает неуклонно сдвигаться по полутонам вверх); убыстряется темп, образуя в целом большой предыкт.

Как в непогоду поднимается в русле ручья вода от сбегающих по склонам оврага потоков и вырывается из теснины стремительно, неудержимо, так вторгается в тонику с-moll преобразенная тема вступления. С этого момента (квинтет струнных в сопровождении фанфарных возгласов первых и вторых валторн в октаву) она становится темой главной партии сонатного аллегро — ведущим образом части:

3 Allegro animato

V. ni  
V. le  
Cor.  
V. c.  
C. b.

### <стр. 312>

Музыка главной партии экспрессивна, проникнута волевой устремленностью. Она романтична и вместе с тем классически ясна в своей целенаправленности. Развитие главной партии в 27-й симфонии происходит по типу сонатных аллегро классиков — Бетховена (3-я), Чайковского (5-я), Глазунова (6-я)—и самого Мясковского (16-я, 21-я); тема излагается неоднократно, и каждое новое звучание оказывается ступенью более яркого выявления основного ее характера. В данном случае троекратное повторение с элементами тематической разработки, расширения полно выявляет этот принцип.

Обостряя функциональные тяготения, создавая резкий темповый сдвиг — от Adagio к Allegro animato, меняя инструментальный колорит, Мясковский вместе с тем сохраняет главные особенности темы. Ни в одном из многочисленных проведений — она появляется и в качестве заключительной партии экспозиции, активно участвует в разработке, служит материалом коды — не нарушается ее исходное мелодическое зерно (первые четыре такта). В соответствии с этим ни разу не изменяется ладовая характерность и тоническая устойчивость темы.

И в разработке Мясковский отталкивается прежде всего от характерных ритмических и интонационных ячеек темы, достигая мелодического насыщения фактуры, естественности жизни каждого голоса в оркестре, но главное — единства образа при множестве нюансов в его разработке. Он не растрчивает силы, а, наоборот, накапливает их. Эта черта придает образу особую целеустремленность в развитии, сохраняя присущий ему характер, четкость контура.

Сказанное может быть отнесено к стилю и музыке всего произведения. Если для тематизма симфонии композитора периода 30-х годов, как в свое время отметил С. С. Скребков, характерна была тенденция в сторону слияния речитативно-декламационного начала с танцевальным, то сочинения последнего десятилетия творчества Н. Я. Мясковского с венчающей их 27-й симфонией обнаруживают иное — тенденцию в направлении синтеза речитативно-декламационного начала с песенно-вокальным.

Остановимся еще на оркестровом решении главной партии. Мясковский здесь прямой наследник оркестровых принципов Чайковского, — в частности, зависимости тембрового контраста основных групп оркестра от психологического содержания образа.

### <стр. 313>

Избирая для начала экспозиции группу струнных, Мясковский подчеркивает теплоту, человечность, взволнованность музыки. Фанфарные возгласы валторн (1-я и 2-я),

затем 2-го фагота, вступающего для усиления басового голоса, не затемняют тембра струнных. При втором проведении тема драматизируется. Этому содействуют отчетливое выявление тембров двух групп — квинтета струнных, квинтета деревянных духовых, акценты литавр на сильных долях такта, а главное, показ мелодии в новом освещении — более ярком и более холодном. Теперь она у флейт, гобоев и кларнетов в октаву, причем на октаву выше, чем в первом проведении, когда звучала у скрипок и альтов.

Наконец, третье проведение еще глубже прочерчивает динамическую и драматическую линии. Мелодию ведут четыре валторны (унисон) двумя октавами ниже по сравнению с предыдущим проведением. Голоса сопровождения образуют плотную, насыщенную фактуру, которая захватывает высокий, средний и нижний регистры.

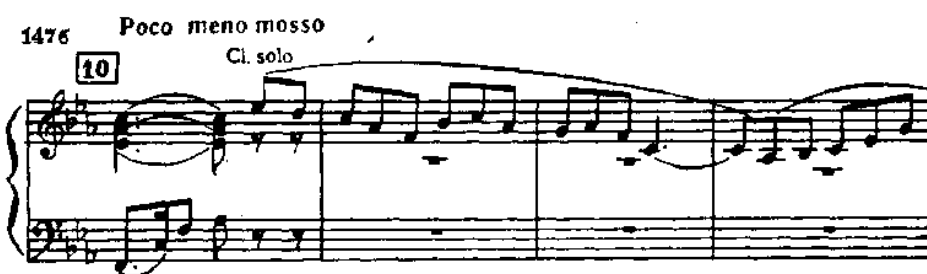
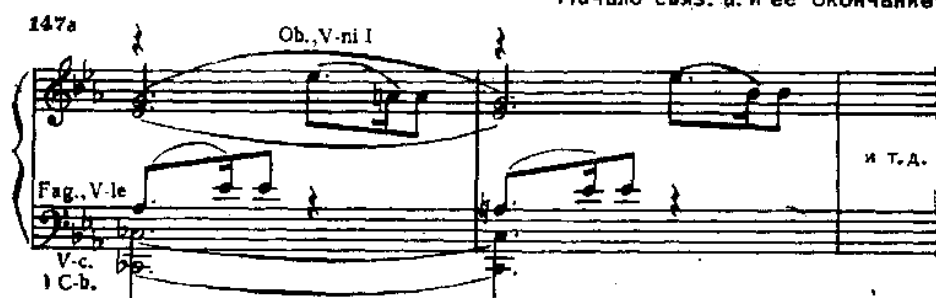
Принцип тембрового контраста групп — валторны на фоне струнных и деревянных, уплотненных трубами, тромбоном, литаврами и тарелкой, — сохраняется и здесь. Но компактность звучания унисона четырех валторн и оркестровое *tutti* создают новое качество образа, придавая ему характер силы и решительности. Третье проведение приобретает значение кульминации главной партии, последовательно завершая первый этап развития главного образа.

Связующая партия — двуплановая. В первой половине она еще наэлектризована кульминационным проведением темы главной, что так живо и выразительно раскрывается в партитуре перекличкой коротких, на пунктирном ритме (оборот темы вступления и главной партии) фраз, как бы отблесков молний утихающей грозы. Во второй половине связующей, когда так естественно наступает спад после длительно развивающегося драматического напряжения, остается звучать только один инструмент — кларнет. Словно по инерции льется уже успокоенная мелодия. Виток следует за витком. Она еще живет предыдущим, но уже появилось в ней что-то иное, не досказанное, вернее — не высказанное. И оркестр только на миг откликается коротким аккордом квинтета струнных (*piano*, *pizzicato*), словно затаившись в преддверии нового повествования, нового образа — темы побочной партии:

<стр. 314>



27-я симф. 1-я ч.  
Начало связ. п. и ее окончание



Композиционный прием, которым Мясковский часто пользуется в музыкальной драматургии своих симфоний, хочется назвать оперным. Невольно вспоминаются, например, инструментальные соло перед арией Ленского в сцене дуэли из оперы «Евгений Онегин» или перед ариозо Татьяны из последнего действия оперы. Не следует понимать данную аналогию буквально. Говоря об оперности приема подготовки новой темы в симфонической драматургии Мясковского, мы имеем в виду подчеркнуть стремление композитора сблизить инструментальную мелодию с певческой, вокальной. Предоставляя в связующей партии сонатного аллегро 27-й симфонии кларнету «спеть мелодию — как бы «лирико-монологическое «предисловие» к побочной»<sup>1</sup>, композитор ищет пути достижения наибольшей реалистичности музыки и в этом смысле поступает как оперный драматург,

<sup>1</sup> Пейко Н. 27-я симфония Н. Я. Мясковского Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 72.

<стр. 315>

подготавливающий появление нового героя или нового значительного эпизода. И действительно, побочная тема, продолжая симфоническую повесть, словно досказывает и приоткрывает смысл предшествующих ей устремлений. Она контрастна первой теме. Главное в ней — широкий распев мелодии (дуэт английского рожка с гобоем в первом проведении), плавность мелодической линии, задушевность тона, прозрачность инструментовки, замедленное течение. Мягкости колорита темы способствует и ее ладовая переменность (с-moll — Es-dur) с большим тяготением к мажору:

11 C. ingl.  
V-ni I

pizz.  
V-ni II

V-le  
arco

C. ingl.

Fag.

При втором проведении она звучит еще светлее (Es-dur — G-dur). Мелодию, оттеняемую контрапунктирующими голосами деревянных духовых, поют скрипки в октавный унисон с виолончелями. Расцветающее чувство полноты жизни — так хочется определить образ в целом.

«Песенная тема побочной партии — самый значительный, — писала В. А. Васина-Гроссман в статье «Последние произведения Н. Я. Мясковского», — «вершин-

**<стр. 316>**

ный образ 1-й части. Она словно освещает всю эту часть, раскрывает ее художественный замысел. С появлением этой темы становится ясным, куда были направлены движение первой темы в экспозиции и развитие ее в разработке — к музыкальному образу Родины, русской природы»<sup>1</sup>.

Такой вывод из взаимоотношений образов подтверждает и заключительная партия экспозиции. Фактически здесь повторяется тема вступления и главной партии. Но как все преобразилось! Куда исчезли суровая сумеречность «предисловия» и страстная устремленность начала аллегро? Сейчас звучит светлая, трепетная мелодия, рождающая ассоциацию с картиной природы, зачарованно умолкнувшей после весенней грозы (пасторальное звучание флейты соло в сопровождении тремоло струнных). Так тема побочной партии вызывает к жизни новые стороны содержания главной. Следует упомянуть еще об эффекте омрачения образа в заключительной партии, благодаря перемене лада — минор вместо мажора — и новым оркестровым краскам (английский рожок вместо флейты, тремоло у виолончелей с контрабасами вместо скрипок и альтов). Эта удивительная по простоте решения и художественной выразительности метаморфоза психологически оправдана. Она является предвестником поворота в ходе течения музыки, совпадающего с началом драматически напряженной разработки. Убеждающей логикой развития, образной силой отличаются и последующие разделы сонатного аллегро — разработка и реприза с кодой. Здесь, как и в экспозиции, примечательны и крупный план, и самые мелкие детали.

Наметившаяся в экспозиции взаимосвязь музыки драматического порыва и лирической приподнятости получает дальнейшее увлекательное развитие и раскрытие. Образы предстают перед нами столь же индивидуально очерченными, как в экспозиции, хотя и иными, и мы не только узнаем их в горниле разработки, но и без труда следим за ходом драматических событий, за их судьбой вплоть до последнего такта коды.

Соотношение драматически активного и лирического начала типично для Мясковского, как оно было типично и для Чайковского, наследником традиций которого Мясковский безусловно является, следуя принципам лирико-драматического симфонизма. Подобное соотно-

<sup>1</sup> Сов. музыка, 1951, с. 37. 316

### <стр. 317>

шение мы находим, например, в первых частях 15-й, 16-й, и 7-й — 21-й симфоний, Скрипичного концерта, если брать только период 30-х годов. Отсюда, кстати сказать, и близость друг другу ряда тем побочных партий, особенно в 17-й, 21-й, 27-й симфониях, свидетельствующая о целеустремленности и единой природе замыслов художника.

Следует подчеркнуть, что в разработке сонатного аллегро 27-й — хотя на гребень волны драматического развития выносятся тема побочной партии, становясь как в экспозиции манящей целью, маяком, — все же доминирует главная. Особенность разработки заключается еще и в том, что побочная вовлекается в орбиту главной, драматизируется, активизируется, обретает мужественную окраску, но, как бы не успевая наполниться этими новыми соками, уступает напору главной. Искусно находит композитор динамизирующие выразительные средства.

Так, например, одно из проведенний побочной темы, достигающее уровня кульминации, осуществляется в виде восходящей секвенции попеременно вступающих голосов на органном пункте: сначала тромбон с фаготами, затем трубы со скрипками, флейтами, кларнетом. Имитация сопровождается хроматическим восходящим движением струнных (см. цифры парт. 28—31). Налицо изменение темы: она теряет мажорность, облекается в более холодный тембр (тромбон, высокая труба). Гармоническая ее основа в данном контексте становится напряженнее благодаря увеличенным трезвучиям на сильных долях в партии валторн.

Столь же эффектно использует композитор приемы ритмической разработки тем, соединения голосов, несущих разные мелодико-ритмические функции, сопоставления оркестровых групп, тональностей.

Единая сквозная линия динамического нарастания приводит к репризе, начало которой, утверждая образ главной партии, приобретает значение кульминации драматического развития. Тема побочной партии в репризе дается в более сочном и светлом звучании нежели в экспозиции, и оказывается в смыслово-эмоциональном отношении особо ярким эпизодом, который, однако, и здесь отстраняется бурной и стремительной кодой. В коде вновь возвращается образ главной темы, причем теперь он достигает наивысшей в сонатном аллегро динамичности и напряженности, разрешение которой остается за его пределами. Для создания этой завер-

### <стр. 318>

шающей волны драматического нарастания композитор также прибегает к испытанным приемам классиков (см. например, коду в первой части 4-й симфонии Чайковского или первую часть 5-й симфонии Глазунова), трактуя их с исключительным мастерством и своеобразием. Стреттное проведение темы главной партии с одновременным ускорением темпа, быстрое нарастание звучности от *pp* к *ff*, восходящая линия басового голоса, усиление ладотонального напряжения перед заключительной тоникой, концентрация ритмической импульсивности — все это создает впечатление цельности и яркости драматического порыва, так естественно завершающего первую часть.

Вторая, медленная, часть (Adagio) открывает совершенно иной мир чувствований и дум. Широкой лирике крайних разделов противостоит острый и напряженный драматизм середины. Музыка Adagio воспринимается как глубокое обобщение переживаний, близких и понятных многим. Основная мысль здесь — вторжение в спокойное течение жизни сил, которые приносят страдание людям, но затем отступают перед светлым началом.

Многозначительным вступлением к Adagio — хор духовых инструментов, воплощающий образ скорбного размышления,—автор подготавливает нас к будущим драматическим коллизиям, возникающим в среднем разделе части. Тема вступления вскоре уступает место главной теме — светлой и широкой (струнные), которая при вторичном проведении благодаря насыщенной оркестровке звучит с еще большей экспрессией.

Чудесный образ! Он трогает до глубины души, он — как песнь о самом возвышенном и глубоком — о жизни, Родине, может быть, о красоте, о человеке:

149 27-я симф. 2-я ч. 1-я тема

4 *Molto elevato.*

Archi *p molto espress.*

<стр. 319>

5

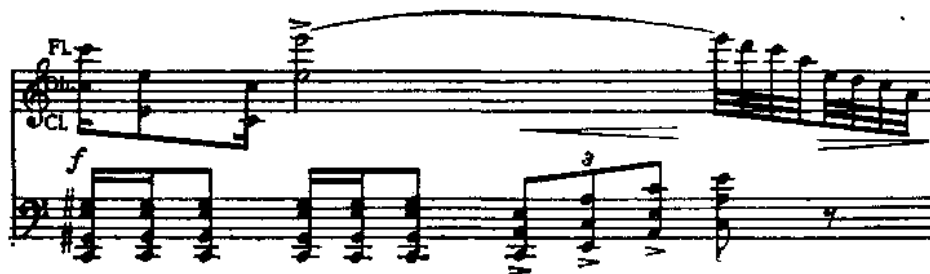
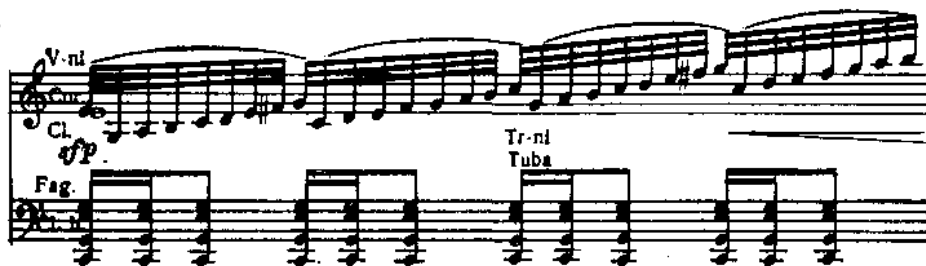
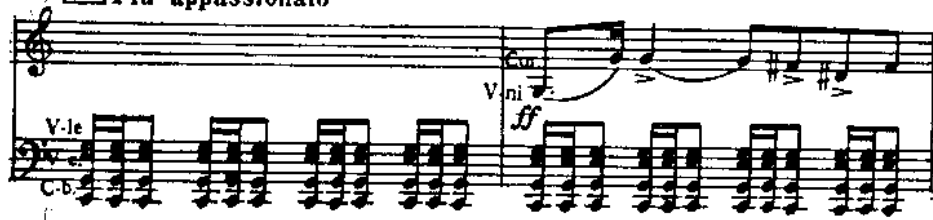
Но вот рождается новый образ, подобный шквалу. Звучат тревожные и вместе с тем властные ритмы струнных. Дважды противопоставляются друг другу драматически напряженная тема в виде сигнала фанфар, сопровождаемая вихреподобными пассажами струнных и деревянных духовых инструментов<sup>1</sup>, и другая, полная щемящей тоски и мольбы:

<sup>1</sup> Б э л з а И. Двадцать первая и двадцать седьмая симфонии Мясковского. М., 1960, с. 31.

130а

27-я симф. 2-я ч. Тема среднего раздела

## [11] Più appassionato



&lt;стр. 320&gt;

130б

2-й такт цифры [12]

## Addolorato

C. ingl.



Глубоко выразительны скорбные дуэты английского рожка с альтами и гобоя с фаготом. При вторичном проведении этого оркестрового диалога контрастность и напряжение возрастают, обостряются.

Мы могли бы сказать, что названный эпизод составляет драматическую вершину второй части, да и всей симфонии в целом. Сюда по сути дела устремляется развитие всей драматургической линии, именно здесь достигает она крайнего обострения и обнажения. Не знаешь, чему больше удивляться: психологической ли верности и силе реалистического обобщения музыки или выразительности простейших композиционных средств, так убедительно использованных автором.



Казалось бы, обычный доминантсептаккорд, не сдобренный альтерациями, уже давно исключен из арсенала художественных средств новейшего времени, а последование  $\Pi_7 - D_7$  гармонического мажора можно встретить только в задачах по школьной гармонии. Но Мясковский воспользовался именно подобного рода элементарными последованиями и столь же традиционным приемом развития — секвенцией в эпизодах трагедийного содержания<sup>1</sup> и достиг художественно убедительного драматического эффекта в духе лучших страниц симфоний Чайковского.

Дальнейшее течение музыки Adagio ведет к репризе. Наступает успокоение, вновь звучит широкая мелодия главной темы Adagio. Теперь, словно омытая грозным дождем, очищенная драматическими переживаниями предыдущего эпизода, она кажется еще прекраснее. В заключении появляются отголоски всех тем второй части, напоминая о недавней буре. Вот еще пример переосмысления характерных интонаций, показывающий глубокую связь образов в симфонии. То, что возникло

<sup>1</sup> На это обстоятельство справедливо обратил внимание А. П. Астахов в своей дипломной работе о 27-й симфонии Мясковского (1953 г., Госуд. муз.-пед. институт им. Гнесиных).

**<стр. 321>**

в среднем разделе Adagio как горестно-скорбная интонация мольбы, в репризе после возвращения главной темы зазвучало голосом успокоения и надежды.

«Важнейшая черта 27-й симфонии, — писал Дм. Кабалевский, — ее оптимистичность, непрерывно возрастающая от первой части к заключительным аккордам финала. Вся она словно устремлена вперед, в светлое будущее»<sup>1</sup>. Это основное качество симфонии, убедительно проступающее и ее драматургии, с наглядностью обнаруживает себя в финале как вывод из всего предыдущего. Подобно первой части, музыка здесь стремительна и активна. Неоднократно появляется торжественная маршевая тема побочной партии, к которой и устремляется развитие музыки финала:



Третья часть, как и предыдущие, представляет собой образец глубоко продуманной симфонической формы, мастерски раскрывающей заключительный этап развития идейно-художественного замысла произведения. В финале тонко и последовательно проведен принцип интонационно-ритмического и ладотонального родства тематического материала с темами первой части и Adagio. В этом и заключается один из источников органичности музыкального материала, искусство создания образов резко контрастных и вместе с тем

<sup>1</sup> Кабалевский Д. Н. Я. Мясковский (к 70-летию со дня рождения). — Сов. музыка, 1951, № 4, с. 34.

Н. И. Пейко, которые как нельзя лучше иллюстрируют сказанное:

152а 1-я часть (гл. п.)

152б 3-я часть (вступл.)

«Если попытаться охарактеризовать весь этот процесс в масштабах финала, — комментирует приведенные выше нотные примеры Н. И. Пейко, — то он представится движением, направленным по линии постепенного прояснения и, можно даже сказать, жанровой демократизации музыки:

1-й этап — вступление финала — «вихрь» более или менее общих форм движения (триольного!); 2-й этап — главная партия финала — такой же «вихрь», образующий ясно уловимую «тематическую» фразу — ядро темы;

3-й этап — третья тема финала — мелодия с некоторыми чертами песенности;

4-й этап — третья тема финала — «марш», ряд предпосылок которого есть уже в первой части»<sup>1</sup>

Хотя скерцо в симфонии отсутствует, в финале скерцозность как типичная образная сфера в симфоническом цикле искусно слита с помпезно-маршевым движением, столь характерным именно для заключительного звена цикла. По форме третья часть 27-й симфонии представляет собой своеобразную убедительную трактовку рондо-сонатной схемы, в которой вторая побочная партия (тема второго эпизода) - торжественный марш — приобретает значение центрального В финале. В этом смысле финал 27-й симфонии должен быть отнесен к числу лучших как по качеству самой музыки, так и по яркости решения.

Как и ранее, в 27-й симфонии Мясковский широко пользуется приемами полифонии, среди которых встречаются канонические и стреттные проведения тем, различные их соединения, имитации, обильно рассыпанные по всей партитуре. Но к каким бы приемам полифонической разработки композитор ни обращался, нет в произведении тактов, оставляющих впечатление «музыки для глаз». Нигде мелодическая линия не теряет характерности, психологической значительности, гармония — ясности, оркестровка — прозрачности. Глубоко выразителен каждый голос, каждый контрапункт.

Широкая распевность, естественность рождающихся внутренних контрастов, всегда подчиненных главной идее, законченность формы — все это роднит 27-ю симфонию с образцами классического симфонизма и, пожалуй, более всего с симфонизмом Чайковского. Точнее, в 27-й симфонии переплелись линии русского симфонизма, откристаллизованные в творчестве Чайковского, Танеева, Рахманинова, с одной стороны, и Бородина, Римского-Корсакова, Глазунова — с другой.

Красочность оркестровки никогда не приобретала самодовлеющей роли у Мясковского и тем более в 27-й симфонии. Главное назначение оркестровых приемов композитор видит в их эмоциональной выразительности. Можно сказать, что оркестровка у Мясковского психологична, как психологичен симфонизм его в целом.

Не подлежит сомнению, что линия психологического реализма, столь значительная в русской литературе и искусстве XIX века, нашла в творчестве Мясковского

<sup>1</sup> П е й к о Н. 27-я симфония Н. Я. Мясковского. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 77.

**<стр. 324>**

дальнейшее продолжение. Характерно, что сначала ее выявление было нерасторжимо связано с трагическими мотивами, настроением внутренней смятенности, приобретавшим подчас сумрачную окраску. В дальнейшем, по мере того, как новая действительность властно вторгалась в творческую лабораторию художника, психологическая линия в музыке то гипертрофировалась, то почти совсем отключалась, словно автор уже не верил в возможность органичного слияния личного с «внеличным». В этих случаях композитор создавал произведения, где на первое место выступал тематический материал, ценный своей объективностью, лицо же автора, характер музыкальной драматургии оказывались не столь четкими.

Иное дело — поздний Мясковский, когда психологическая линия в его музыке вновь красноречиво о себе заявила. Но как изменился теперь строй чувствований! Смятенность и взвинченность претворились в порывистость мужественного характера, волевою устремленность. Лирика неясных мечтаний и томлений обрела крылья.

Трагическое сохранилось и в поздних сочинениях Мясковского, но оно как бы растворилось в героическом. Мир трагических представлений выступает как ступень борьбы за светлый идеал, личное и внеличное композитора оказалось неразделимо как живое отражение бесконечно богатого в своем многообразии объективного мира.

## Глава восьмая

### О самом главном

До венских классиков такая форма инструментальной музыки как симфония только складывалась на основе бытовой повседневной музыки, сочинявшейся для развлечения аристократического общества. Значение Гайдна и Моцарта в истории мирового симфонизма заключается в том, что творчество их определило развитие жанра симфонии. Это нашло выражение в углублении содержания музыки, в расширении границ и обогащении симфонической формы, оркестровых красок. Бетховен довел процесс до новой высокой ступени.

После Бетховена симфония стала наиболее емкой по идейно-философскому содержанию и многогранной по форме выражения. Создание симфонии теперь означало, по образному выражению Б. В. Асафьева, встречу художника один на один с действительностью. Симфония оказалась способной воплощать «соль» идей современности, она требовала от композиторов глубокого постижения окружающей действительности, все более высокой ступени художественного мастерства, искусства симфонического мышления.

Расцвет симфонии в творчестве композиторов страны Советов, возрастающий интерес к ней музыкантов младшего поколения — факт общепризнанный. И разве теперь кто-нибудь сомневается в том, что в развитии русского и мирового симфонизма, в развитии советской симфонии с именами Мясковского, Прокофьева, Шостаковича и других композиторов Советского Союза связаны новые горизонты, новые дали!

Не имеет решающего значения то обстоятельство, сколько из созданного останется на века — половина, треть, четверть или несколько сочинений. Истина неизменна: Николаю Яковлевичу Мясковскому принадлежит честь первому в России выполнить исторической значимости задачу — продолжить путь от классиков в современность, положить начало советской симфонии. И чем дальше мы будем уходить от первых лет создания социалистической музыкальной культуры, тем глубже должно быть наше понимание и трудностей, которые • надо было преодолевать, и успехов, которых удалось достигнуть.

При исторической оценке Мясковского-симфониста и его высокой творческой продуктивности в жанре симфонии мы обязаны принимать во внимание не только то из его наследия, что уже сегодня составляет непреходящую художественную ценность (а оно еще будет разрабатываться), но и то, что оказалось относительно менее совершенным и даже просто неудачным. «Множественность» опыта Мясковского отвечала необходимости поиска и нахождения путей формирования советской симфонии.

Одной из главных задач сегодняшнего и завтрашнего дня советской музыкальной культуры является воплощение великих идей современности. Сам факт появления под их воздействием симфонических сочинений в творчестве Мясковского говорит о гражданственности их автора.

В 6-й симфонии слышится отклик на тему революции и гражданской войны. Чутко прислушиваясь к «пульсу жизни», Мясковский к достоинствам 7-й относил и то, что она «очень стремительна» и что «в ней есть гораздо больше натиска», в силу чего автор отдавал ей предпочтение сравнительно с 5-й и даже в какой-то мере с 6-й (правда, до исполнения последней).

12-я симфония была связана с темой преобразования советской деревни.

Одним из первых в советской музыке произведений героико-драматического плана, получившим единодушное признание, стала 16-я симфония Мясковского.

Подтекст 17-й симфонии — «раскрытие и расцвет личности в переживаемую нами великую эпоху».

«Настроения ясности, бодрости, беззаботности, радости, чувства как бы коллективного удовлетворения достигнутым» — программная основа содержания 18-й симфонии, написанной к XX-летию Октябрьской революции.

21-я симфония — лирико-философское обобщение переживаний художника наших дней.

Великой Отечественной войне посвящается 22-я симфония-баллада.

О героях-ленинградцах, о Кирове — образе мужества и стойкости, поется в кантате «Киров с нами». Отголоски войны звучат и в 24-й симфонии.

Строй дум и чувств, выраженный через широкую область лирического, через сферу углубленных раздумий и волевых устремлений, торжество и победа светлых идеалов — такова идейно-смысловая основа 27-й симфонии, как и многих страниц музыки Мясковского в целом.

С различной степенью и силой убедительности композитору удалось донести это до слушателя.

Пусть в заключении 6-й симфонии вместо мощного гимна революции в бетховенском духе звучит музыка просветленного, умиротворяющего характера. В сгущенном драматизме произведения в целом, в беспокойных ритмах, конфликтных столкновениях образов, достигающих в финале наибольшей яркости, в энергичной поступи «Карманьолы» и маршевой песни «Все вперед» слышатся веяния тех бурных и грозных дней, когда рождался новый мир.

Пусть 5-я симфония не содержит широких полотен народной драмы. Однако посветлевший строй ее образов оказался созвучным чувствам людей, поднятых волной новой жизни.

**<стр. 327>**

Неверно было бы думать, что из наследия Мясковского 20-х годов только такие сочинения, как 5-я и 6-я симфонии, отмечены новыми гранями идейно-образного мышления композитора. В музыке эпической 8-й симфонии явно проступают черты богатырства. Характер музыкального материала, развитие концепции говорят о том, что в период дореволюционного творчества такая симфония едва ли могла возникнуть у Мясковского.

И в 11-й отчетливо ощущается то энергическое начало, которое в дальнейшем станет неотъемлемой чертой стиля Мясковского.

В редко исполняемых или, к сожалению, совсем не исполняемых симфониях <sup>1</sup> — билась напряженная творческая мысль композитора, перед которым раскрывались трудные пути-дороги поисков отображения того нового, что несла жизнь.

Не до конца, по собственному признанию, решил Мясковский тему своей 12-й, «Колхозной», симфонии. И все же в том, что он сумел донести до слушателя мир образов старой деревни средствами эмоционально-ясной музыки, в том, что в финале возникает общая атмосфера радостного оживления и средняя часть произведения отмечена программно-выразительными чертами, в известной мере проявляется конкретное художественное воплощение идеи произведения.

В 16-й симфонии композитор решал тему героического плана. Огромна потребность услышать, увидеть в произведении искусства одну из пожалуй главных особенностей нашей жизни, — ее героическое начало. С высот исторических свершений советского народа художественный результат 16-й симфонии, быть может, представляется скромным. Но мы ни с кем не спутаем героя этого сочинения. Теплый, светлый луч лирического образа, возникший в глубине сочинения и озаривший финал, лишь подчеркивает характер человечности, эмоциональности музыки, ни в коей мере не снимая героического начала.

Действующие лица «Молчания», «Аластора», 3-й, 10-й, 13-й симфоний уступили место другим. В узнаваемости их — один из главных результатов освоения современной темы. Мы не сравниваем уровня художест-



<sup>1</sup> Из первых двенадцати симфоний записаны Всесоюзным радио и имеются в грамзаписи — 3-я (Е. Светланов), 5-я (К. Иванов), 7-я — только в магнитной записи (Л. Гинзбург); 11-я (В. Дударова); в концертном репертуаре чаще всего встречаются 5-я и 6-я симфонии.

**<стр. 328>**

венного воплощения всех «персонажей», но то, что музыка и предшествующих 16-й симфонии — 14-й, 15-й — и последующих наполнилась живительными соками мелодий, близких народным, и характер многих тем стал мужественнее, что посветлели тона и краски, говорит об умении Мясковского не только ставить тему «расцвета личности», но и находить для ее реализации соответствующие художественные средства.

Подобно тому как из-под кисти художника появляются новые краски и линии, из-под рук ваятеля — новые формы и очертания, почти каждое сочинение Мясковского освещает какую-то новую грань большой темы.

Как непохож, например, Виолончельный концерт на 24-ю симфонию, 13-й струнный квартет на 2-ю виолончельную сонату, 25-я симфония на 27-ю и как в то же время они родственны между собой! В каждом из этих сочинений, через полный ли энергии характер музыки, через глубокую сосредоточенность или приподнятый, лирически воодушевленный общий тон музыки — проступают приметы нового мироощущения художника. Симфонии Мясковского послереволюционной поры — это в сущности главы одной эпопеи.

Говоря о самом главном в творчестве Мясковского, неверно было бы этим ограничиться. Очень важны, конечно, передовые устремления автора в выборе тематики для сочинений. Еще важнее, когда композитору удастся выявить атмосферу времени в музыке. И все же наличие этих качеств еще не означает полной победы художника. Примечательно, что Мясковский оценивал собственное творчество, исходя из максимально высоких требований. Он ясно отличал убедительность художественного результата музыки от внешнего эффекта. Так, по поводу 12-й симфонии (финала) он писал: «мне не удалось найти язык и форму для последней части, и она только внешне выражает мой замысел, но внутренне недостаточно убедительно» (Разрядка моя. — А. И.) <sup>1</sup>. Критически относился Мясковский и к своей 14-й симфонии. И не только.

Композитор всегда считал главной своей задачей достижение убедительности музыки. Все его автобиографические высказывания проникнуты этой мыслью. (Правда, мы не можем всегда соглашаться с композитором в подчеркнута критической оценке ряда сочинений, так как в решении сложнейшей проблемы создания

<sup>1</sup> Автобиографические заметки.

**<стр. 329>**

инструментальных сочинений на современную тематику важен даже самый небольшой положительный опыт.)

Чтобы конкретнее представить суть того нового и одновременно художественно-ценного, что несет в себе творческое наследие Мясковского, естественно обратиться, во-первых, к музыкально-тематическому материалу его симфоний, а во-вторых, к принципам его развития — к симфонизму Мясковского.

Самые рельефные пласты музыкального тематизма симфоний Мясковского, в которых проступают веяния времени, — это область лирики, ' область энергических, мужественных тем и, наконец, музыкальный материал жанрового характера.

Сначала о лирике. Не раз уже в ходе разбора сочинений Мясковского отмечался характер приподнятости, внутреннего пафоса, своего рода гимничности, свойственный лирическим образам. Вместе с тем их отличает сдержанность общего тона, оттенков философичности.

Полнота чувствований, возвышенных, благородных, светлых, рождается как бы от проникновения в глубину явлений жизни и связана с внеличным, хочется сказать гражданственным, источником эмоций.

Если бы можно было развернуть лучшие лирические страницы партитур Мясковского так, чтобы они предстали одна за другой, то мы еще отчетливее увидели бы, какой вклад внес Мясковский в сокровищницу русской советской музыки.

Специфику лирики Мясковского, ее истоки можно найти в самых ранних сочинениях композитора. Чтобы представить, однако, некоторые типические ее черты, кристаллизовавшиеся в работе над современной темой, прежде всего следует обратиться к примерам, где они проступают уже ощутимо и художественно убедительно. Достаточно привести лишь некоторые, наиболее характерные, концентрируя при этом внимание прежде всего на мелодике как самом чувствительном к воплощению эмоциональных оттенков средстве музыкальной выразительности.

В теме побочной партии финала 12-й симфонии обращает на себя внимание патетический тон мелодического распева. Движение мелодии ровными долями, широкими ходами с длительными остановками на сильных долях такта, ясно выраженный мажорный лад, спокойный темп, наконец, преобладающий бархатный тембр струнных, оттененных деревянными духовыми, создают образ широкого, свободного дыхания. Об этой теме

**<стр. 330>**

Ю. В. Келдыш писал: «Красочные тональные сопоставления служат средством к еще большему усилению солнечного и радостного характера темы»<sup>1</sup>.

Если вспомнить программу финала симфонии — облик новой деревни после ее преобразования — и извечное стремление Мясковского идти к воплощению идеи не столько внешним, иллюстративным описанием, сколько раскрытием внутреннего отношения к ней, то станет совершенно ясно, что композитор хотел в лирической теме выразить чувство удовлетворения, связанное с утверждением нового этапа жизни. В известной мере он этого достиг.

Творчество Мясковского содержит много страниц благородной лирики, отмеченной высокими художественными достоинствами, но данный пример важен еще и потому, что он проливает свет на природу других лирических образов, с которыми его роднит общность ряда черт. Это свидетельствует о единстве их истоков. Поскольку же тема финала 12-й симфонии несла эмоции времени, мы имеем основание еще более уверенно отнести родственные ей лирические образы Мясковского к тому же источнику вдохновения.

При знакомстве, например, с основной лирической темой первой части 17-й симфонии (побочная партия) сразу становится ясно, что происхождение ее определяется аналогичными чертами. Не зная даже программы симфонии, можно понять, что воодушевленность, распевность мелодии возникли как выражение большого внутреннего подъема. И, пожалуй, впервые у Мясковского такая эмоционально насыщенная тема звучит столь светло и утверждающе.

Объединение выразительных средств, найденных композитором в 12-й и 17-й симфониях, мы видим в теме побочной партии 21-й, которую можно считать обобщающей в сфере лирических образов позднего Мясковского. Характер ее — неторопливый и взволнованный, мелодически плавный, устремленный к заключительной высокой точке высказывания, и в то же время импровизационно вольный, «незавершенный» — говорит о ни чем не скованном свободном течении дум и чувств героя, о том оттенке пафоса его эмоций, который связан прежде всего с гражданственным, философским их содержанием.

<sup>1</sup> К е л д ы ш Ю. 12-я симфония Мясковского и некоторые проблемы советского симфонизма. — Сов. музыка, 1934, № 2, с. 8—23.

**<стр. 331>**

Здесь и патетические взлеты голоса, и широкий распев, и проникновенность, выразительность каждого «слова» — то есть тот монолог души, который кажется неисчерпаемым по глубине.

Еще пример. Не случайно в финале 25-й симфонии, маршевом, апофеозном по характеру, Мясковский вводит в заключение медленную лирическую тему из первой части. Музыка звучит сдержанно и в то же время лирически приподнято, гимнично. Быть может, Мясковский заканчивает симфонию этой медленной темой именно потому, что его главная цель — дать обобщенное представление о внутренней, в известном смысле гражданственного оттенка основе чувств человека, когда лирика своеобразно смыкается с героикой.

Заметное развитие лирического начала было характерно не только для Мясковского послереволюционной поры. Правильно пишет об этом Д. Житомирский, имея в виду эволюцию стиля Мясковского: «В 30-е годы появилась общая для советской музыки потребность восполнить недостававшую творчеству предшествующих лет непосредственную лиричность. Эта потребность, как известно, сильно повлияла на песенное искусство 30-х годов... изменялся и стиль советской симфонии, оперы, а также активнее стала развиваться камерная музыка... путь Мясковского в 30-е годы не должен рассматриваться как только его л и ч н а я э в о л ю ц и я от противоречивого прошлого к объективности и реалистичности советского искусства; это было и участие крупнейшего симфониста в о б щ е й э в о л ю ц и и советского музыкального искусства» (Разрядка автора.— А. И.)<sup>1</sup>

Мы не раз уже отмечали единство черт стиля Мясковского на протяжении всего его жизненного пути (кстати сказать, этому вопросу автором было уделено большое внимание в книге о Мясковском, написанной в 1941—1944 годах<sup>2</sup>). Неверно было бы делить особенности музыки Мясковского на старые и новые, поскольку область лирики, например, всегда оказывалась ему близкой — и в пору создания «Аластора», романсов на слова Баратынского, и на дальнейшем творческом пути. Естественно, что в известной мере сохранилась и преемственность музыкальных средств выразительности.

<sup>1</sup> Ж и т о м и р с к и й Д. К изучению стиля Н. Я. Мясковского.— В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 68.

<sup>2</sup> Myaskovsky: His Life and Work. By Alexei A. Ikonnikov. New York, 1946.

<стр. 332>

Вместе с тем в лирике Мясковского кристаллизуются черты, которыми правдиво, в органическом соответствии со своею индивидуальностью художник стремился воплотить новый мир чувствований. Происходит закономерная эволюция художественных средств. Отчетливо проступает комплекс стилистических особенностей, в частности в темах побочных партий сонатных аллегро.

Для мелодий тем характерна неторопливость развертывания в диатоническом звукоядре относительно крупными и ровными долями, значительно расширяется диапазон— иногда до трех октав. В спокойном их течении возникают остановки на опорных звуках лада, широкие ходы голоса как в нисходящем, так и в восходящем направлениях, которые заполняются плавным движением, включающим зачастую триольные обороты. Речитатив-но-патетического характера, органически связанные с распевностью, они типичны для позднего стиля автора. Мелодика тем в целом образуется большей частью на основе варьирования отдельных мотивов, их элементов. Создается впечатление широкой и свободной импровизационности кантлены.

С точки зрения лада мелодиям свойственны тональная устойчивость, преимущественно мажорность, относительная простота гармонических функций, нечастая смена гармоний, иногда с опорой на длительно выдержанные басы, что играет большую роль в создании характера устойчивости.

Фактура сопровождения в подобных темах прозрачна и вместе с тем насыщена. Для нее типична подвижность средних голосов, иногда в виде арпеджированных триольных

фигур, параллельных интервалов (терции, сексты) в хроматическом движении в промежутках между устойчивыми опорными гармониями.

Соответственно «настроен» оркестр. Как правило, главная роль отводится струнной группе в широком расположении. Мелодия обычно поручается 1-м и 2-м скрипкам в октаву в самых сочных регистрах или виолончелям, удвоенным альтами. К голосам сопровождения подчас добавляются валторны или кларнеты и фаготы для придания фону большей сочности.

Иногда тема звучит в тембре деревянных духовых инструментов (чаще всего у кларнета или гобоя). При повторном ее изложении оркестровый колорит, естественно, меняется в сторону достижения большей звонкости, мощи. Можно заметить, что Мясковский сохра-

**<стр. 333>**

няет здесь все основные классические принципы оркестрового показа лирических образов, неизменно добиваясь наибольшей их выразительности.

О лирических темах медленных частей симфоний следует сказать примерно то же самое. Сдержанной патетикой отмечены, например, главные темы вторых частей 11-й, 20-й, 27-й симфоний, обе темы Adagio из 25-й. Исполнены поэтичности светлая по колориту тема второй части 16-й симфонии, проникновенный, теплый образ Andantino из 17-й, нежно мечтательные — из медленных частей 18-й, 23-й.

Конечно, было бы неправильно сводить к сказанному круг всех лирических тем Мясковского. Даже в одной только области побочных партий сонатных и рондо-сонатных форм можно наблюдать самые различные проявления широкого мира лирических чувств. Достаточно вспомнить, например, речитативно-аккордовую аскетическую тему побочной партии из первой части 6-й симфонии, мужественные эпические темы побочных партий 5-й, 16-й симфоний или романсно-распевную — 27-й и т. д.

Выразительнейшие образы лирики композитора, складывавшиеся в длительном процессе раскрытия художником идеи расцвета личности, способны проложить короткий путь к сердцу слушателя. Они содержат зерно правды его чувствований. Не услышать этого — значит не услышать одной из самых привлекательных сторон музыки Мясковского, не заметить одного из главных его завоеваний.

Другая область музыкального тематизма сочинений Мясковского, четко очерченная, — это волевые, активные темы. Рельефные, ясные, они способствуют постижению идейной сущности творчества композитора, импонируя своим целеустремленным, динамичным характером. Творческий опыт Мясковского в работе над воплощением мужественных, активных черт его героя связан с проблемой создания советской героической симфонии.

Мясковскому всегда было присуще воплощение окружающей действительности через постижение внутреннего мира человека. В раннем периоде творчества это имело место прежде всего в остром психологическом самоанализе, в потребности выразить состояния преувеличенной тревоги, беспокойства, мучительных раздумий, чередующиеся просветами или остроимпульсивными порывами.

**<стр. 334>**

Конечно, он писал не только автопортрет. В творчестве раннего Мясковского нашли отражение переживания и раздумья известной части русской интеллигенции предреволюционной поры. Однако настоящая «натура», истинные герои оставались вне поля зрения художника. Они пришли в творческую мастерскую композитора лишь с новой революционной действительностью. Характерно, что Мясковскому оказалось ближе воплощение облика самого героя — участника великих свершений, нежели описание грандиозности происходящего, хотя, конечно, пафос событий неотделим от живого образа человека.

Не столь важно, что именно лежит в основе, например, главной партии первой части 6-й симфонии — конкретный замысел, подразумевающий отображение революционных событий, или частица психологического мира художника. Главное — что

яростная, как шквал, стремительная тема не оставляет сомнений в истинном характере этой музыки.

Мы уже говорили, что одна из особенностей образного почерка Мясковского — устремленность, порывистость. Однако в процессе развития активного начала музыки Мясковского, в соответствии с новым ее содержанием, оттенок взвинченности, смятенности постепенно уступает место решительной уверенной интонации. Эта тенденция обнаруживается во всем, начиная от стилистической детали императивного склада и кончая целыми образными пластами сочинений.

В теме, например, главной партии первой части 15-й симфонии есть ряд элементов, которые встречались в ранних сочинениях Мясковского: моторность, скачки в мелодии как в восходящем, так и в нисходящем движении, акценты и т. д. Однако тема звучит решительно и твердо. Эту качественно новую окраску внесли акцентированные сильные доли, варьирование первой утвердительной фразы с подчеркнутыми окончаниями (см. пример 84).

В свое время критика оценивала начальный образ 15-й симфонии как молодежный. Если такого рода определения обычно приблизительны, то здесь основной смысл был подмечен правильно. Не случайно Мясковский связывал действенность, порывистость первой части 15-й симфонии с темой главной партии. «Весь характер части определяется 1-й темой», — писал он автору настоящей работы<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Июнь (без даты) 1947 г.

**<стр. 335>**

Применительно к 16-й Симфонии можно сказать, что действенно-героический ее облик в целом в большой мере определяется уже первой темой, которой открывается симфония. Во всяком случае, стремительная тема главной партии с элементами фанфарности активно содействует формированию основного характера сочинения. Поэтому, в частности, композитор и считал, что содержание 16-й симфонии «еще ближе к современности», чем в других сочинениях.

Характерные черты главных тем первых частей 21-й и 27-й симфоний также обусловлены энергическим целеустремленным началом. Прерывистые, «спазматические» ритмы уступили доминирующую роль иному дыханию музыки — более ровному и вместе с тем сохранившему силу динамичности. Раньше, и довольно долго, Мясковский пользовался в своих сочинениях ритмом как одним из главных средств выразительности для воплощения действенного начала. Мелодия в таких случаях формировалась под воздействием ритма, оставаясь подчас нераспетой. Постепенно же она принимает все большее участие в обрисовке динамичных образов.

В теме главной партии 27-й симфонии, например, мелодия становится настоящей душой музыки, благодаря чему внутренняя энергия образа раскрывается убедительно, вовлекая слушателя в атмосферу развивающегося драматического действия. И это не единичный пример. Достаточно вспомнить хотя бы тему главной партии 17-й симфонии, чтобы в этом убедиться.

Велико значение действенных, волевых тем в финалах симфоний Мясковского. И здесь композитор не отступает от принципа, который ему ближе, — отображение жизни путем воплощения психологического мира. Финалы празднично-массового плана занимают в его творчестве сравнительно небольшое место. Зато мужественное, энергическое начало, столь типичное для многих тем сонатных аллегро, продолжает развиваться и в темах финалов. Именно оно, обогащенное новыми чертами, становится ведущим в образном строе заключительных частей.

Увлекательны и непосредственно узнаваемы, как образы революционной стихии, как главные носители героической идеи 6-й симфонии, темы песен «Карманьола», «Все вперед».

На примерах финала 9-й и «темы призыва» (Invocando) в 12-й, финалов 14-й, 15-й, 16-й, 17-й симфоний можно увидеть, что Мясковский не оставляет мысли о вопло-



**<стр. 336>**

щении идеи положительного начала в той победной ее интонации, которую он «слышит» как типическую в главном музыкальном итоге целого, в основном выводе.

С особой наглядностью проявилась эта ведущая тенденция художественно-идейных устремлений Мясковского в произведениях, связанных с темой Великой Отечественной войны. Хотя автор по-разному решает проблему показа героя нашего времени в каждом из своих произведений, некоторые средства выразительности становятся типичными при обрисовке мужественных, решительных образов финалов.

В тематическом зерне финала 22-й симфонии, например, композитор выделяет его тоническую основу. Акценты, предъем, подчеркивание начальных звуков длительными равными долями, оригинальные концовочные интонации императивного склада, наконец, компактная звучность, подчеркнутая приемом *sforzando*, придают теме характер активной целеустремленности, собранности.

Смысл главной темы финала 24-й симфонии фактически раскрывается также в ее начальных интонациях, которые представляют собой модификацию уже известного нам повелительного оборота. И здесь мы находим отчетливо выраженный хореический склад, утверждение тоники, акценты на квинте и тонике (*marcato*), уверенный, провозглашающий тон. В подобном же ключе звучат главные темы финалов 9-го квартета, кантаты «Киров с нами», 25-й симфонии. В последней, например, заострен хореический склад темы. Все первые доли развернутой мелодии подчеркнуты характером произнесения — акцентами. Здесь налицо черты, сходные с почерком раннего Мясковского: императивные мелодические обороты, пунктирный ритм, устремленность мелодии вверх. Однако, благодаря более ровной метро-ритмической пульсации, большей протяженности, тема в целом не столько порывиста, сколько утвердительно.

Темы финала 27-й симфонии (главная партия и две побочные) представляют собой как бы единый, хотя и не одноплановый образ, в котором есть и подготовка победного заключения и собственно вывод. Сначала возникает моторное, рокочущее движение, создающее атмосферу нагнетания (вступление и тема главной партии), вслед за которым появляется желаемый результат, основа победного апофеоза — марш (см. пример 127).

**<стр. 337>**

Невозможно точным переводом на язык слов определить содержание каждой музыкальной темы волевого характера (или даже произведения в целом): в одном случае это образ борьбы, в другом — воплощение решительной «поступи» и т. д. Бесспорно одно. Тематизм такого склада в творчестве Мясковского стал стабильной особенностью его стиля, и там, где он находил свое лучшее воплощение, приметы новизны содержания проступали отчетливее, ярче.

Еще один пласт интонационно-тематического материала в произведениях Мясковского — это его мелодика народно-песенного, танцевального, жанрово-бытового склада.

Огромная роль народных истоков в демократизации общего характера музыки, в создании реалистических конкретных художественных образов очевидна. Достаточно вспомнить скерцо 5-й симфонии, финал 6-й — монументальную фреску ярких драматургических контрастов.

В ряде сочинений Мясковского художественные достоинства образов обусловлены народным происхождением музыкального материала. Эмоциональную теплоту и конкретность внесла башкирская песня в третью часть 8-й симфонии, якутская песня помогла убедительно выявить в кульминационных моментах второй части 12-й симфонии оптимистический характер образа пробуждающегося крестьянства.

«Жанровая сценка» в *Andantino* 14-й симфонии — вариации на тему казахской народной песни «Разговор старика со старухой» — способствовала достижению результата, к которому стремился композитор, — сделать 14-ю симфонию в целом «более светлой и динамичной». Русский характер музыки 18-й симфонии, общительность общего тона,

составляющие достоинства сочинения, определяются первой же его темой, которую автор зафиксировал под Москвой на Николиной горе. «Слов я не слышал, так как записывал издалика...», — сообщает о ней композитор в письме к автору книги.

Доминирующее место заняли такие темы в 23-й, 26-й симфониях. И то и другое сочинение — доказательство глубокого уважения Мясковского к народному творчеству. Если в 23-й симфонии автор хотел запечатлеть преимущественно красоту и самобытность народной песни и танца Северного Кавказа, то в 26-й на первый план снова выступают поиски иного рода. Через старинные русские напевы, через тему гимнического характера

**<стр. 338>**

композитор стремится передать патриотические, богатырские черты характера музыки.

Одна из излюбленных жанровых сфер Мясковского — колыбельная. Не всегда, конечно, следует воспринимать «колыбельные» Мясковского в буквальном смысле, хотя природа их обычно выступает наглядно: повторность основного тематического зерна, медленный темп, мерность произнесения мелодических оборотов, ритм качания, ладовая окраска (чаще всего натуральный и дорийский минор).

Мясковский нередко трактует жанр колыбельной свободно, охотно обращаясь к нему для выражения чувств печали, теплоты и задушевности, элегической задумчивости.

В общем контексте симфонии-баллады о Великой Отечественной войне (22-я) «колыбельная» в роли первой темы средней части стала выражением скорби и глубокого сочувствия к людям, их страданиям.

Эмоциональным теплом согрет тематический материал второй части 15-й симфонии, Andante 5-й симфонии, вторая часть 7-й симфонии и многое другое. В плане философского обобщения написан известный «колыбельный» эпизод (соло челесты) из скерцо 6-й симфонии. Мотив *Dies irae* (первая фраза) и интонации песни юродивого естественно растворяются в диатонической мелодии явно русского склада. Созданию колорита способствует ее гармония (элементы натуральных ладов, преобладание субдоминантовой сферы, что, как известно, присуще русской народной музыке и широко использовано классиками). В родившемся на этой основе напеве колыбельной слышится неизбывная печаль.

На примерах «колыбельных» из 15-й, 22-й, 6-й, 5-й видно, что жанровая природа тематического материала симфоний, обусловившая прочные национальные черты музыки, содействует убедительности выражения идейно-художественного замысла. Темы в духе колыбельных встречаются во многих произведениях композитора и почти всегда они вносят в сочинение атмосферу сердечного тепла, человечности. Это можно сказать и о кантате «Кремль ночью», и о 4-й, 7-й, 14-й, 18-й симфониях.

Использованием жанровых черт колыбельной не исчерпывается близость музыкального материала симфоний Мясковского к народным истокам. Не очевидно ли, что привлекательность музыки, например, 5-й симфонии объясняется не только тем, что композитор положил в основу скерцо чудесный напев народной колядки

**<стр. 339>**

или что тема Andante родственна русским колыбельным напевам. Скерцо из этой симфонии стало не просто собранием изящных обработок мелодий в народном стиле, но произведением, «давшим чисто жанровой картине колядования вполне законченное выражение», говоря словами композитора. Жаирово определены темы главной и побочной партий первой части симфонии — свирельный наигрыш мелодии и величавый напев «военной дружины». Оттенок маршевости, танцевальности усиливает эффект музыки финала в целом. Не случайно, имея в виду процесс проникновения в творчество Мясковского народно-жанрового материала, а затем интонационных элементов советской массовой песни, М. Тараканов называет 5-ю симфонию «вершиной-источником», пользуясь термином Л. А. Мазеля<sup>1</sup>.

Первые танцевальные темы главных партий 14-й и 18-й симфоний, Дивертисмента, Лирического концертино как бы устанавливают светлый тонус всего сочинения, наполняя

музыкальную ткань живыми ритмами, задорными интонациями. Вспомним также скерцо и финал (главная тема) 17-й, тему побочной партии из финала 20-й, танцевальные темы 19-й, танцевальные темы финала Концерта для скрипки с оркестром, не говоря уже о 23-й симфонии и ряде сочинений других жанров, в особенности квартетах. Тематический материал, связанный с жанровой основой танца, привносит жизнерадостные тона в произведения Мясковского, демократизирует музыку симфонического цикла.

Не трудно найти в сочинениях Мясковского ряд тем, основа которых восходит к бытовому городскому романсу. Выразительны в этом отношении первая тема из *Andantino* 16-й, вторая тема пролога 21-й, начальная тема средней части 24-й симфонии, темы второй и третьей частей 11-го и медленных частей 5-го, 13-го струнных квартетов. Эти эпизоды принадлежат к лучшим страницам музыки Мясковского.

Есть в сочинениях композитора темы, по характеру близкие русской народной песне, — в первой части 12-й симфонии, 21-й (соло кларнета), во второй части Виолончельного концерта (эпизод *a-moll*), превосходный эпизод *Addolorato* (соло английского рожка с альтами) из средней части 27-й симфонии или начальные темы медленных частей 9-го, 12-го квартетов. И в строении

<sup>1</sup> Т а р а к а н о в М. О симфониях Н. Мясковского. — Сов. музыка, 1961, № 4, с. 82.

<стр. 340>

мелодии, и в гармоническом сопровождении много признаков, роднящих такого рода темы с русской протяжной песней.

Мысленно представляя весь массив тематического материала музыки Мясковского, о котором речь шла на протяжении настоящей главы, невольно испытываешь чувство удивления, — как могла возникнуть версия о якобы невокальности его музыки? Конечно, есть темы более и менее выразительные, но обширный круг приведенных примеров служит веским доказательством мелодичности музыки Мясковского <sup>1</sup>.

Нельзя не подчеркнуть еще одну особенность тематического материала, на которой уже не раз останавливалось внимание. Но о ней в заключение хотелось бы сказать словами М. Балакирева: «Отлично знаю, что начало «Бориса» Мусоргского берлиозовского происхождения, а слышу русское и только русское национальное. В чем тут дело? Вот и ищите после этого способ оценить на вес слов и терминов: что за качество русское в русской музыке? Найдена чуть иная интонация или тембр «голоса» что ли, и «берлиозовский дух исчез» <sup>2</sup> (Разрядка моя. — А. И.).

Национальные черты творчества Мясковского явственно проступают и в трактовке тем, заимствованных из народной музыки, и в оригинальном материале. Их можно найти в широко используемом богатстве народных ладов — натурального, дорийского, фригийского минора, переменного лада, в плагальных оборотах, в принципе вариантного развития тем (распевание мелодий), в образно-эмоциональном строе музыки в целом <sup>3</sup>.

Мясковский понимал, что национальные черты реалистического образа нашего современника не являются раз навсегда данными, окончательно и непосредственно сложившимися на материале крестьянского или городского песенного фольклора. Он сознавал, что проблема

<sup>1</sup> Версия эта не зафиксирована в критических статьях о композиторе, но с подобными суждениями автор настоящей книги неоднократно сталкивался в устных беседах о творчестве Н. Я. Мясковского с музыкантами разных специальностей.

<sup>2</sup> «Сов. музыка». Сб. статей. М., 1943, т. 1, с. 20.

<sup>3</sup> Широко аргументированы на проблеме анализа гармонии связи музыки Мясковского с особенностями русской народной и классической музыки музыковедом Л. Карклиньшем в его работе «Гармония Н. Я. Мясковского» (М., 1971).

<стр. 341>

современности инструментальной бестекстовой музыки связана прежде всего с выражением в ней мироощущения советского человека. Насыщая сочинения русским звучанием, композитор творчески развивает сферу национального, воплощая такие черты своего героя, как воодушевление, мужественность и волю, глубину и богатство лирического мира чувств.

Примечательно, что в финалах, где для показа основного вывода произведения композиторы обычно мобилизуют весь арсенал выразительных средств, в том числе и фольклорный материал, которого у Мясковского сравнительно мало. Конечно, к 27-й симфонии композитор шел и через опыт обращения к древнерусским темам. Однако и в 26-й симфонии автор стремится быть ближе к настоящему, нежели к прошлому, используя гимническое начало. О художественных же результатах, которых Мясковский достиг в 27-й симфонии, можно было бы сказать, перефразируя Балакирева: «Вот и ищите способ оценить на вес слов и терминов: что за качество национальное в советской музыке?»

Это и русское, и современное, словом, то, что в целом составляет суть обновления национального в музыкальном искусстве социалистического реализма.

В свете сказанного характерен следующий случай из биографии Мясковского. На одном товарищеском ужине кто-то предложил тост за Мясковского и за присутствующих русских композиторов.

Николай Яковлевич тут же дополнил его репликой:

— Нет, нет, только не за меня. Мне мало русского. Я за советского композитора <sup>1</sup>.

В этих словах отразилось принципиальное отношение Мясковского к назначению художника нашей эпохи. О художественном поиске его в этом направлении и результатах мы попытались рассказать на примере анализа музыкального тематизма симфонии.

Когда мы говорим композитор-симфонист, мы имеем в виду музыканта-философа, ибо симфонисту необходим не только дар образного мышления, но и способность к глубоким обобщениям в музыке. Далеко не всегда наличие симфоний дает композитору право называться симфонистом. И, наоборот, можно им быть, не написав полностью ни одной симфонии (Шопен, Глинка).

Очень тонко заметил А. К. Лядов, что «...различие между «разработкой» и «развитием» давно усвоено рус-

<sup>1</sup> Сообщено В. И. Мурадели.

<стр. 342>

скими музыкантами и, в первую очередь Глинкой»<sup>1</sup>. И еще: «Разработка в симфонии — это сочинение по прописям, что значит не твое еще дело сочинять симфонии. Развитие — это мысль, которая, сочиняя, ощущает свой рост и умеет без прописей себя выразить: тем самым завоевано право на симфонию. Так было с Чайковским и этого все еще нет у Глазунова»<sup>2</sup>. (Разрядка моя. — А. И.)

Мясковский был прирожденным симфонистом. Даже в сочинениях, не вполне удавшихся, привлекает мысль, логика ее развития. Тем очевиднее качества симфониста раскрываются в наиболее художественно совершенных произведениях Мясковского.

6-я симфония. Напряженный образ вступления напоминает о себе не один раз в ходе аллегро, скерцо, Andante. Его вторжения рождают волну тревоги, беспокойства, драматизируют ход музыкального повествования вплоть до финала. Так, одним штрихом Мясковский мастерски подчеркивает единство внутренней линии четырехчастного произведения.

Иная картина в 16-й симфонии. Здесь за стремительной динамической завязкой событий (первая часть) следует чудесное лирическое Andantino, траурный марш, наконец, многоплановый песенно-танцевальный финал — картина народного празднества. Казалось бы, симфония должна завершиться ликующей кодой, естественность которой не может вызвать сомнений. Заключительные «залпы» аккордов в конце финала прямо подводят к ней. Но композитор совершенно неожиданно переводит течение музыки в лирический план: звучит вздох валторны — мимолетное напоминание о теме из Andantino. Возвращением к

самому светлому образу симфонии композитор также подчеркивает единство замысла произведения.

Еще один пример — финал 27-й симфонии. Как и финал 16-й, он исполнен жизнеутверждения, но метод доказательства иной — здесь образ торжествующего светлого начала является венчающим. Он появляется трижды — каждый раз как кульминация новой волны возрастающего напряжения.

<sup>1</sup> И г о р ь Г л е б о в ( Б . А с а ф ь е в ) . Из устных преданий и Личных моих встреч-бесед. — Сов. музыка. Сб. статей. М., 1943, т. 3, с. 22.

<sup>2</sup> Там же.

<стр. 343>

Искусство Мясковского-симфониста многообразно. Оно раскрывается, например, в такой органической черте его таланта, как интонационное единство произведения.

Какого могучего эффекта может достигнуть композитор, владеющий методом, лучше сказать, искусством интонационного единства в построении тематического материала, свидетельствует 5-я симфония Бетховена, сонатное аллегро и скерцо которой представляют грандиозные фрески, выросшие из небольшого интонационного зерна. Мировая музыкальная литература не знает пока образца, равного 5-й симфонии. Но бетховенский метод мышления и развития был подхвачен, и его плодотворность подтверждена творчеством многих композиторов, в том числе русских. Мясковский был прямым наследником Скрябина, Рахманинова и особенно Танеева, в свою очередь принявших бетховенскую эстафету от Листа и Берлиоза, Глинки и Чайковского.

В ходе анализа симфоний специальное внимание было уделено интонационным связям 21-й симфонии как в пределах пролога, так и между прологом и сонатным аллегро. Пример этот, однако, не единичен. Образцы интонационного единства при вполне индивидуальном характере тем мы найдем в 27-й, 17-й, 6-й, 5-й симфониях, в кантате «Киров с нами», в 5-м, 9-м, 12-м квартетах и других произведениях.

Вспоминается один из разговоров с Мясковским по этому поводу. В 1935 году автор настоящей книги принес Мясковскому в качестве фрагмента дипломной работы интонационный анализ музыкальных тем медленной части из его 5-й симфонии. Шла речь о том, что нисходящий мелодический оборот темы вступления и его обращение в различных модификациях проникают в ткань обеих тем Andante (колыбельной и фугато), насыщая голоса сопровождения на протяжении всей части. В результате образуется единый интонационно-тематический массив.

«В процессе работы я и не замечал этого, — сказал Николай Яковлевич, — вся музыка вылилась сама собой при сочинении, причем почти в один присест».

Такая естественность творческой мысли свидетельствует не только о высокой технике композиционного мастерства, выработанного громадным трудом, но и о природной склонности к симфоническому мышлению.

Неразрывно связано с отмеченной особенностью симфонизма Мясковского и искусство проведения одной

<стр. 344>

темы через все произведение — лейтмотивизм. Берлиоз и Лист применили бетховенскую идею, воплощенную в 5-й симфонии, в новом качестве монотематического развития в программной симфонической музыке. Чайковский закрепил этот опыт в позднейших своих симфониях и особенно в «Манфреде», Римский-Корсаков — в «Шехеразаде» и «Антаре», Глазунов, Рахманинов, Танеев, Скрябин — в своих симфонических произведениях.

Подобно великим русским симфонистам, Мясковский разрабатывал метод монотематического развития в органическом соответствии со своей творческой индивидуальностью и характером художественных замыслов. Иногда Мясковский не ограничивается одной сквозной темой. Так, при анализе 3-й симфонии указывалось на метаморфозы темы вступления и роль зловещего мотива из вступительного раздела



побочной партии первой части. В том же плане упоминался ряд тем 6-й симфонии: тема вступления, фанфарно-повелительная тема из главной партии первой части, мотив *Dies irae*.

Можно указать на часто употребляемый композиционный прием реминисценций (напоминаний), когда в заключении произведения проводится одна из значительных музыкальных тем предыдущих частей. Правда, она выступает в ином изложении по сравнению со своим первоначальным обликом, но все же сохраняет характерные черты. Наиболее яркие примеры — финал 5-й симфонии, в коде которого проводится тема побочной партии из первой части, заключение 6-й, где легко услышать главную тему третьей, медленной, части 16-й, заканчивающейся одним из мотивов темы лирического интермеццо (*Andantino*), 25-й, завершающейся главной темой первой части, и т. д.

В результате усиливается внутренняя связь частей цикла, приковывается особое внимание слушателя к уже встречавшемуся, но теперь выступающему в роли реминисценции, имеющей значение итога музыкального повествования. В любом случае, применяя принцип лейтмотивизма, Мясковский руководствуется прежде всего логикой развития содержания данного произведения. Вот почему формально один и тот же композиционный прием, как, например, в упомянутых финалах, оказывается не «прописью», а органическим звеном развития симфонического замысла.

Замечательным примером монотематического развития в жанре камерно-инструментальной музыки Мясков-

**<стр. 345>**

ского является его 1-я соната для фортепиано d-moll (op. 6). Ее начальная речитативная и вместе с тем напевная тема проходит через все четыре части сонаты. В первой она служит темой трехголосной фуги, во второй (сонатное аллегро), в несколько измененном виде, темой побочной партии, в третьей (*Largo*) — темой середины и, наконец, в четвертой — тематической основой начала и главным образом мощного мажорного заключения финала.

Говоря о сильных сторонах Мясковского — мастера музыкальной драматургии — естественно коснуться формирования и развития в его творчестве сонатного аллегро как основополагающей части симфонического цикла. Но сначала несколько слов о вступительных разделах симфоний, тесно связанных со всем последующим развитием музыкальной драматургии произведений.

Мы неоднократно видели, как широко и многообразно трактует Мясковский вступительные разделы. Уже одно то, что из двадцати семи симфоний двадцать три имеют вступления, причем в подавляющем большинстве случаев с отчетливо намеченным тематическим материалом, свидетельствует об их существенной роли в драматургии целого.

Обычно во вступлении излагаются наиболее значительные тематические элементы произведения. Иногда вступление приобретает значение своего рода эпиграфа, участвующего в решающих моментах музыкальной драматургии симфонии, или — сквозной темы, как, например, в 3-й, 6-й, 10-й, 11-й, 15-й, 17-й, 22-й симфониях. В ряде симфоний темы вступительных разделов обрамляют или первую часть цикла (8-я, 12-я, 7-я, 23-я), или произведение целиком, как в 21-й.

В некоторых случаях сонатным аллегро предшествует несколько тактов, не содержащих тематического материала. Здесь показаны лишь фактура или ритмический фон будущих тем. Но и такие краткие «предупреждения» далеко не нейтральны, они естественно вписываются в образ и наделены достаточно четкой характерностью, подчиненной складу темы, которую они предвещают.

В 16-й симфонии показанные в начале ритмический рисунок и фактура голосов сопровождения раскрывают зерно замысла сонатного аллегро — стремительность, полетность. Не безличны и начальные такты, обрисовывающие оркестровый фон к темам, например, во 2-й, 5-й, 25-й (финал) симфониях.

**<стр. 346>**

Мясковский в ряде лучших произведений осуществил оригинальное претворение классических принципов композиции симфонической формы, в частности применительно к

разделу вступлений. Достаточно назвать хотя бы такие полярные примеры, как вступления в 6-й, 21-й, 27-й симфониях.

Переходя к сонатным аллегро симфоний Мясковского, следует начать с того, что искусство выбора контрастного и вместе с тем характеристически выпуклого тематического материала для главной и побочной партий Мясковский обнаружил уже в ранних сочинениях. Мы не будем прослеживать формирование образного строя и своеобразия контрастов между темами (главной и побочной партий) сонатных аллегро на протяжении всего творческого пути композитора. Одно следует заметить: Мясковский с равно отточенным мастерством создает цельную и пластическую форму сонатного аллегро и в таких сочинениях, где темы главных и побочных партий ярко контрастны между собой, как в 5-й, 6-й или 16-й, 21-й, 27-й симфониях, и в таких, как Концерт для виолончели с оркестром, 5-й и 9-й струнные квартеты, Скрипичная соната, 22-я, 24-я симфонии, где темы не столько контрастны, сколько взаимно дополняют друг друга. Контраст же устанавливается между более крупными разделами формы, например, между экспозицией и разработкой (9-й струнный квартет), между первой и второй частью (виолончельный концерт, скрипичная соната).

Композитор применяет различные приемы начального показа главных тем (в экспозиции), соотносясь прежде всего с особенностями самого тематического материала, с характером замысла произведения в целом.

В одних случаях главная и побочная партии непосредственно сопоставляются, и тогда функцию связующих разделов, как правило, принимает на себя главная партия, иногда — тема вступления, если таковая вообще оказывается, еще реже — побочная партия. На их элементах строится необходимая подготовка последней, в результате чего главная партия как бы вливается в побочную, примыкает к ней.

Наиболее чистыми образцами подобного типа экспозиции в симфонических произведениях могут служить первые части 5-й, 16-й симфоний Мясковского.

Другой вид экспонирования главных образов, к которому композитор часто обращается, характеризуется

**<стр. 347>**

введением между главной и побочной партиями относительно нового, а иногда и совсем нового тематического материала. Сплошь и рядом он не только служит подготовке побочной темы, но и вырастает в самостоятельный «персонаж» действия, активно участвующий в дальнейшем течении музыки.

Например, во второй части 12-й симфонии, где по замыслу автора разворачивается борьба старых и новых сил в деревне, повелительный мотив «*invocando*» (новый материал) и фанфарная тема из вступления к симфонии, являющиеся основой для связующего раздела экспозиции, приобретают активную роль в реализации программного замысла. Появляясь в кульминационных моментах разработки, репризы, коды части, а в дальнейшем и в финале, эти темы словно направляют развитие, драматизируют музыку.

Помещая в качестве связующего материала между главной и побочной партиями сонатного аллегро вторую тему пролога, Мясковский подчеркивает в 21-й симфонии единство содержания, монолитность целого. В 6-й симфонии вторая тема связующей партии фанфарно-повелительного характера приобретает значение лейтмотива всей симфонии.

Так новый тематический элемент, связывая главную и побочную партии экспозиции, становится важным звеном музыкальной драматургии сонатного аллегро, а иногда и всего симфонического цикла.

Работая над проблемой реалистического воплощения нового образного строя, новой тематики, Мясковский неустанно искал пути обновления музыкального языка и музыкальной драматургии.

В экспозиции сонатного аллегро 17-й симфонии (так же, как и 4-й, 6-й симфоний) мы встречаемся с сильно развитой связующей партией, построенной на двух новых контрапунктирующих темах, к которым в дальнейшем изложении присоединяются короткий

заключительный мотив главной партии и основная тема вступления. Обе новые темы имеют черты сходства с главной и побочной партиями, но эти черты не ярко выражены. Строго говоря, можно заключить, что начальная мелодия связующей партии (условно обозначим все темы порядковыми номерами) является производной от темы побочной (1); контрапунктирующая ей мелодия — производной от основной темы вступления (2); дополнение к первому проведению темы связующей — гибридом элементов побочной и главной с преобладанием последней,

**<стр. 348>**

судя по «афористической» концовке (3). (Об этом характерном мелодико-ритмическом обороте речь шла в четвертой главе при анализе 11-й симфонии). Если прибавить сюда еще одну тему вступления (4), которая появляется во втором разделе связующей партии, то получим исчерпывающую картину источников тем связующей партии. Как только что было отмечено, структурно она распадается на два раздела, из которых первый заканчивается кадансовым оборотом на тонике с-moll, предвосхищающей тональность побочной — C-dur. Кадансовый оборот, объединяющий тему вступления с темой главной партии, служит своего рода границей влияния главной темы в связующей партии. Второй раздел последней (меньший) на теме вступления (4) и производной от нее (2) служит собственно модуляционным мостом к побочной. Строение связующей партии, таким образом, не отходит от классических законов сонатного аллегро, образцы которых мы можем найти у Моцарта, Бетховена и композиторов позднейшего времени. Вместе с тем в ней налицо большое своеобразие, которое родилось под воздействием, с одной стороны, идейно-художественного замысла симфонии («расцвет личности»), а с другой — специфики стиля композитора. Казалось бы, столь обильный тематический материал связующей партии неминуемо должен был привести к пестроте. Однако этого нет в симфонии. Музыка связующей слышится и воспринимается нашим сознанием как естественное развитие темы вступления и главной партии. Многосоставность связующей партии сочетается с мастерским применением принципа интонационного единства (см. ц. 7—13).

К этой особенности — искусству интонационного единства надо присоединить и другую — мелодичность, отличающую темы 17-й симфонии, сонатного аллегро в частности. Широко применяя приемы полифонического развития, композитор искусно насыщает фактуру сопровождения поющими голосами. Если принять во внимание, что и побочная партия — «широкая вдохновенная мелодия, одна из самых длинных, непрерывных, убедительных и ясных мелодий, написанных за последние годы нашими композиторами»,<sup>1</sup> в своем сопровождении содержит одну из тем связующей партии (2), что фактура ее в целом также насквозь поющая, то открывается смысл связующей партии. Композитор ищет не

<sup>1</sup> Нейгауз Г. 17-я симфония Мясковского, с. 124. 348

только непрерывности течения музыки вступления и главной партии, но стремится представить их «расцветающими» уже в пределах экспозиции сонатного аллегро.

Разработка в симфониях Мясковского можно было бы посвятить специальное исследование. Такой задачи в настоящей работе автор не ставил и поэтому считает возможным ограничиться лишь несколькими замечаниями общего характера. В развитии тематического материала вообще, в разработках в частности, едва ли не преобладающее значение у Мясковского получает полифонический метод: приемы имитаций, канонов, стретт, фугато, многообразные виды контрастной и подголосочной полифонии. Можно смело утверждать, что в этой области мастерство Мясковского широко, многогранно.

Как стиль в целом, так и искусство полифонии композитора развивалось и претерпело большую эволюцию, хотя уже с первых сочинений изобличало в нем выдающегося мастера. Однако именно к этой области техники развития тематического материала Б. Асафьев не без основания обращал свой упрек: «Лично нас смущает только пристрастие автора к каноническим, имитационным проведениям темы. Композитор так хорошо и достаточно свободно владеет подлинным контрапунктическим стилем, что он мог

бы не так часто прибегать к приемам, правда, мастерским, но все же несколько внешним, к услугам, так сказать, нарочитого контрапункта, неоднократное пользование коим иногда вредит впечатлению живой, искренней музыкальной речи и создает впечатление неправильной привычки»<sup>1</sup>.

Это было сказано критиком об «Аласторе», относящемся к раннему периоду. В ходе анализа симфоний Мясковского главным образом первой половины творчества (1910—1930) и мы находили порой проявления преувеличенного пристрастия композитора к полифонической технике. Быть может, это впечатление складывалось еще и от характера исполнения. Не будет большой ошибкой, если скажем, что стиль исполнения некоторой части советской симфонической и отчасти камерной (вокальной особенно) музыки находится еще на пути формирования. А это, как известно, является очень важным фактором, помогающим объективной оценке музыки. Вопрос интерпретации произведений Мясковского

<sup>1</sup> И г о р ь   Г л е б о в . «Аластор» Мясковского. — Музыка, 1914, № 198, с. 547—554. См. также Асафьев Б. В. Избр. труды. Издание Академии наук СССР. М., 1957, т. 5, с. 103—108.

**<стр. 350>**

затрагивает в своей работе Г. И. Литинский. Он замечает: «Чрезвычайно редкое исполнение подавляющего большинства его симфоний (и других крупных произведений) ...далекое порой от истинно художественного совершенства, скорее порождает в восприятии слушателей искаженное представление о композиторе, нежели раскрывает перед ним подлинно положительный смысл многого из его творческого наследия. В очень большой мере это относится к дореволюционному творчеству. Все это мало содействует не только популяризации творчества Мясковского, но и систематическому, верно направленному изучению его» (разрядка моя. — А. И.)<sup>1</sup>.

В самом деле, если мы единодушно признаем, что 5-я и 6-я симфонии не вызывают упреков в пристрастии композитора к полифонической технике, то почему они у нас рождаются по отношению к 8-й, 10-й, отчасти 11-й симфониям? Разве не тот же мастер писал партитуры 6-й и 10-й? Не создает ли «глазное» изучение (и даже 4-ручное исполнение) симфонических партитур неполное представление у исследователя (в данном случае, возможно, и у автора настоящей работы) о достоинствах и недостатках музыки, которое поколеблется при слушании тех же сочинений в высокохудожественном исполнении? Настоящее замечание не является ревизией собственных сложившихся оценок. Но высказывая его, еще и еще раз приходится подчеркнуть, что наша аргументация в некоторых случаях чревата односторонностью, ибо не связана со слуховыми впечатлениями от подлинного звучания ряда произведений композитора. Там же, где анализ партитур у рояля поверялся слышанием их в оркестре, — мастерство Мясковского-полифониста не рождало ни упреков, ни сомнений. И оно особенно выпукло раскрывалось в разработках. Вспомним фугато в первой части 16-й, в сонатном аллегро 21-й симфонии, в финале 17-й, 24-й, полифоническую фактуру разработок таких партитур, как 5-я, 11-я, 17-я (финал), 27-я (все части) и других симфоний.

Разработки, как и экспозиционные разделы сонатных аллегро, у Мясковского многообразны. Будучи симфонистом по преимуществу лирико-драматического направления, композитор проявляет большое мастерство

<sup>1</sup> Цит. по работе Г. Литинского «Полифония в советском музыкальном творчестве». Тетрадь 5-я, «Н. Я. Мясковский», с. 622.

**<стр. 351>**

в создании психологически содержательной, драматической и целеустремленной разработки. Быть может, именно в этих разделах сонатной формы его преимущество с принципами Чайковского особенно очевидна. Как и Чайковский, Мясковский стремится в разработках резче выявить эмоциональный потенциал тем, усилить, подчеркнуть

намеченный в экспозиции драматический контраст или переосмыслить тему в прямом соответствии с художественным замыслом целого, выявить преобладающее значение какой-либо темы, обогатить музыкально-драматургическое развитие образов введением нового тематического материала. Во всех случаях композитор стремится создать логически последовательную, эмоционально-выразительную и структурно четкую композицию — центральную по местоположению в сонатном аллегро.

Можно вспомнить 5-ю симфонию, где тема главной партии резко меняет свой облик, из пасторальной, почти идиллической превращаясь в вихревую, напряженную. Напротив, тема побочной, появляясь на гребнях волн главной, с каждой новой все более крепнущей волной набирает сил и наконец вырастает в могучей вал на вершине разработки, оказывающейся одновременно и началом репризы. Такая композиция разработки, выдвигающая на первый план тему побочной партии (для классической симфонии это не типично), глубоко оправдана. Она направлена на раскрытие величавого характера образа, его мощи, его ведущего значения в драматургии целого.

В 6-й симфонии главная роль в разработке также отводится побочной партии. Здесь, однако, она не становится целью развития. Ее назначение — выявить чувство страстного томления, порыва, стремления к чему-то светлому, но недостижимому. Могучие волны динамического нарастания создают темы связующей партии и вступления. Последняя, трансформируясь в цепь спазматически прерывистых, устремленных аккордных построений, создает эпизоды большой драматической накаленности, сотрясая все здание разработки, опрокидывая все лирические преграды. На вершине напряжения, вслед за звуковой кульминацией на теме вступления наступает также психологическая кульминация, символизирующая трагическую развязку. Здесь единственный раз в разработке появляется в четырехкратном увеличении в группе медных инструментов на оркестровом tutti тема главной партии.

#### **<стр. 352>**

И в этом случае композиция разработки, в высшей степени самобытная и также нетипичная для классического симфонизма, являет пример глубокой оправданности музыкально-драматургических приемов.

Можно было бы еще остановиться на ряде других примеров, но мы с разной степенью подробности уже ранее касались вопроса разработки и поэтому считаем возможным ограничиться сказанным, подчеркнув лишь еще раз, что проблема разработки в симфонических произведениях Мясковского, нами затронутая лишь в общих чертах, заслуживает специального рассмотрения.

Реприза обычно повторяет материал экспозиции без значительных 'изменений. Отсутствие динамизирующих моментов не снижает напряженности развития сонатного аллегро в целом. После мощной кульминации в зените разработки само появление тем в репризе воспринимается новым этапом развития. В коде вновь может возникнуть мощная кульминация, как бы вторая разработка, благодаря чему словно подчеркивается необходимость движения музыки далее, уже от части к части. В иных случаях Мясковский, наоборот, в коде свертывает напряжение, растворяет динамику. И здесь он проявляет великолепное мастерство в умении создать ощущение логичности, неизбежности дальнейшего развития музыки. Яркие примеры подобных заключений — первые части 5-й, 6-й, 14-й, 24-й симфоний.

Нетрудно видеть, например, что в сонатном аллегро 6-й симфонии, подобно сонатному аллегро 6-й симфонии Чайковского, острота драматических коллизий достигается последовательным развитием от экспозиции к репризе, а в кодах она, если можно так выразиться, снимается. Таким снятием действия в кодах сонатного аллегро заметно заостряется контраст между частями симфонического цикла. Однако при внешнем сходстве приемов построения музыкальной формы и характера развития музыкальной драматургии есть существенная разница в трактовке трагической идеи Чайковским и Мясковским. У Чайковского первая часть 6-й симфонии завершается музыкой примирения и



просветленной грусти; у Мясковского кода первой части знаменует преддверие трагической развязки симфонии. Продолжая параллель, увидим, что смысл различия между финалами совсем иной. 6-я Чайковского означает драматическую борьбу с неумолимым роком за торжество жизни, приведшую к крушению надежд и прощанию с жизнью; 6-я Мясковского также завершается оплакиванием неизбежных жертв борьбы.

**<стр. 353>**

Однако у Чайковского развитие ведет к полной безысходности, у Мясковского в коде возникает луч просветления — апофеоз «мирного жития».

При всей несравнимости идейных замыслов названных сочинений и в то же время общности их трагедийной основы указанное выше отличие, если взглянуть на обе симфонии с исторической точки зрения, знаменательно. Чайковский оказался на пороге крушения вековых устоев, Мясковский стал свидетелем этого крушения и рождения новой эпохи. Обе Шестые — художественные документы, вехи исторической поступи жизни России. Что кода 6-й Мясковского, несмотря на всю странность (по определению композитора) ее глубоко прочувствованного замысла, не была пессимистичной, доказывает и дальнейший путь композитора от 6-й к 27-й и бескомпромиссная оптимистическая идейная концепция последней.

Высказанные наблюдения позволяют утверждать, что принципы построения сонатного аллегро в симфониях Мясковского развивают, с одной стороны, черты симфонизма Бетховена, с другой — Чайковского. Правда, в драматургии сонатных аллегро в некоторых случаях можно заметить известный оттенок заданности ситуации, когда появление того или иного музыкального материала возникает как обязательное с формальной точки зрения.

Говоря о средних частях симфонического цикла, следует прежде всего отметить, что композитор предпочитает медленные быстрым. Медленных частей (средних) им написано значительно больше хотя бы потому, что у него больше симфонии трехчастного строения, где, как правило, крайние части изложены в быстром движении, а средние, по естественно-необходимому контрасту, — в ином темпе. Медленные части ряда симфоний — 2-й, 4-й, 5-й, 6-й, 9-й, 11-й, 16-й, 17-й, 20-й, 24-й, 27-й — вообще принадлежат к лучшим страницам творчества Мясковского. Характер музыки в них — лирически-углубленный, приобретающий то оттенок философичности, сосредоточенного раздумья, созерцательности, то светлой, возвышенной лиричности, то страстно-взволнованного порыва. Здесь мы встречаемся и с образами, тяготеющими к народно-жанровой основе. В музыке медленных частей Мясковского, как ранее отмечалось, можно обнаружить глубинные связи с Бахом (образы созерцания, философского раздумья) и Бетховеном (образы мужественного, героического, трагедийного плана), с представителями русской симфонической школы — Глинкой и Мусорг-

**<стр. 354>**

ским, Бородиным и Глазуновым, Чайковским и Скрябиным. Но прежде всего Мясковский остается Мясковским, во всех случаях сохраняющим индивидуальность, собственный почерк. Многие, что было сказано уже об эволюции творчества композитора, может быть отнесено и к музыке медленных частей. Отметим, в частности, что в послереволюционный период народно-жанровые истоки все глубже начинают проникать в музыку симфоний, оказывая заметное влияние и на характер образов средних частей циклов.

Средние эпизоды в медленных частях композитор зачастую строит на тематическом материале, родственном предыдущему. Стоит вспомнить, например, что в 6-й симфонии тема вступления к Andante и пасторальный эпизод служат средством объединения со скерцо. В Lento 9-й симфонии использован тематический материал первой (связующая партия) и второй частей. Середина Lento, контрастируя с крайними его разделами, напоминает о драматическом эпизоде предыдущей части (скерцо) и тем самым включает Lento в общую линию драматургического развития произведения, Lento, по существу,

становится новой фазой в раскрытии основной идеи, как и медленные части в 5-й, 27-й симфониях.

Характер скерцо у Мясковского в основном определяется жанровыми, песенно-танцевальными элементами. Такого рода музыка в сопоставлении с лирико-философским содержанием медленных частей как бы раскрывает еще одну из жизненных граней, придает замыслу большую конкретность.

Проблема финала в произведениях советских авторов, будь то опера, симфония или какой-либо другой жанр, — одна из самых актуальных. Убедить слушателя в закономерности, естественности выводов, а не декларировать торжество светлых идеалов — не простая задача, особенно для авторов инструментальных сочинений.

Мясковский не выносил ложнопарадных заключений. Не «перемигиваться с публикой», говоря словами Прокофьева, избегать ординарного в показе новых, глубоко волнующих тем — таковы были творческие установки композитора. Он боялся вмести «фальшивую ноту» в атмосферу чувств героя нашего времени, цветение души которого представлялось ему и очень новым и очень сокровенным.

Исходя из этого, Мясковский по-своему решал и проблему финала. Наряду с финалами праздничного характера (5-я, 12-я, 14-я, 15-я, 17-я и другие симфонии) мы

**<стр. 355>**

встречаем и такие, которые завершаются тихими, светлыми кодами: движение в них замедляется, а звучание как бы растворяется в мягком заключительном аккорде. Таковы финалы 16-й, 21-й, 24-й симфоний. Виолончельного концерта.

Иногда Мясковский, стремясь углубить окончательный вывод, переводит действие в иной, чаще всего лирический план еще до коды, как, например, в 22-й, 24-й, 26-й симфониях.

Композитор стремится трактовать финал через призму чувствований, акцентируя мотивы психологического порядка, не боясь пожертвовать внешней эффектностью. В этом — одно из проявлений нового, внесенного Мясковским в проблему финала. В действенный кипучий мир финала он вводит ноту раздумья, осмысления всего пережитого. Ведь его герою свойственно быть и энергичным, активным и размышляющим.

Конечно, идя по такому трудному пути, композитор не всегда достигал желаемого результата в полной мере. Давая в коде финала 22-й симфонии лирическое отступление, автор, быть может, жертвует динамичностью, составляющей важнейшую сторону финала. И в 26-й симфонии, где и без того значительное место занимают медленные эпизоды, прием замедления в коде отрицательно сказывается на единстве музыкальной драматургии финала. Тем не менее не вызывает сомнения положительное значение подобного рода тенденции — во имя поиска художественной правды.

В 27-й симфонии Мясковский дает оригинальное и убедительное решение финала. Во-первых, сама музыка марша (тема второй побочной партии) проникнута приподнятостью, столь близкой каждому «я», как говорит Н. И. Пейко в своей статье о 27-й симфонии К

Во-вторых, весь музыкальный материал финала, от первого до последнего звука, составляет единый в динамическом отношении поток музыки. Не умаляя значения многих финалов Мясковского, о которых уже шла речь, хочется подчеркнуть, что в данном случае, пожалуй, впервые у Мясковского внутренняя устремленность музыки непрерывно нарастает, марш становится ее наивысшей кульминацией. И наконец, в отличие от побочных партий финалов предыдущих симфоний здесь побочная партия (вторая) несет в себе обобщение всего за-

<sup>1</sup> Пейко Н. 27-я симфония Мясковского. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 70—84.

**<стр. 356>**

мысла симфонии — торжество как результат достигнутого, завоеванного в борьбе.

Творческий опыт Мясковского в создании финалов обогатил музыкальную драматургию симфонических циклов.

Одним из сильнейших качеств симфониста, как и драматурга, является умение строить сочинение так, чтобы интерес к нему рос от части к части, от главы к главе, неизменно возникал бы вопрос «Что же будет дальше?»

Конечно, в жанре чистой музыки этого добиться особенно трудно. Вот почему хочется подчеркнуть мастерство Мясковского и в этой области. Когда в 27-й симфонии перед самым концом первой части напряженное развитие главной партии неожиданно поднимается на еще более высокую ступень, и поэтому как бы обрывается, — возникает атмосфера явной недосказанности, незавершенности развернувшихся драматических событий. В следующей части, *Andante*, остродраматические коллизии среднего раздела снимаются в репризном, и наступает почти идиллическое успокоение. Мы понимаем, что это не итог драматического развития, начавшегося в сонатном аллегро, а только новая его фаза, вновь создающая атмосферу ожидания.

И финал, как мы уже говорили, не сразу приносит желанную развязку. Она наступает лишь в результате непрерывной динамической подготовки.

Специфика мастерства Мясковского-драматурга проявлялась уже в ранних симфонических и камерно-инструментальных сочинениях. Вспомним переход от медленной части к финалу 2-й симфонии, подготовку коды финала 4-й симфонии музыкально-драматургическим планом *Andante*. Замечательно в этом отношении заключение, например, первой части 5-й симфонии. Когда в самом конце сонатного аллегро в безмятежную атмосферу главной партии (D-dur) вторгаются приглушенные отзвуки побочной, в установившуюся тонику сонатного аллегро — резко диссонирующий с ней засурдиненный аккорд валторн на II низкой ступени, вопрос: «Что же дальше?» — возникает сам собой. Вспомним также другой пример. В 6-й симфонии один из звуков заключительного аккорда сонатного аллегро — тоническая квинта у валторн — тянется уже после того, как предыдущий аккорд замолкает. «Брошенная» квинта нарушает впечатление полного завершения и тем самым подготавливает слушателя к дальнейшему повествованию. «Продолжение следует» — вот смысл приема, который, кстати сказать,

**<стр. 357>**

композитор повторяет и в следующей части (скерцо). Так рождается одно из необходимых качеств сочинения — способность поддерживать непрерывный интерес к развитию музыки.

Глубоко оправданные, естественные переходы от части к части в 11-й, 12-й, 16-й, 24-й, 27-й симфониях, в кантатах «Киров с нами», «Кремль ночью», в 5-м, 9-м, 13-м струнных квартетах и многих других сочинениях Мясковского могут служить примерами поистине энциклопедического мастерства композитора в области музыкальной драматургии.

В замечательной статье «Чайковский и Бетховен» Мясковский писал: «Как Бетховен, так и Чайковский ни по элементам своей музыкальной речи, ни по выбору внешних форм не были новаторами. Бетховен не создал ни одной новой гармонии, ни одной новой формы, все его музыкальные элементы можно без труда отыскать в произведениях лучших его современников и наипаче у Моцарта. Факт этот настолько прочно установлен, что доказывать его излишне.

О Чайковском, не опасаясь опровержений, можно сказать то же; и если речь обоих художников кажется новой и всегда отмечена яркой печатью их творческой личности, то явление это кроется в необычности и свежести иных гармонических сопоставлений, в рельефном тематизме, напряженности ритмов и, наконец, в причине всех причин — в присущем обоим художникам пламенном темпераменте, вызвавшем как свое естественное следствие ту свободу и в то же время отчужденность в применении канонических форм, которую мы наблюдаем в 9-й симфонии и последних квартетах Бетховена, в последних симфониях Чайковского и главным образом тот яркий стиль своеобразия, которым запечатлены все их произведения»<sup>1</sup>.

Высказанные положения могут быть отнесены в известной мере к самому Мясковскому. Он «ни по элементам своей музыкальной речи, ни по выбору внешних форм» не был новатором, какими оказались, например, его современники Скрябин, Стравинский, Прокофьев, Шостакович. Все его музыкальные элементы можно без труда отыскать в произведениях Римского-Корсакова, Мусоргского, Балакирева, Лядова, Глазунова, Чайков-

<sup>1</sup> Мясковский Н. Я. Чайковский и Бетховен. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2, с. 58.

**<стр. 358>**

ского, Танеева, Скрябина, а из западных классиков — у Вагнера, Листа.

Очевидно и другое. Бетховен и Чайковский, широко используя выработанные до них элементы музыкальной речи и формы музыки, не утратили из-за этого своего значения, не стали эклектиками ни в глазах современников, ни для будущих поколений. Точно так же, как Рахманинову и Метнеру, Мясковскому обращение к основам и формам музыкального языка предшественников не помешало быть вполне оригинальным композитором (хотя в оригинальности когда-то отказывали даже Чайковскому, не говоря о Рахманинове и Метнере) и внести огромный вклад в русскую советскую музыку.

Оставаясь верным принципам классических традиций в формировании сонатно-симфонического цикла как по линии внутреннего развития образов, так и его структуры, Мясковский никогда не возводил установившиеся принципы в догму. Доказав жизненность симфонии как жанра, способного служить задачам художественного воплощения тем новой действительности, — в этом следует видеть главную заслугу Мясковского в истории строительства советской музыкальной культуры, — композитор доказал также свою способность к многогранному развитию жанра.

Мастерски владея типичной для классической симфонии четырехчастной структурой (5-я, 6-я, 8-я, 9-я, 15-я, 16-я, 17-я, 19-я симфонии), разрабатывая столь же настойчиво более концентрированный, трехчастный вид сонатно-симфонического цикла (1-я, 4-я, 11-я, 12-я, 18-я, 20-я, 22-я, 23-я, 24-я, 25-я, 26-я, 27-я симфонии), Мясковский сочинял и двухчастные (3-я, 7-я) и одночастные (10-я, 13-я, 21-я) симфонии, и здесь не выходя за границы жанра. В одном случае композитор ввел хор в финале симфонии (6-я) и один раз расширил цикл до пяти частей (14-я).

Мясковский, конечно, яснее, чем кто-либо, понимал опасность академизации своего музыкального мышления, повторения самого себя из-за приверженности к одному жанру. Характерна одна из дневниковых записей композитора, касающаяся его впечатлений от собственной 25-й симфонии, услышанной на первой оркестровой репетиции: «Мне не нравится...» и далее: «Что-то в симфонии сморщенное, старческое, а в финале повторяюсь»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Цит. по книге Т. Ливановой «Н. Я. Мясковский», с. 203.

**<стр. 359>**

Приводя слова из дневника в качестве примера острой самокритичности, а главное — для иллюстрации направления его оценки собственного творчества, едва ли можно полностью согласиться с композитором по существу. Едва ли потому, что в данном случае суждение Мясковского является скорее свидетельством неудовлетворенности композитора собою как художником перед лицом выдвигаемых жизнью задач, что вполне можно понять и высоко оценить. Мясковский настойчиво искал все более совершенное воплощение волновавших его замыслов, не боясь трудностей преодоления проторенных путей в излюбленном жанре. И в области внешней формы он умел находить освежающие детали, новую трактовку. Многогранный опыт композитора не тормозил развития жанра, а, напротив, вел к его обогащению.

Мы далеки от желания ставить в непосредственную зависимость от жизненных впечатлений специфику замысла симфонического произведения или тем более структуру цикла и его отдельных частей. Однако в некоторых случаях такая зависимость

напрашивается сама собой. Напев галицийских колядок взят прямо из жизни, и рождественские картины деревенского колядования естественно содействовали творческому воображению композитора в работе над скерцо 5-й симфонии, вылившемся в жанровую музыкальную картину. Естественно, что она могла войти в симфонию именно как вторая средняя часть цикла, поскольку анданте было задумано автором много ранее.

Реальные картины разрухи в период гражданской войны, личные переживания по поводу утраты близких, тяжелое впечатление от выстуженной, осиротевшей петербургской квартиры с завыванием ветра в холодных печах — все это, как уже указывалось, натолкнуло композитора, по собственному его признанию, на темы средних частей 6-й симфонии, особенно скерцо.

Небезынтересно проследить за формированием и других четырехчастных симфоний, где ход авторской мысли, не будучи столь непосредственно продиктован тем или иным жизненным фактом, все же приводил к аналогичному результату.

Вспомним, что в 8-й симфонии именно две средние части стали центральными в общем замысле произведения о Степане Разине: Andante — образ горькой народной доли и скерцо — символ богатырской удали, образ плывущей по Волге дружины. Отсюда — отбор песенного материала для тем скерцо, связанных с «водой».

**<стр. 360>**

Поскольку в первой части автор имел в виду создание фона действия — картины степной природы — и после двух средних частей последовала итоговая часть — финал, образуется четырехчастный цикл.

Замысел 9-й симфонии не связан с такой конкретностью образов, но и здесь необходимость скерцо и логика четырехчастности легко распознаются. Необходимость скерцозной части явилась следствием намерения автора начать произведение не с сонатного аллегро, а с части в медленном движении. Закономерно появление после такой части контрастной к ней. При создавшемся сочетании образов, типов развития, характера движения, что, как известно, играет громадную роль во всякой музыкальной композиции, третья часть могла стать только новой стадией развития, новым контрастом, но не заключением цикла. Слишком мало было сказано в двух первых частях, да и невыгодным оказалось бы для финала соседство столь яркого и искристого скерцо. Так, на своем месте в ходе формирования симфонического цикла возникло Andante — третья часть.

Убедительна и логична четырехчастность 15-й, 16-й, 17-й, в несколько меньшей мере—19-й симфоний. В 16-й собственно скерцозная часть отсутствует, но зато есть лирико-романсное Andantino с чудесными песенно-танцевальными средними эпизодами. Оно контрастирует и с первой и с последующей частью — траурным маршем. Без такого лирического интермеццо замысел симфонии значительно проиграл бы в широте своей.

В высшей степени оправдано скерцо (третья часть) в 17-й симфонии. Жизнерадостный характер музыки, раскрывающийся в стремительном хороводе живых, легких танцевальных и песенных образов, подготавливает романтически приподнятый финал, полнее раскрывая идею симфонии.

Изобретательно строит Мясковский и трехчастные циклы. Ему принадлежит заслуга разработки трехчаст-ной структуры симфонии в русской советской музыке. Вот эта схема:

- 1-я часть — аллегро (обычно сонатная форма)
- 2-я часть — анданте (чаще всего сложная трехчастная форма)
- 3-я часть — аллегро (сонатная или рондо-сонатная форма).

Финалы приобретают здесь значение своего рода динамических реприз по отношению к первым частям. Разумеется, мы лишь условно пользуемся данным поняти-

**<стр. 361>**

ем, поскольку тематический материал финала обычно самостоятелен. Однако в ряде симфоний имеются и некоторые реальные основания к такому толкованию. Речь идет о родстве отдельных тем первых и заключительных частей (в 1-й, 11-й, 12-й симфониях) или



о реминисценции тем первой части в финалах (в 25-й, 12-й симфониях). Так или иначе, но тип трехчастной структуры явно открывал возможности создания стройного, завершенного цикла, иначе композитор не избрал бы его в одиннадцати случаях. Когда же автор отходил от обычной последовательности частей (12-я, 25-я симфонии), он искал не внешнего разнообразия формы, а наиболее убедительного выражения замысла или задуманной программы.

Все сказанное относится и к двухчастным и одночастным симфониям. В основном, симфонии Мясковского — это цельные, объединенные большой мыслью произведения последовательного музыкально-драматургического развития и логичной формы.

В заключение хочется привести высказывание Б. Асафьева о Мясковском-симфонисте: «Мясковский не прошел мимо ни одного из выдающихся течений современной музыки, не оценив и не взвесив его. Характер мышления, свойственный Мясковскому, влечет его к крупным циклическим формам, сложной композиции. Его интеллектуализм, как основное руководящее начало, обязует его к необычайно суровой, железно-стойкой дисциплине голосоведения: убедившись в жизнеупорности, гибкости, логичности существующих принципов музыкальной архитектоники, выработанных европейской культурой, Мясковский с поражающей силой мысли, среди развалин устаревших схем, приемов, традиций и наставлений, среди разрушения статических форм, во имя динамики непрестанно взыскующей новых путей современности — находит рационально устойчивое и жизненно-ценное организующее начало в форме симфонии, как продукта длительного отбора, как полного еще возможностей явления, как организма, способного к дальнейшей эволюции. ...»<sup>1</sup>.

О задачах советской музыки, о ее престиже Мясковский всегда размышлял с душевным волнением, глубоким патриотическим чувством. Примечателен его ответ

<sup>1</sup> Г л е б о в И г о р ь . Мясковский как симфонист. — Современная музыка, 1924, апрель; с. 72-73.

**<стр. 362>**

С. Прокофьеву на предложение прислать в Париж (1934) 13-ю симфонию, которую он считал страницей личного дневника: «Вы пишете о поддержке концерта р а б о ч и м и о р г а н и з а ц и я м и , ежели предложить такую симфонию, может выйти явное недоразумение. Я-то со своей физиономией буду выглядеть правдоподобно, но лицо Советской музыки может оказаться несколько искаженным»<sup>1</sup>. Даже большие удачи не успокаивали композитора, не ослабляли активности желания ответить запросам жизни. Мясковский считал, что он не имеет права останавливаться на пройденном, обязан идти дальше, вперед — сказать свое слово в развитии музыки.

Каковы результаты этих поисков? По ходу всей книги исследуется и данный вопрос и ответ на него, то есть и поиски и результаты их. Настоящая глава — своеобразная кульминация этой стержневой темы. Оценка достижений Мясковского приводилась не столько для того, чтобы подчеркнуть его заслуги (последнее не являлось самоцелью), сколько для того, чтобы показать их значение в свете общих принципиальных основ развития советской музыки.

В заключение хочется коснуться того же самого вопроса как бы еще в одном аспекте — аспекте будущего.

Что-то из наследия каждого художника остается, а что-то умирает, одни произведения живут более интенсивно, другие — менее. Например, «Евгений Онегин» и «Воевода» Чайковского, его же 5-я и 3-я симфонии, «Снегурочка» и «Сервилия» Римского-Корсакова, «Травиата» и «Луиза Миллер» Верди, «Леонора» и «Победа Веллингтона в битве при Виттории» Бетховена и т. д. Бывает и так, что неисполняющихся произведений композитора больше, чем исполняющихся.

Однако бесспорно следующее. В творчестве почти каждого настоящего художника есть то, что составляет перспективное начало для развития музыки и искусства вообще — «корень жизни». Он заключен в идейно-передовом, реалистическом содержании художественно высоко, оригинально воплощенном. Задача исследователя — найти и раскрыть это перспективное начало, тем самым ориентируя созидательную мысль в верном направлении. Для него не столь существен, например, тот факт, что «Женитьба» Мусоргского не идет на сцене, а в балетной музыке Чайковского есть страницы в известной мере-

<sup>1</sup> Цит. по ст. Дм. Кабалева «Чудесная дружба». — Сов. музыка, 1961, № 4, с. 26. См. также: Переписка, с. 20.

**<стр. 363>**

ре внешние. Перед исследователем стоит задача в первую очередь раскрыть демократическую направленность музыкальных образов Мусоргского, его языка, которым он выражал правду, «как бы ни была солона». Ему важно раскрыть силу воздействия мелодизма Чайковского, как олицетворения вечно живого родника лирики, вечно живых благородных человеческих чувств.

Советские композиторы призваны воплотить величие новой эпохи. В творчестве их происходит становление новых тем, образов. Естественно, что перед ними много непроторенных дорог, много трудностей. И распознать здесь корень жизни тоже труднее, чем в наследии классиков, ибо иногда он — на поверхности, в виде значительных достижений, а порой — в небольшой на первый взгляд находке композитора: в отдельном образе, детали темы, особенности драматургии, интонациях. Исследование черт нового, реалистического, художественно ценного, перспективного — процесс тонкий, почти ювелирный. Выявление и широкими пластами, и по зернышку этих черт, индивидуально формирующихся в стиле каждого композитора, необходимо. Оно служит единой цели — созданию искусства советской эпохи.

Как реалистическое начало в творчестве классиков питает живительными соками музыку настоящего и будет питать музыкальное искусство будущего, так и передовой художественный опыт советских композиторов, обогащенный новыми идеалами, содержит в себе корень жизни, способный оплодотворять дальнейший процесс развития музыки. Удивительная по духовному здоровью муза Прокофьева, сочный, напоенный солнцем талант А. Хачатуряна глубоко почвенны, перспективны. Заражающее жизнелюбие музыки Хренникова, широкое многогранное чувство Родины в творчестве Свиридова и многое, многое другое отвечает восприятию современника композиторов, его лучшим устремлениям и представлениям. Думается, что живая моторность в сочетании с песенным мелодизмом ряда музыкальных образов Кабалева придают им тот характер, который адресуется юному герою не только наших дней, но и будущего. Борьба света и тьмы — неумирающая тема в искусстве. Но разве есть сомнение в том, что черты, которые привнес в эту тему великий художник современности Шостакович, — новые черты, подсказанные всем строем чувств и мыслей композитора.

И такие разные композиторы, как, например, М. Вайнберг, Е. Голубев, Н. Пейко, Г. Свиридов, С. Слонимский,

**<стр. 364>**

Б. Тищенко, А. Холминов, Б. Чайковский, Р. Щедрин, А. Эшпай и другие вместе с тем едины в стремлении сказать нечто значительное, полное пафоса о духовном мире человека новой эры. А сколько прекрасного уже найдено композиторами братских союзных и автономных республик Советского Союза.

Лирика Мясковского — это меньше всего любовная лирика Ромео. И дело не в том, что Ромео — герой прошлого. Глубокие переживания шекспировского персонажа вечно жизненны. Лирика Мясковского по своей природе иная. Она в основном обращена к внешнему миру. Как бы от постижения его и рождается приподнятость чувств, поэтическая настроенность героя симфоний Мясковского.

Область гражданской лирики — неотъемлемая часть мироощущения советского человека, и естественно, что сравнительно с музыкой прошлого она занимает и будет занимать огромное место в советской музыке, проникая в песню, в оперу, ораторию, кантату, симфонию и т. д. Никакое иное определение не подошло бы к оратории Свиридова так, как «Патетическая». Пафос ее — в приподнятости всего строя чувств советского человека. Не случайно, например, в теме побочной партии первой части 7-й симфонии Шостаковича мы находим элементы родства с лирическими темами симфоний Мясковского. Выразительность их имеет одну и ту же природу. Истоки ее — в музыкальной сфере гражданствен-ной. хочется сказать, патриотической лирики.

Верно найденный Мясковским оттенок лирических эмоций может надежно служить разработке во всех жанрах образа героя нашего времени (формирование и развитие образного строя советской музыки — принципиально единый процесс).

Проблема раскрытия богатства лирического мира героя-гражданина—одна из центральных проблем советской музыки. Здесь каждое правдивое художественное слово важно, перспективно.

Последнее относится также к вопросу воплощения героического начала в советской музыке. Практика показывает, что реалистический художественный образ, как чуткая мембрана, реагирует на малейшую фальшивую ноту. Например, механическое переодевание нашего современника в старые, хотя бы и красивые рыцарские доспехи делает музыку неестественной, мало убедительной. В свою очередь, опора на современную, например, маршевую песенную основу при создании героического

**<стр. 365>**

образа также не всегда достигает цели. Результат оказывается иногда обедненным, схематичным, декларативным. В советской музыке имеются уже значительные достижения в решении названной проблемы. В них — больших и малых — истоки многих будущих завоеваний на этом пути.

И в мужественном энергичном характере музыки. когда фактор достижения, волевого напора, например в финале, настойчиво и убедительно развивается, когда лишь в самом конце произведений победно утверждается достигнутое, явственно проступает та примечательная по силе воздействия патриотическая нота, которую нельзя забывать при решении проблемы воплощения героического начала в советской музыке.

Мясковский искал приметы своего современника в том же направлении. Если героика и не заняла большого места в сочинениях композитора, то энергическое, мужественное начало—неотъемлемая часть образного строя его музыки. Наряду с аналогичными им в творчестве других композиторов эти образы составляют прочную основу для дальнейшего развития тематики героического, волевого склада.

Говоря о некоторых особенностях наследия Мясковского в аспекте перспективности, естественно подчеркнуть ставшую ведущей оптимистическую идейную концепцию его симфоний. Дело не только в том, что музыкальная повесть о жизни—симфония — завершается счастливым исходом. Дело в самой специфике «хорошего конца», в его убедительности. Ведь действительно финалы симфоний советских авторов, в том числе и Мясковского, отличаются в какой-то мере от финалов многих симфоний прошлого, «в которых просто утверждались в 'их безотносительности состояния веселья, радости, бодрости» (Б. Асафьев). В музыке финала советской симфонии все яснее и художественно конкретнее проступают новые приметы. Не о хореической основе или повелительном мелодическом обороте в темах финалов симфоний Мясковского здесь речь. В данном случае хочется подчеркнуть выразительно-смысловое значение типичной для финалов музыки деятельного, мужественного характера. Именно таким слышал Мясковский благополучный итог своих симфоний, итог преодолений. И не только потому, что настроения праздничности, ликования не столь близки его индивидуальности (в 27-й симфонии они показаны, и показаны убедительно), а потому, что

<стр. 366>

подобное толкование главного вывода произведений отвечает одной из типических сторон духовного строя советского человека. А финалы симфоний Шостаковича? Какое большое место занимает здесь фактор достижения, волевого напора! Как постепенно, настойчиво и убедительно подготавливается и иногда лишь в самом конце симфонии победно и решительно утверждается «Достигнутое».

Оптимистическая концепция в симфонических циклах может воплощаться по-разному, однако данная особенность, бесспорно, приобретает значение новой традиции. Много еще верных, перспективных «слов» содержится в музыкальных высказываниях наших композиторов, решающих вопросы реалистического воплощения современной тематики.

В оптимистической концепции сочинения, в гражданственной природе лирики, утверждающей поэтическое восприятие жизни, в воплощении действенного начала, устремленного к положительному идеалу в противовес отвлеченной эмоционально-нагнетательной музыке (по собственному выражению композитора), в раскрытии национальных черт героя, в современной почвенности творчества, во всей художественно убедительно выраженной специфике музыки и состоит передовой опыт Мясковского — художника наших дней. Корень жизни творчества композитора даст ростки в музыке будущего, ибо Мясковский внес свою лепту в создание новых, становящихся традиционными черт образного строя советской музыки.

Пришла пора говорить о творческих традициях, несущих в себе новаторское начало. Вызревая на почве классического музыкального искусства прошлого, отечественного и зарубежного, обусловленные в конечном счете новым, передовым содержанием всего строя жизни, они становятся органичными для стиля советских композиторов, по-разному выявляясь и развиваясь в творческой индивидуальности каждого.

Некоторые особенности музыки Мясковского порой как бы препятствуют непосредственному постижению ее содержания. Они не раз уже затрагивались в процессе анализа сочинений. Чрезмерная порой сдержанность тока музыки, избегание броских красок, лаконичный показ темы, почти всегда красивой и ясной в своей основе, но иногда теряющей в процессе развития четкость очертаний — все это дает основание предпослать эпиграфом к творчеству Мясковского стихотворение Баратынского

<стр. 367>

«Муза», положенное композитором в числе других сочинений поэта на музыку<sup>1</sup>:

Не ослеплен я Музою моею:  
Красавицей ее не назовут,  
И юноши, узрев ее, за нею  
Влюбленную толпой не побегут.  
Приманивать изысканным убором,  
Игрою глаз, блестящим разговором  
Ни склонности у ней, ни дара нет;  
Но поражен бывает мельком свет  
Ее лица необщим выраженьем,  
Ее речей спокойной простотой...

Сколько замечательных черт, связанных с особенностями натуры, одаренностью, складом ума, со всем строем души и разума, отличают творческую индивидуальность Мясковского. Это — философская глубина и тонкая эмоциональность, энергический, волевой склад натуры и «мимозность» характера, искренность, благородство чувств и сдержанность их выявления и многое, многое другое. Но главное, что определило стиль, образный стиль музы Мясковского, его роль и значение в истории советской музыкальной культуры, — это зовы времени, высокие идеалы советского искусства, ко все более глубокому художественному воплощению которых Мясковский стремился до последних

дней своей жизни, убежденный в истинности социалистического реализма, открывающего дорогу к безграничным просторам фантазии художника на единственно верном пути — пути служения народу.



## Глава девятая. Страницы воспоминаний

В дни VI Всесоюзного съезда композиторов в Москве я познакомился с испанским композитором, музыкальным деятелем и критиком Карлосом Паласио — горячим другом Советского Союза. К. Паласио — автор боевых антифашистских песен, романсов на стихи испанских по-

<sup>1</sup> Данное сопоставление впервые приведено автором в работе «Н. Я- Мясковский. Опыт характеристики» (1941), изданию которой помешала война.

этов, хоров, кантат «Аврора» и «Ленин», пьес для фортепиано «Испания в сердце моем», посвященных народно-освободительной войне, и многих других произведений. На мою просьбу поделиться своим отношением к творчеству Н. Я- Мяковского К. Паласио со всей готовностью ответил мне следующим письмом: «Имя Николая Мяковского вошло в мою жизнь в дни моей мадридской юности. Сейчас трудно сказать, которыми из симфоний Мяковского дирижировал мой учитель — выдающийся дирижер и создатель оркестра Мадридской филармонии Бартоломе Переса Касас (я занимался у него по гармонии), но помню, что они исполнялись... и имели успех. С тех пор, хотя тогда мне было известно очень немного об этом великом советском композиторе, мой интерес к нему неизменно возрастал.

Так я узнал, что высокоодаренный воспитатель Мяковский был учителем Хачатуряна, Кабалевского и нескольких поколений композиторов.

И теперь в Москве, куда я приглашен на VI съезд советских композиторов, мне выпало счастье познакомиться с последней, 27-й симфонией Мяковского. Слушая ее, я не мог не думать о том, каким по-человечески скорбным был его жизненный путь... «Почти все мои произведения до 1918 года, — писал композитор, — несут на себе печать глубокого пессимизма». Но 5-я симфония, чарующая пронизывающим ее светом, — первое произведение, написанное им при Советской власти, — хотя и не имеет отношения к событиям этой эпохи и не претендует на воплощение величественных революционных идей, знаменует начало важного этапа в духовном росте Мяковского. Война 1914—1918 гг., как хорошо известно, обогащает впечатлениями мир его музыки, и постепенно все яснее обрисовывается чистая и светлая душа композитора, начинающего открывать для себя мир простых людей, которому он останется верен до последнего дня своей жизни. Об этом я думал, когда во вторник вечером, 20 ноября прошлого года, впервые в жизни слушал его последнюю симфонию, исполнявшуюся в Большом концертном зале Московской консерватории. Воспоминание о ней навсегда останется в моей памяти. Тяжелобольной, Николай Мяковский знает о своей страшной болезни. Его симфония — лирико-психологическое произведение, посвященное извечной теме жизни и смерти, но в ней поражает и вызывает восхищение оптимизм композитора перед лицом его горькой судьбы. Он оставляет нам самое впечатляющее насле-

дие: жизнь, проникнутую высоким гуманизмом и музыку большого духовного богатства.

В год 30-летия его смерти я хочу выразить в этих строках мое восхищение человеку и композитору, воспоминание о котором живет во мне с далеких дней юности <sup>1</sup>».

*Карлос Паласио.*

Мяковский — композитор, педагог, критик — неотделим от Мяковского-человека, личности, во многих отношениях замечательной.

Эти страницы воспоминаний не преследуют цель дать исчерпывающий портрет Мясковского-человека или обрисовать какую-либо одну сторону его личности.

Они — лишь зарисовки по живым следам, некоторые впечатления, сохранившиеся в памяти автора настоящей работы и ряда учеников композитора, хорошо знавших его.

Беседовать с Мясковским всегда было и легко и трудно. Легко потому, что его острый ум и широкие знания вносили в разговор живость и ясность, трудно потому, что разговор с таким собеседником, который без труда разоблачал рассуждения «вообще», невольно обязывал к отчетливости и логичности мысли.

Когда бы ни случилось посещать Мясковского на его московской квартире<sup>2</sup> — в утренние ли часы, днем или вечером (разумеется, по предварительной договоренности) — он встречал посетителя будучи всегда, как говорится, в форме: элегантно, внешне строгий, подтянутый, вместе с тем отменно предупредительный в обращении и непринужденный. Не было случая, чтобы он не предложил помочь посетителю снять пальто, безразлично, был ли то почтенный коллега-композитор или совсем молодой человек — студент консерватории, причем делал это он очень деликатно, не давая почувствовать своей услуги. Если же гость испытывал явную неловкость в этот первый момент встречи, то Мясковский умел столь же естественно ретироваться и не мешал посетителю «прийти в себя». Пропустив гостя впереди себя в кабинет и усадив его на диван или к роялю, композитор сам обычно располагался в глубоком кожаном

<sup>1</sup> Париж, 2 декабря 1979 г. Перевод Е. Кедровой и Г. Шнеерсона.

<sup>2</sup> Сивцев Вражек, дом 4, квартира 11.

**<стр. 370>**

кресле, несколько откинувшись на его спинку, или у письменного стола.

Мясковский всегда внимательно слушал собеседника, изредка вставляя короткие, скупые «даже как будто малозначительные на первый взгляд реплики, которыми тем не менее умело направлял разговор на главные вопросы обсуждаемой темы. Проходило совсем немного времени, и они как-то неожиданно приобретали необходимую конкретность. И уже (очень скоро) приходилось максимально мобилизовывать все внимание, чтобы удержаться на уровне неизменно метких и точных его замечаний, чтобы не оконфузиться перед хозяином приблизительностью суждений.

Однако Николай Яковлевич никогда не подчеркивал собственной эрудиции, не подавлял ею собеседника. Нет ничего более ошибочного в подобном представлении о Мясковском. Напротив, он обладал редким внутренним тактом и деликатностью в обращении с людьми. Чувство же дистанции возникало в разговоре с композитором от невольно удивляющей точности его высказываний, от ясности оценок обсуждаемых явлений, от безукоризненной четкости определений.

«Каждый, будь то юноша, студент или зрелый композитор, — рассказывал в своих воспоминаниях о Мясковском композитор Н. Пейко, — общаясь с ним, испытывал одновременно два разнородных чувства: известное, так сказать, душевное смущение и ощущение непринужденности, атмосфера которой неуловимым образом создавалась. ... композитором»<sup>1</sup>.

«Мясковский, — пишет А. Хачатурян, — вел себя с нами, как равный с равными, был чрезвычайно вежлив и предупредителен. Он не допускал фамильярности, был со всеми учениками на «вы», называя их по имени и отчеству»<sup>2</sup>.

«Во время уроков Николай Яковлевич сидел далеко от рояля и при этом смотрел в ноты в процессе исполнения. Он прекрасно все помнил и, слушая какие-то отрывки из сочинения, говорил: «А ну-ка, откройте пятую страницу...». Или: «Вот теперь у вас внизу — сыграйте». Или: «Мне кажется, что тут у вас... А впрочем, может быть, и верно, может, я ошибаюсь, извините...»

<sup>1</sup> Пейко Н. Воспоминания об учителе. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 314.

<sup>2</sup> Хачатурян А. Из воспоминаний. — Сов. музыка, 1956, № 5, с. 114.

<стр. 371>

Но студент должен был понимать, я это твердо усвоил, что, если Мясковский даже неуверенно говорит о чем-то, — знай, тут есть серьезные неполадки. Он или прямо говорил, в чем эти неполадки, или намекал — и надо было самому догадаться, найти способ, как их выправить. Но были некоторые студенты, которые, выходя из класса после урока у Мясковского, радовались: он ничего не сказал, значит, у меня все в порядке! На самом же деле они просто не обратили должного внимания на кажущиеся робкими замечания учителя. А эти замечания всегда были очень существенными!»<sup>1</sup>.

«Поистине легендарная скромность Н. Я. Мясковского, прекрасного человека — благородного, необычайно чуткого ко всякой фальши в искусстве и в жизни проявлялась во всем. Сколько раз при выдвижении композиторов на Государственные премии он отстранял свою кандидатуру, чтобы освободить место для молодого музыканта... хорошо помню, как он настойчиво защищал интересы других, оставляя себя в стороне... Все мы знали, что он человек объективный и глубоко принципиальный, для которого интересы советского искусства превыше личных интересов»<sup>2</sup>.

Когда возникает вопрос, что влекло к Мясковскому людей самых различных музыкальных рангов и вкусов, из чего складывался большой авторитет композитора в музыкальных кругах, то прежде всего хочется говорить о Мясковском как огромном знатоке музыки.

Мясковский знал музыку широко и полно. Подчеркиваем — именно знал и не только в общеэстетическом плане, но профессионально — конкретно, подробно, в деталях. «Сам Н. Я., — писал о нем ближайший ученик и друг композитора В. Я. Шебалин, — является редким знатоком музыкальной литературы. Он внимательно изучает все новое, что пишется и советскими композиторами, и за рубежом. С какой поразительной легкостью, желая сделать более наглядным свое замечание ученику, Н. Я. ссылается на различные примеры из мировой музыкальной литературы.

Те из учеников Н. Я., которые ходили к нему на уроки домой, помнят, как живо, не задумываясь, он доставал из одного из своих многочисленных шкафов с нотами ту или иную партитуру, уверенно открывал нужную страницу и показывал: «Вот видите, как поступил примерно при тех же обстоятельствах Балакирев» (или

<sup>1</sup> Х а ч а т у р я н А. Страницы жизни и творчества (из бесед с Г. М. Шнеерсоном). М., 1982, с. 62.

<sup>2</sup> Там же, с. 149.

<стр. 372>

Бетховен, или Шуберт). Литературу надо знать хорошо не только для того, чтобы быть образованным музыкантом и освоить опыт классиков. Полушутя, полусерьезно Н. Я. говорил: «Литературу надо знать для того, чтобы по неведению не сочинить то, что уже было сочинено раньше»<sup>1</sup>.

«На чем же основывался огромный, непререкаемый авторитет Мясковского? .. — спрашивал себя Дм. Кабалевский, также один из ближайших учеников, а позже и соратников композитора. — Я думаю, что не ошибусь, сказав, что авторитет этот в первую очередь основывался на качестве, к сожалению, далеко не всегда встречающемся у выдающихся художников, — на живом интересе к творчеству своих современников. Это качество было в высшей степени присуще Мясковскому. Оно, вероятно, и служило источником той особой притягательной силы, которая влекла к нему буквально всех музыкантов «от мала до велика». Оно, несомненно, лежало и в основе большого и многостороннего влияния, которое оказывал Мясковский на развитие нашей музыкальной культуры»<sup>2</sup>. И далее в своих воспоминаниях Дм. Кабалевский совершенно справедливо подчеркивает при этом... тяготение самого Мясковского «к музыкантам современникам, особенно к молодежи»<sup>3</sup>.

Да, Мясковский действительно покорял знанием музыки и тем самым невольно вынуждал и всех соприкасавшихся с ним музыкантов подтягиваться и неизмеримо более

строго проверять себя. Встречи с Мясковским неизменно будили, тревожили мысль, расширяли кругозор, уличали посетителя в недостаточной основательности приобретенных сведений и представлений о музыке, побуждали к работе, к творческим исканиям.

Здесь же необходимо подчеркнуть и другую сторону этого вопроса: сам Мясковский систематически и последовательно работал над расширением собственного и без того огромного запаса знаний в области музыкальной литературы. Деятели Московской государственной филармонии старшего поколения могут подтвердить, что Мясковский был одним из постоянных посетителей симфонических и камерных концертов (не в пример многим другим композиторам, музыковедам, музыкантам) до

<sup>1</sup> Ш е б а л и н В. Мясковский — учитель. — Сов. музыка, 1941, № 4, с. 48—49.

<sup>2</sup> К а б а л е в с к и й Д. О Н. Я. Мясковском. — В кн.: Н. Я- Мясковский, т. 1, с. 281.

<sup>3</sup> Там же.

**<стр. 373>**

последних месяцев своей жизни, причем особенно тщательно он следил за всеми появляющимися на концертной эстраде новинками.

Дирекция филармонии ничуть не погрешила бы против истины если бы на двух креслах 22-го ряда Большого зала консерватории (№№ 13—14) поместила табличку: «Места Н. Я. Мясковского», подобно памятной надписи, которую дирекция Московской государственной консерватории поместила на внешней и внутренней стене класса № 35: «В этом классе занимался Николай Яковлевич Мясковский».

Мясковский редко слушал музыку «пассивно». Чаще всего, особенно в отношении новой литературы, он делал в личном дневнике краткие пометки, фиксируя для памяти или общую оценку сочинения, или отдельные моменты произведения, чем-либо обратившие на себя внимание. Следует заметить тут же, что слушание музыки в концерте или по радио Мясковский стремился закрепить ознакомлением с партитурами новой симфонической и камерной литературы. Насколько хорошо знали Мясковского служащие концертных залов Москвы, настолько хорошо помнят композитора и продавцы центральных нотных и книжных магазинов столицы, где композитор был одним из постоянных покупателей выходящих в свет новинок.

Когда в классе по композиции студенты задавали Мясковскому вопрос, как и когда он успевает не только услышать, но и запомнить столько произведений, Мясковский неизменно отвечал: «Работайте упорно и по заранее намеченному плану». Развивая свою мысль, он говорил, что в результате многолетнего систематического изучения литературы ему бывает достаточно прослушать один раз новое произведение или перелистать партитуру, чтобы понять главное его содержание, оценить техническую сторону выполнения замысла. Но это пришло с опытом. Студентам же он рекомендовал изучать литературу, особенно классическую, с различными прицелами, как изучал он сам. «Например, — рассказывал Мясковский, — будучи консерваторским студентом, я решил в одно лето проанализировать разработки всех сонатных аллегро в бетховенских сонатах, в другое лето изучил тональные планы первых частей симфоний от венских классиков до нашей современности. Короче, следует давать себе отдельные тематические задания, помимо, конечно, слушания произведения в целом, и систематически накапливать материал. Особенно полезно,

**<стр. 374>**

даже необходимо обращать внимание на наиболее слабые места в собственных познаниях литературы. Систематичность и последовательность в работе не замедлит дать положительный результат»<sup>1</sup>.

Круг музыкальных знаний Мясковского был весьма широк, точнее, энциклопедичен, и не случайно к композитору обращались за советом и квалифицированным суждением не только коллеги по профессии, маститые и начинающие, но и очень многие теоретики и критики. Приблизительное представление об эрудиции

Мясковского дает перечень некоторых научных работ, которые Николай Яковлевич рецензировал по просьбе авторов или музыкальных учреждений начиная с 30-х годов. Черновики многих рецензий хранятся ныне в Центральном государственном архиве литературы и искусства в Москве.

Среди отрецензированных работ мы находим, например, главу из докторской диссертации Д. Аспелунда «Развитие певца и его голоса»; обширную монографию М. Багриновского «Дирижерский класс»; работы А. Веприка — «Об оркестре», «Функции тембра»; Ш. М. Видора — «Техника современного оркестра» в переводе В. Богодурова; Е. Вилковира — «Художественные возможности духового оркестра»; В. Беркова — «Гармония Глинки»; М. Гнесина — «Начальный курс практической композиции»; И. Мартынова — «Д. Д. Шостакович»; М. Пекелиса — «Тезисы доклада о Мусоргском»; И. Рыжкина — «О музыкальных стилях», «Форма музыкального произведения и музыкальный образ»; Г. Таранова — «Чтение партитур»; Н. Гарбузова — «Словарь терминов»; И. Способина — «Музыкальная форма» (учебник); главы «Очерков советской музыки» под ред. Т. Э. Цытович (вышли в 1947 году) и многое другое, не считая материалов журнала «Советская музыка» за годы с 1939 по 1948.

Когда доводилось посещать композитора, то почти всегда можно было в его кабинете увидеть на письменном столе или на рояле одну-две, а то и целую стопку книг и журналов, недавно вышедших из печати, — новинок литературы и искусства, с которыми Мясковский спешил ознакомиться по горячим следам.

Не говоря о художественной литературе, русской классической и зарубежной, которую композитор хоро-

<sup>1</sup> Из беседы с Н. Я. Мясковским.

**<стр. 375>**

шо знал, Он постоянно интересовался текущей литературой — советской и зарубежной.

Мясковский был всегда в курсе важнейших событий жизни искусства, хотя опере и драме предпочитал чистую музыку, звучащую в концертных залах. Последнее, однако, не являлось догмой. Так, например, высоко ценя оперу С. Прокофьева «Семен Котко», поставленную на сцене Музыкального театра имени К. С. Станиславского и В. И. Немировича-Данченко, Николай Яковлевич, кажется, не пропустил ни одного спектакля, пока опера была в репертуаре театра, хотя самую постановку считал далеко не совершенной. Точно так же, «не любя» драматический театр, Мясковский тем не менее посещал наиболее значительные постановки московских академических театров, отдавая должное и хорошей игре актеров, и хорошему спектаклю. Знал композитор и лучшие картины современных художников, всегда имел и на их счет совершенно отчетливое мнение.

«Судить о том или ином композиторе Н. Я. избегал, а если и высказывался по этому вопросу, то всегда в деликатной форме, подчеркивая условность своих суждений. Будучи щедрым в области своей консультационной деятельности по различным вопросам, Мясковский одновременно считал, что, в основном, композитор должен «высказываться» музыкой, а не славой. А вот безоговорочно, как о гении, он говорил ... о Прокофьеве. Ожидался приезд Прокофьева в СССР. Николай Яковлевич сказал мне: «Вот встретитесь с С. С. и убедитесь, что это гений не только по его музыке (это бесспорно), но по его поведению, по его манере держаться — гениальной по естественности. Он никогда не подчеркивает своего превосходства, но вы сразу увидите, что это гений.

И еще. Его рассказ в подтверждение одаренности Прокофьева о том, как они в молодости играли в четыре руки какие-то симфонии Гайдна и восхищались кристальным совершенством фактуры и стройностью и лаконизмом формы. Мясковский высказал мысль о том, что никто теперь так не может писать. Прокофьев возразил: «Я могу писать не только так, а и лучше». И через короткое время показывал Ник. Яковлевичу свою первую симфонию, потрясшую его, еще раз подтверждающую высочайшую им оценку Прокофьева»<sup>1</sup>,



<sup>1</sup> Сообщено учеником Мясковского М. Цветаевым в письме к автору от 21 августа 1976 г.

**<стр. 376>**

Мясковский мог удивить точностью познаний в области, весьма далекой от искусства. Вспоминаются некоторые встречи с Николаем Яковлевичем в период Великой Отечественной войны, когда композитор уже вернулся в Москву после эвакуации <sup>1</sup>.

За жизнью страны, за событиями на фронтах Мясковский следил очень тщательно. Он слушал сводки Совинформбюро и систематически отмечал красными флажками на своей стенной карте линию изменения фронта. Кроме того, он постоянно пользовался атласом для более детального представления о перемещении войск.

В разговорах о событиях на фронтах Мясковский подмечал малейшую неточность собеседника, касалось ли это названий населенных пунктов, частей Советской Армии или вражеских войск. Непокоримо убежденный в победе советского народа, Мясковский избегал выпренности, ложного пафоса. Чувство реальности, удивительная трезвость взгляда и неизменная точность — вот что отличало суждения Мясковского. И думается, эта черта определялась не только тем, что он был причастен к военной профессии и по образованию (военный инженер) и по опыту (участник первой мировой войны 1914—1918 годов), то есть мог судить о ходе военных событий в известном смысле как специалист, но, главным образом, тем внутренним чувством гражданственности и патриотизма, которым было проникнуто вообще все его жизненное поведение.

Мясковский горячо любил природу, особенно среднерусской полосы. В одном из писем периода эвакуации он писал из Тбилиси: «Все же я убедился, что здешняя (также и в Нальчике) природа не по мне: не хватает березы, липы, ясеня, даже ольхи» <sup>2</sup>.

Любить природу для него означало знать ее. Так, например, он был хорошо осведомлен в географии и естествознании, знал флору и фауну нашей страны, отлично предсказывал погоду по облакам, по поведению птиц и животных. В искусстве собирания грибов Николай Яковлевич не знал себе соперников. Он досконально изучил все их виды, особенности, как и где они растут, причем собирал «научно», никогда не уничтожая грибниц.

<sup>1</sup> Декабрь 1942 г.

<sup>2</sup> Из неопубликованного письма Н. Я. Мясковского к автору от 12 мая 1942 г.

**<стр. 377>**

Среди любимых книг Мясковского были всевозможные описания путешествий и различные атласы. На этажерке в кабинете отдельной стопкой стояли: «В дебрях Уссурийского края» В. Арсеньева, «Путешествия по Туркменскому краю» Н. Северцова, «По Алтаю» В. Сапожникова, «Двукратные изыскания в Южном Ледовитом океане и плавание вокруг света в 1819, 1820 и 1821 гг.» Ф. Беллинсгаузена, «Путешествия по Южной Африке» Д. Ливингстона, «Путешествие в Уссурийском крае» Н. Пржевальского, «Гостеприимная Арктика» В. Стефансона, «Моря Северной Арктики» В. Визе, «Бабочки» С. Аксакова, «Наши весенние бабочки» Д. Кайгородова, «Определитель птиц» С. Даля и Г. Соснина, «Жизнь животных. Птицы» А. Брема, «Птицы России» М. Мензбира, «Определитель растений» М. Нейштадта, «Атлас облаков», «Les animaux, vivants dans le monde», «Oiseaux — Reptiles», «Poissons», «Mammifères» par E. Flammarion <sup>1</sup> и ряд других книг в таком же роде.

Яркий пример осведомленности Мясковского в естествознании привел Н. Пейко. Прослушав в 1943 году его романс, начинающийся словами:

И аисты над погоревшим садом  
Давно на юг промчались косяком, —

Николай Яковлевич вдруг заметил: «Аисты косяком? .. Аисты—семейство крупных, отряд голенастых, кажется, они косяками не летают».

Встретив через несколько дней автора романа, он начал разговор фразой: «Вы знаете, посмотрел энциклопедию, кое-какие справочники, — не летают аисты косяками»<sup>2</sup>.

К сказанному прибавим, что Мясковский не раскрывал своих обширных знаний просто так, а всегда по конкретному поводу. И что особенно было характерно, он умел так тонко и, если так можно 'выразиться, незаметно внести уточняющую реплику, что недостаточно осведомленный собеседник не испытывал чувства неловкости от допущенной вольно или невольно ошибки. Выходило всегда так, словно Мясковский случайно знал то, чего не знал его посетитель.

Если бы можно было собрать всех музыкантов, кому Мясковский систематически или «мимоходом» давал

<sup>1</sup> «Животные, живущие в мире», «Птицы — пресмыкающиеся», «Рыбы», «Млекопитающие» в издании Е. Фламариона.

<sup>2</sup> П е й к о Н. Воспоминания об учителе. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 318.

**<стр. 378>**

ценные советы, то набрался бы «добрый полк» и мы могли бы яснее представить себе, как щедр был композитор на отдачу своих знаний другим.

Исполнительность и аккуратность составляли неотъемлемую черту облика Мясковского. Они раскрывали отношение композитора к коллективу, к людям, Мясковский, как немногие, умел ценить время. Для него было неукоснительным правилом — любое обязательство, данное им слово выполнять к сроку или даже раньше срока, чего бы это ни касалось: сдачи симфонии по заказу музыкального учреждения, просмотра рукописи нового сочинения какого-либо композитора или музыковедческого труда, прочтения материалов журнала «Советская музыка» и т. д.

В течение тридцати лет, с 1921 по 1950 год, Николай Яковлевич приходил в классы Московской государственной консерватории, чтобы вести курс композиции. За все эти годы не было случая, чтобы профессор Мясковский пропустил дни и часы занятий или не возместил их в случаях (крайне редких) пропусков по болезни. Бывало, что опаздывали студенты, но никогда не опаздывал профессор Мясковский. Старые служащие консерватории в шутку рассказывали, что верность своих и консерваторских часов можно было проверять «по Мясковскому». Впрочем, это могут подтвердить и все деятели учреждений искусства, с которыми был длительно связан композитор и которые знали его как одного из самых дисциплинированных и обязательных участников различных совещаний или заседаний, как, например, художественных советов при бывшем Комитете по делам искусств, Всесоюзного радио, Московской филармонии, консерватории.

Но не это самое главное. Как известно, Мясковский явился продолжателем лучших, прогрессивных традиций в области воспитания композиторского мастерства. Он умел быть объективным в оценке творчества и своего коллеги — мастера-профессионала и начинающего композитора-студента. Николай Яковлевич обладал способностью влиять, направлять, воодушевлять словно бы незаметно и вместе с тем не подавлять собственным авторитетом, не навязывать своего метода, вкуса, опыта. Казалось бы, что стремление Мясковского к точности и пунктуальности могло и у студентов вырабатывать сухую педантичность. Невольно вспоминается такая деталь из педагогической практики композитора, рассказанная его учеником М. Цветаевым. «Он строго требо-

**<стр. 379>**

вал от учеников, в частности от меня, сугубо тщательно написанного материала — будь то эскизный набросок -отрывок или законченное произведение. Все мелизмы и даже трели и тремоло он требовал в их точной расшифровке, в написании нотами и не терпел сокращений в их записи, считая это профессиональной ленью. Такие значки, как мордент, группетто, из рукописи решительно изгонялись». Но в том-то и заключалось обаяние Мясковского-педагога, что в этой важной области он был чужд шаблона, был исключительно широк, многосторонен, прозорлив. К проблеме воспитания композиторского

мастерства он подходил не с позиций личной практики, личного опыта, исходя из необходимости для студента овладения определенным сводом правил, каноническими музыкальными формами, жанрами по своему образцу. Главным принципом Мясковского являлось стремление выявить, развить, воспитать индивидуальность дарования в студенте — умение самостоятельно находить пути решения тех или иных задач.

Конечно, в таком понимании сущности педагогического процесса Мясковский не являлся исключением. Вероятно, большинство композиторов, ведущих классы композиции, придерживаются подобных же взглядов. Но Мясковский не просто «так думал», он мастерски «так делал». «Как педагог, — пишет о Мясковском его соратник и воспитанник, профессор Е. К. Голубев, — он был необычайно широк, в каждом видел и раскрывал его творческую индивидуальность, и, казалось, никто не был ему чужд и никогда он не навязывал своих мыслей»<sup>1</sup>.

«Мясковский принадлежал к тому типу педагогов, — писал Дм. Кабалевский, — которые для успешности занятий требовали большой инициативы от самих учеников. У него можно было почерпнуть бесконечно много, но можно было и уйти с пустыми руками... Все зависело от себя самого. Николай Яковлевич всегда стремился к тому, чтобы максимально активизировать учеников. Он очень точно и обстоятельно разъяснял суть обнаруженного им >в сочинении изъяна, значительно более лаконично подсказывал путь его исправления и уже совсем в исключительных случаях предлагал то или иное новое решение. «Не та тональность в среднем эпизоде», — говорил он, например, и очень убедительно

<sup>1</sup> Советский музыкант, 1950, № 23.

**<стр. 380>**

объяснял, в силу каких причин ладово-гармонического порядка эпизод звучал вяло, бесхарактерно, неконтрастно. Затем рассказывал и показывал, какого рода ладовые соотношения применялись в примерно аналогичных ситуациях разными композиторами (в таких случаях Николай Яковлевич ссылался обычно на классиков). Но на вопрос о том, какая же тональность была бы наиболее подходящей в данном случае, отвечал: «Вот уж этого сказать не могу — ведь я забраковал только одну, а остается еще двадцать три? Кто же, кроме Вас, может сказать, какая из оставшихся точнее отвечает Вашему намерению». Так он заставлял учеников думать, искать, оттачивать фантазию и мастерство»<sup>1</sup>.

«Посещение класса Николая Яковлевича было для меня (думаю не только для меня) чем-то вроде большого праздника. Я входил в класс с чувством, что вот произойдет что-то необычное, значительное...

В день занятия к трем часам в классе собирались сразу все. Двое, трое из нас показывали Н. Я. написанное, остальные — слушали (и, разумеется, «мотали на ус»). Затем начиналось едва ли не самое интересное: возникал оживленный разговор. Мы задавали Николаю Яковлевичу множество вопросов, на которые он обстоятельно отвечал, обсуждались недавно услышанные новинки советской музыки и т. д. и т. п. Однажды Николай Яковлевич сообщил нам, что И. Стравинский написал новый балет «Игра в карты», вокруг этого завязался разговор; сравнивали Стравинского с Прокофьевым. Н. Я. сказал: «Стравинский гениален, но Прокофьев — умней, и в этом его большое преимущество перед Стравинским».

Кажется, зимой 1940 года в Москве впервые слушали 6-ю симфонию Д. Шостаковича. Разумеется, ее обсуждали в классе. Николай Яковлевич сделал ряд критических замечаний, но в заключение сказал: «А все-таки это Моцарт!»...

У Николая Яковлевича спросили, почему он не пишет романсов на стихи А. С. Пушкина. «Я предпочитаю Лермонтова. У него чувство всегда идет впереди мысли. У Пушкина же мысль преобладает над чувством. Недаром Чайковский написал лишь один романс на слова Пушкина «Соловей»<sup>2</sup>.

<sup>1</sup> Кабалецкий Д. О Н. Я. Мясковском. — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 283—284.

<sup>2</sup> Из воспоминаний ученика Н. Я. Мясковского М. Б. Мазора.

<стр. 381>

В развитие сказанного хочется привести еще один пример из педагогической практики Мясковского, характеризующий, с одной стороны, присущее ему необычайно острое, но выражению Шебалина, «ощущение дефектов» в просматриваемых сочинениях студентов и, с другой — афористический стиль его замечаний.

На одно из занятий в классе Мясковского его студентка С. принесла для показа экспозицию половину разработки первой части симфонии. Мясковский, прослушав исполненную студенткой часть симфонии, вновь обратился к партитуре и, перелистывая ее страницы, начал в разделе разработки обводить карандашом отдельные ноты в басовом голосе. Во всех случаях это была нота си. Дойдя до конца написанного и поймав в кружок еще одну ноту, композитор, чуть-чуть улыбаясь, сказал, обращаясь к автору музыки: «Что-то у вас больно много «сей»?» Присутствующие в классе рассмеялись шутке Мясковского, хотя истинный смысл его слов оставался еще не вполне ясным. Композитор еще раз перелистал партитуру и, указывая на отчеркнутые ноты, сказал: «Вы мне принесли разработку, а музыка симфонии не развивается, «все стоит», из си мажора вы никак не можете выбраться».

Теперь уже все поняли, что Мясковский мастерски нащупал главный недостаток сочинения и что его шутливая фраза имела обобщающий смысл, как своего рода направляющая памятка всем студентам класса: «Помните о разработке, не допускайте тонального однообразия».

При внешней сдержанности в общении с окружающим, что порой принималось за сухость, замкнутость, Мясковский в действительности был очень естествен. Он любил в других непосредственность, если она не переходила в фамильярность, знал цену шутке, острому словцу (но не выносил грубости, развязности) и умел сам кольнуть шуткой, причем не без «яда», хотя последний иногда не сразу распознавался.

«Принес я однажды в класс, — рассказывал ученик Мясковского композитор Игорь Белорусец, — цикл романсов на слова А. Безыменского «О Ленине». Меня очень увлекла тема стихов, но они были во многом надуманными, что в тот момент мне не показалось недостатком. Следуя за текстом, я еще более намурил в музыке, оснатив мелодию сложными гармониями.

Николай Яковлевич, как всегда, сначала прослушал музыку, глядя в ноты, затем стал внимательно просмат-

<стр. 382>

ривать сочинение такт за тактом с карандашом в руке. Останавливаясь на отдельных местах, он выделял тот или иной звук в гармониях и, обращаясь ко мне, говорил: «Может быть, *соль-диез* необязателен, здесь обойдемся без *си-бемоль*, а в этом аккорде исключим этот голос? Ведь функции ваших аккордов остаются теми же, но гармония зато становится чище и яснее. Не правда ли?» Видя, как наметанный глаз Мясковского безошибочно находил мои «премудрости», я мог только соглашаться и испытывать чувство неловкости от того, что я сам не увидел в сочинении столько промахов и фальши.

Мясковский же, выявив за роялем еще пару гармонических клякс, закрыл ноты и, вздыхая полусерьезно-полулукаво, промолвил славно в пространство:

— Ах, люблю модернистов!

Поскольку фраза была произнесена «на полном серьезе», мне ничего не оставалось делать, как благодарить и кланяться. Но уши мои в этот момент казались мне раскаленными докрасна, и я готов был провалиться через все этажи консерваторского здания от досады «а себя и стыда, вызванного этим «изысканным комплиментом». Фраза Николая Яковлевича и сейчас звучит в моих ушах»<sup>1</sup>

Нельзя не привести из опыта работы Мясковского в классе композиции еще факт, который выходит за пределы частного случая и позволяет ближе взглянуть на самую суть педагогического искусства Мясковского.

Студент Л., ученик Мясковского, принес в класс законченную им первую часть концерта для фортепиано с оркестром. Мясковский попросил студента сыграть сочинение. Слушая, он одновременно изучал его партитуру. Надо сказать, что музыка концерта была весьма изощренной в мелодическом и гармоническом отношениях, отдаленно напоминая стиль сочинений позднего Скрябина. Концерт в целом оставлял двойственное впечатление: в нем были страницы эмоциональной музыки, но отпугивала «модернистская» форма.

Казалось, прослушав «мудреное» сочинение молодого композитора, Мясковский должен был бы «разнести» его и назвать в качестве превосходных образцов для изучения и освоения особенностей данного жанра музыки, например, концерты для фортепиано с оркестром Рахманинова или Чайковского.

<sup>1</sup> Из беседы автора с И. М. Белорусцем.

**<стр. 383>**

Однако Николай Яковлевич, сделав несколько технических замечаний, в заключение порекомендовал студенту к следующему занятию просмотреть ряд сочинений К. Шимановского. Когда студент Л. вышел из класса, я выказал некоторое любопытство по поводу такой рекомендации, имевшей целью, как показалось мне, прямую поддержку интереса к подобному «новаторству». Мясковский, колко метнув глазами и лукаво улыбнувшись, ответил примерно таким образом (точной записи его слов сделать не удалось, но содержанию их полностью соответствует следующее):

— Сейчас пытаться изменить направление творчества Л., когда он находится в состоянии увлечения стилем позднего Скрябина, бесполезно. К тому же музыка концерта у него внутренне уже сложилась. Опыт показывает, что в подобных случаях лучший способ помощи студенту — дать ему возможность познакомиться с наиболее чистыми образцами интересующего его стиля. В его концерте для фортепиано масса преувеличений, неоправданных усложнений, что он по неопытности считает оригинальными находками. Если ему порекомендовать посмотреть партитуры Чайковского или Бетховена, Шопена или Листа, он в данный момент ничего в них «не увидит», не почерпнет. Напротив, знакомство с образцовыми партитурами заинтересовавшего его стиля, которые будут для него «откровениями», вызовет желание внимательно их изучить с пользой для себя. Тогда он скорее поймет недостатки собственного сочинения. Если же «разгромить» его музыку, что вообще всегда легко сделать, то это значит нанести ему травму.

Творчество — капризное дело, здесь легко впасть в уныние, потерять интерес к работе, к желанию преодолевать трудности. Метод «разноса» — опасный метод для будущей судьбы одаренного студента. Римский-Корсаков, Глазунов, Танеев его не применяли.

Хорошо помню «ужас», который навела в свое время на нас, студентов консерватории, придирчивость Лядова.

Что же касается стиля музыки Л., то, во-первых, он уже довольно прочно у него сложился, Л. увлечен им, значит, ему нужно время, чтобы понять все плюсы и минусы этого стиля. Во-вторых, лучшая школа для таланта — жизнь. Когда студент Л., безусловно одаренный композитор, вполне проявит себя в серьезной творческой работе, то он сам почувствует, что мудреные его сочинения мало кого увлекают. Он сам встанет перед необходи-

**<стр. 384>**

мостью искать для себя иные дороги и тогда скорее оценит односторонность своего увлечения... Главная трудность не в том, чтобы дать в руки студенту техническую основу композиции, а в том, чтобы помочь выбраться на правильную дорогу в развитии собственного дарования, не подавляя, не ломая его.



У Л. увлечение сложным стилем было обнаружено уже при поступлении его в консерваторию, значит, вкусы его сформировались довольно рано и, как видите, сохраняются весьма устойчиво. Может быть, это и станет его стилем, ведь в наличии содержания и достаточно ясно выраженных эмоций концерту Л. отказать нельзя. Музыка его не бессодержательна. А от неоправданной сложности он со временем освободится.

«В своих высказываниях, — писал о Мясковском Шостакович, — он был очень немногословен, порой строг. Но даже самые суровые слова его критики — это чувствовалось — шли от большого сердца и любви к музыке поэтому никогда не обижали. Тем более что с такой же взыскательностью (это было известно) он относился к самому себе»<sup>1</sup>.

Приведенных воспоминаний, по всей вероятности, достаточно, чтобы представить себе облик выдающегося педагога, чей талант, соединивший плодотворные традиции московской (Чайковский, Танеев) и петербургской (Римский-Корсаков, Лядов, Витоль) педагогических школ, способствовал гармоническому развитию дарований целой плеяды советских композиторов. Среди учеников Мясковского — такие разные и не похожие друг на друга индивидуальности, как Д. Кабалевский и А. Хачатурян, В. Шебалин и А. Мосолов, Н. Пейко и В. Мурадели, Е. Голубев и К. Хачатурян, Г. Галынин и М. Тулебаев, Б. Мокроусов и В. Юровский, З. Левина и Н. Макарова, И. Белорусец и Ю. Никольский, С. Разоренов и В. Фере, А. Козловский и В. Белый, Б. Гибалин и Б. Чайковский, Б. Шехтер и М. Старокадомский и многие другие. Мясковский может быть назван крупнейшим представителем и создателем советской педагогической школы композиторов, связанной с Московской государственной консерваторией.

В этой связи нельзя не вспомнить проекта статьи Мясковского, характеризующей его идейно-эстетические воззрения, его педагогические и этические принципы.

<sup>1</sup> Ш о с т а к о в и ч Д. Сохранить живые черты (вместо предисловия). — В кн.: Н. Я. Мясковский, т. 1, с. 7.

**<стр. 385>**

Приводим выдержки из него.

«Одним из наиболее существенных явлений я считаю недостаточное чувство ответственности как у нас, педагогов, так и у студентов перед теми обязанностями, которые наша новая жизнь и требования Правительства в области повышения всеобщей культуры возлагают также и на работников фронта искусства, тем более такой ведущей квалификации, как композиторская, что, по-моему, выражается в недостаточно интенсивном стремлении, часто и у очень одаренных студентов, к наиболее полному овладению всеми сторонами техники своего дела, а также к повышению своего музыкально-культурного уровня вообще.

Посещая в течение последних лет студенческие вечера композиторской кафедры и знакомясь тем или иным образом с работами студентов, мне, за неизбежными исключениями, бросалось в глаза, с одной стороны, что молодые композиторы не часто ставят перед собой задачи большого технического интереса (быть может, из боязни ложно понимаемого формализма), а с другой — нередко пренебрегают насыщением своих произведений здоровым содержанием и эмоциональностью, что приводит к известной идейной беззаботности и к малой их выразительности. Между тем сильная, глубокая и здоровая эмоция и интересная, технически совершенная концепция одинаково необходимы на пути к созданию произведений «большого искусства», в равной мере близкого и понятного как специалисту, так и широкому слушателю. И такая содержательность и техническая законченность должны быть присущи и массовой песне, и музыке к фильму, театральной пьесе, и симфонии, и опере.

Не могу не отметить, что известная доля вины лежит здесь на организации дела показа продукции студентов-композиторов, которая часто наталкивается на пассивность других кафедр, а также недостаточную помощь со стороны администрации консерватории и других организаций, а между тем правильная постановка хорошего и всестороннего показа

творчества является чрезвычайно сильным стимулом и для большей продуктивности и для повышения художественного качества произведений молодого композитора»<sup>1</sup>.

<sup>1</sup> Черновая запись Н. Я. Мясковского от 3 марта 1936 г. Хранится в ЦГАЛИ.

**<стр. 386>**

Представление о Мясковском будет неполным, если не сказать еще о творческой целеустремленности и дисциплине труда — качествах, быть может, особо его отличавших.

Овладение композиторским мастерством — неперенное условие для каждого, посвятившего себя этому искусству. Хорошо известно, что Н. А. Римский-Корсаков, сочинив первую оперу «Псковитянка», со всей остротой ощутил недостаток профессиональной композиторской техники.

Он почти не упоминает о своих переживаниях после создания «Псковитянки», ничего не пишет и о том невероятном напряжении ума и воли, которое он затратил на изучение контрапункта и написание более шестидесяти фуг за одно лето.

Но мы знаем беспристрастную оценку этого труда Римского-Корсакова, данную П. И. Чайковским. «Добрейший Николай Андреевич, — писал он Римскому-Корсакову в письме от 10 сентября 1875 года. — ... Все эти бесчисленные контрапункты, которые вы проделали, эти 60 фуг и множество других музыкальных хитростей — все это такой подвиг для человека, уже восемь лет тому назад написавшего «Садко»<sup>1</sup>, что мне хотелось бы прокричать про него целому миру. Я прихожу в полное изумление и не знаю, как выразить мое бесконечное уважение к вашей артистической личности...»<sup>2</sup>.

И сам Чайковский — всегда подчеркивал, что он поставил себе целью овладеть техникой композиторской работы наподобие ремесла...

Мясковский, как и Римский-Корсаков, Чайковский, Танеев, прошел тернистый путь овладения мастерством и выработал у себя подлинный композиторский профессионализм «на манер ремесла», заботясь о более совершенном выражении музыкальных идей. До конца творческой жизни у него не ослабевала требовательность к себе и критическое чувство по отношению к собственным сочинениям. О присущем ему чувстве неудовлетворенности собою убедительно свидетельствуют «Автобиографические заметки» — замечательный документ критической самооценки результатов творческих исканий, впечатляющий беспощадной строгостью суждений. Только по поводу единственного сочинения из числа первых

<sup>1</sup> Симфоническая картина «Садко».

<sup>2</sup> П. И. Чайковский о композиторском мастерстве. Избранные отрывки из писем и статей. Сост. И. Ф. Кунин. М., 1952, с. 40.

**<стр. 387>**

шестнадцати симфоний, о которых здесь идет речь, 6-й симфонии — Мясковский разрешил себе признаться в том, что оно дорого ему по силе пережитых и выраженных в нем чувств, хотя и для него у автора нашлись слова критики. Это, правда, отнюдь не означает, что ко всему остальному созданному им он был безразличен. Каждое сочинение стоило композитору напряженных творческих усилий, концентрации воли, а подчас и большого изнурительного труда и оставалось близким ему детищем. Но лишь очень немногое доставляло настоящее, полное удовлетворение. В этом крылось одно из острых внутренних противоречий Мясковского-композитора, сопровождавшее его на всем творческом пути. Жажда творчества являлась для него неодолимой движущей силой и вместе с тем таила в себе источник ни с чем не сравнимой боли от неудовлетворенности достигнутым. «Замечательным качеством Мясковского было глубокое понимание требований своей эпохи. Он был современным человеком в полном смысле этого понятия, всегда шел в ногу со временем. И даже в старости он никогда не был в оппозиции к той новизне, которая его окружала в искусстве, но всегда стремился понять чувства и помыслы молодежи, приветствовал все молодое, свежее, перспективное...»<sup>1</sup>.

В заключение приведу только один внешне незначительный, но характерный пример отношения Николая Яковлевича к своему делу. Когда вскоре после смерти композитора удалось посетить его квартиру и заглянуть в кабинет, на пюпитре рояля можно было увидеть клавир 4-го фортепианного концерта Рахманинова, томик ноктюрнов Шопена и ... этюды Крамера в издании 1950 года.

На вопрос пианиста А. Л. Иохелеса, навестившего Н. Я. Мясковского в июне 1950 года, о назначении столь странного подбора нот, композитор ответил: «Стар стал, пальцы деревенеют, играть трудно, вот я и занимаюсь часок в день этюдами для поддержания беглости».

Эти слова были сказаны Николаем Яковлевичем на семидесятом году жизни, за два месяца до кончины.

Мясковский до последней капли сил не переставал работать, без остатка отдавая себя делу служения великому музыкальному искусству своей страны.

Таким он ушел из жизни, таким он остался в памяти тех, кому довелось знать его лично.

<sup>1</sup> Беседы с А. И. Хачатуряном, с. 18.

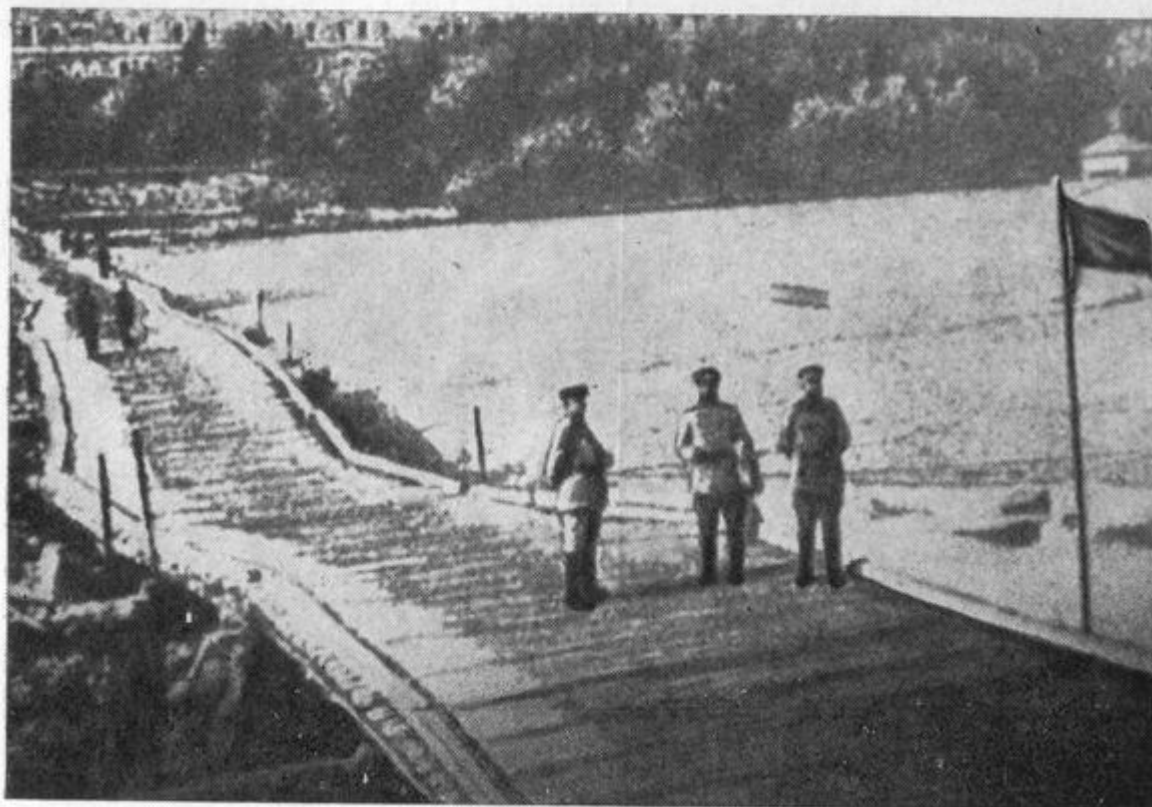


В. Н. Мясковская  
(урожденная Петракова),  
мать композитора  
(конец 80-х годов XIX в.)



Я. К. Мясковский,  
отец композитора,  
офицер военно-инженерных  
войск  
(конец 80-х годов XIX в.)

Крепость Новогеоргиевск (современное название — город Модлин)  
под Варшавой, где родился композитор



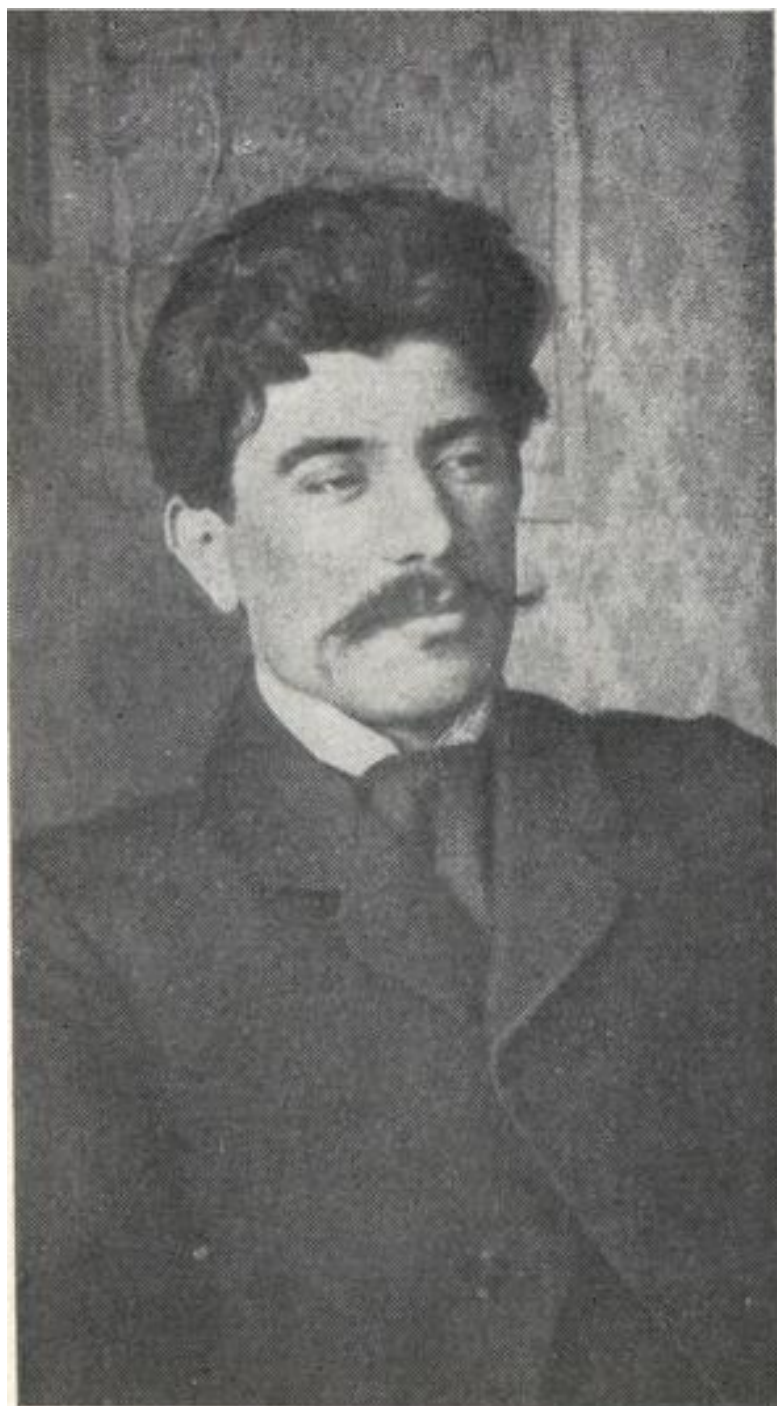




Н. Я. Мясковский  
в форме учащегося  
Кадетского корпуса за год  
до его окончания. 1898 г.



Н. Я. Мясковский  
спустя год после окончания  
Военно-инженерного училища,  
офицер саперных войск. 1904 г.



Р. М. Глиэр в молодые годы,  
первый учитель Мясковского  
по гармонии



Н. Я. Мясковский и И. И. Крыжановский  
на прогулке. 1914 г.





С. С. Прокофьев,  
студент консерватории. 1908 г.



Н. Я. Мясковский  
в год поступления  
в консерваторию.  
1906 г.

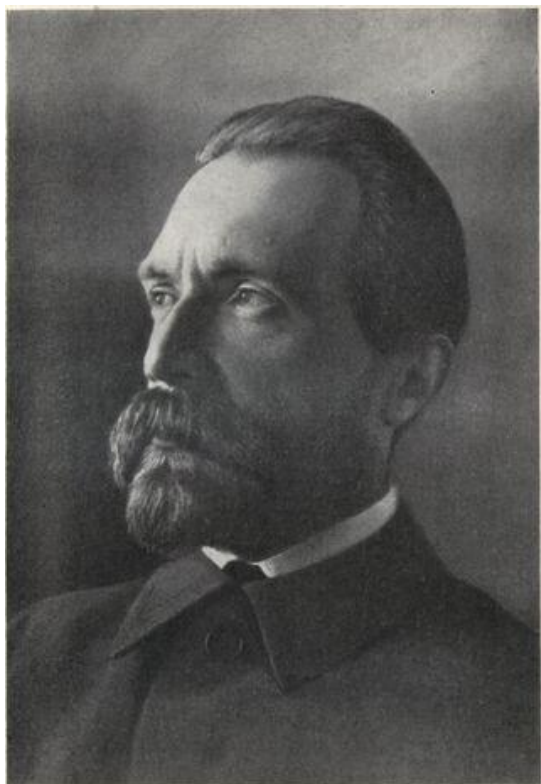




Н. Я. Мясковский  
с сослуживцем и солдатами  
у блиндажа под крепостью Перемышль.  
Лето 1915 г.



Н. Я. Мясковский и Е. В. Держановская.  
Июль 1915 г.



Н. Я. Мясковский. 1926 г.



Н. Я. Мясковский. 1927 г.



Н. Я. Мясковский. 1934 г.



Н. Я. Мясковский.  
Середина 30-х годов





«Ламсимфанс» (шуточное название).  
Справа налево: Н. Я. Мясковский, С. С. Попов,  
П. А. Ламм, А. А. Ефременков (конец 20-х годов)



A black and white photograph showing five men in suits. One man is seated at a piano, looking towards the right. Another man stands behind him, also looking right. To the left, two more men stand, looking towards the piano. On the far right, a man with glasses stands holding a large sheet of music, looking down at it. The scene appears to be a formal gathering or rehearsal.





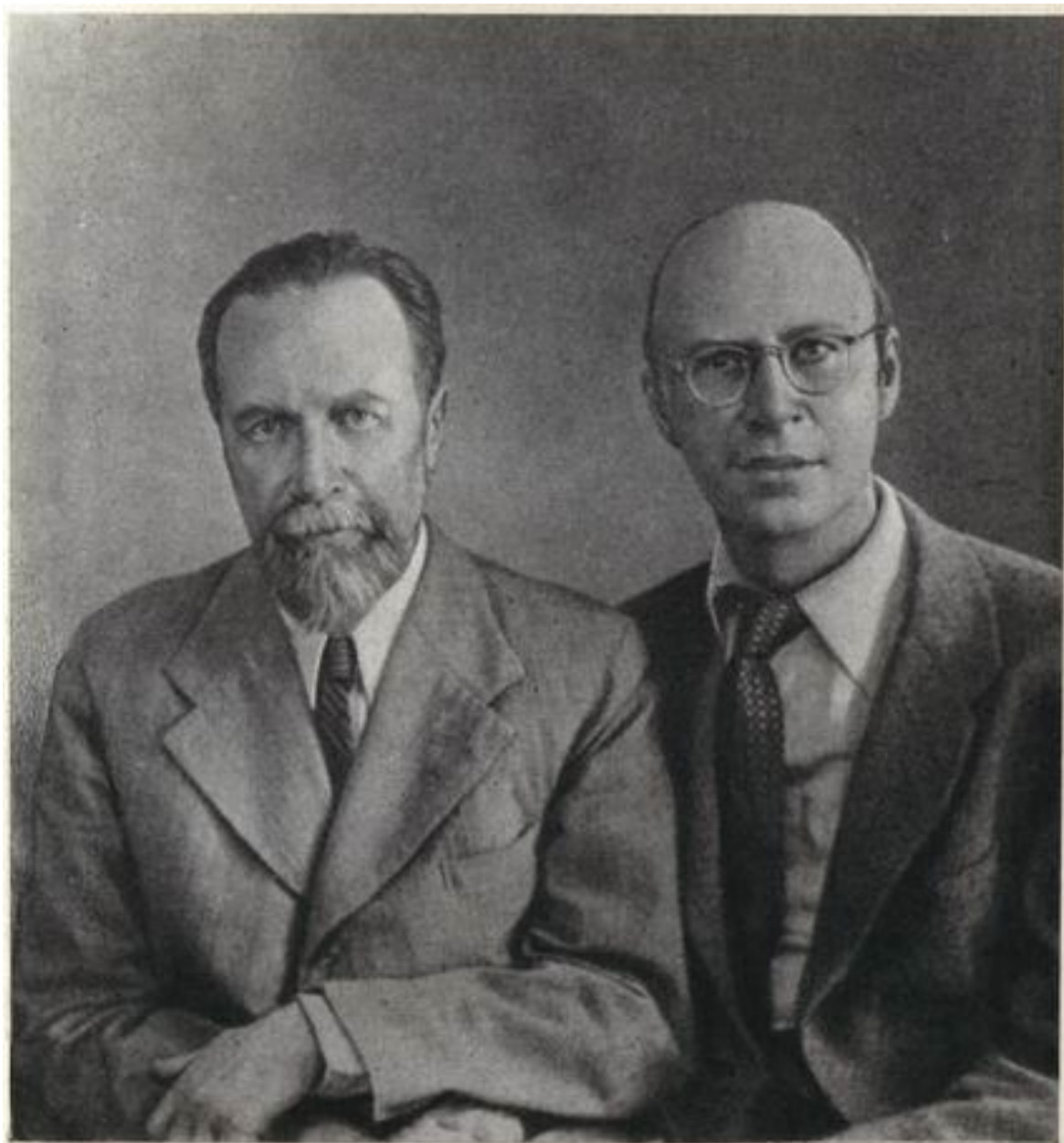
Н. Д. Шпиллер, Ю. А. Шапорин,  
Н. Я. Мясковский, И. К. Стучевский  
(конец 30-х годов)



Профессора класса сочинения Московской консерватории со своими студентами.  
Сидят (слева направо): В. Я. Шебалин, Н. Я. Мясковский, Н. С. Жигяев, Г. И. Литинский;  
стоят: Ю. Яцевич, А. Хачатурян, С. Сендерей, Ю. Бирюков (середина 30-х годов)

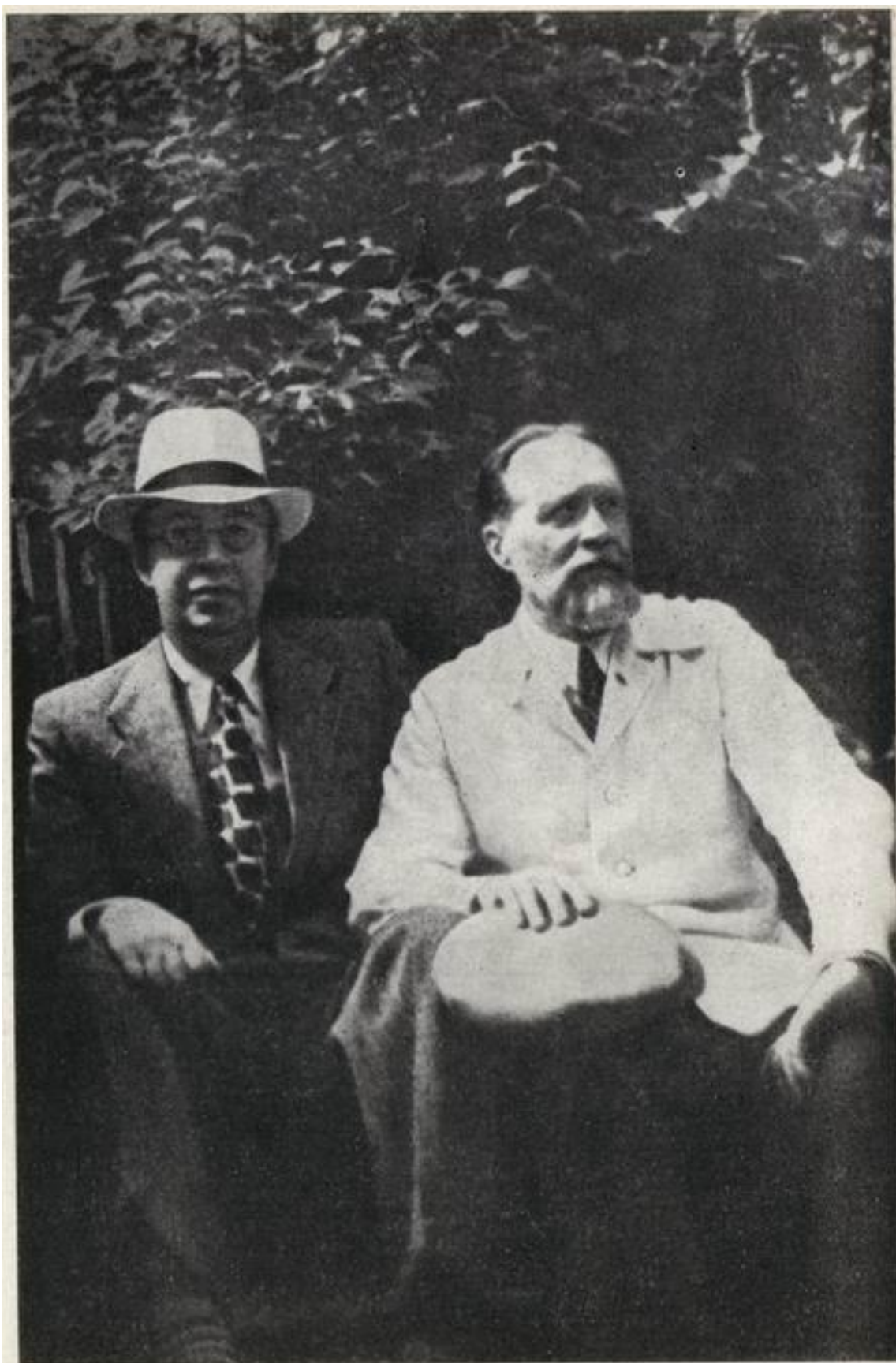
Н. Я. Мясковский в своем кабинете. 1937 г.





Н. Я. Мясковский и С. С. Прокофьев. 1942 г.





Н. Я. Мясковский и С. С. Прокофьев  
на Николиной горе. 1946 г.

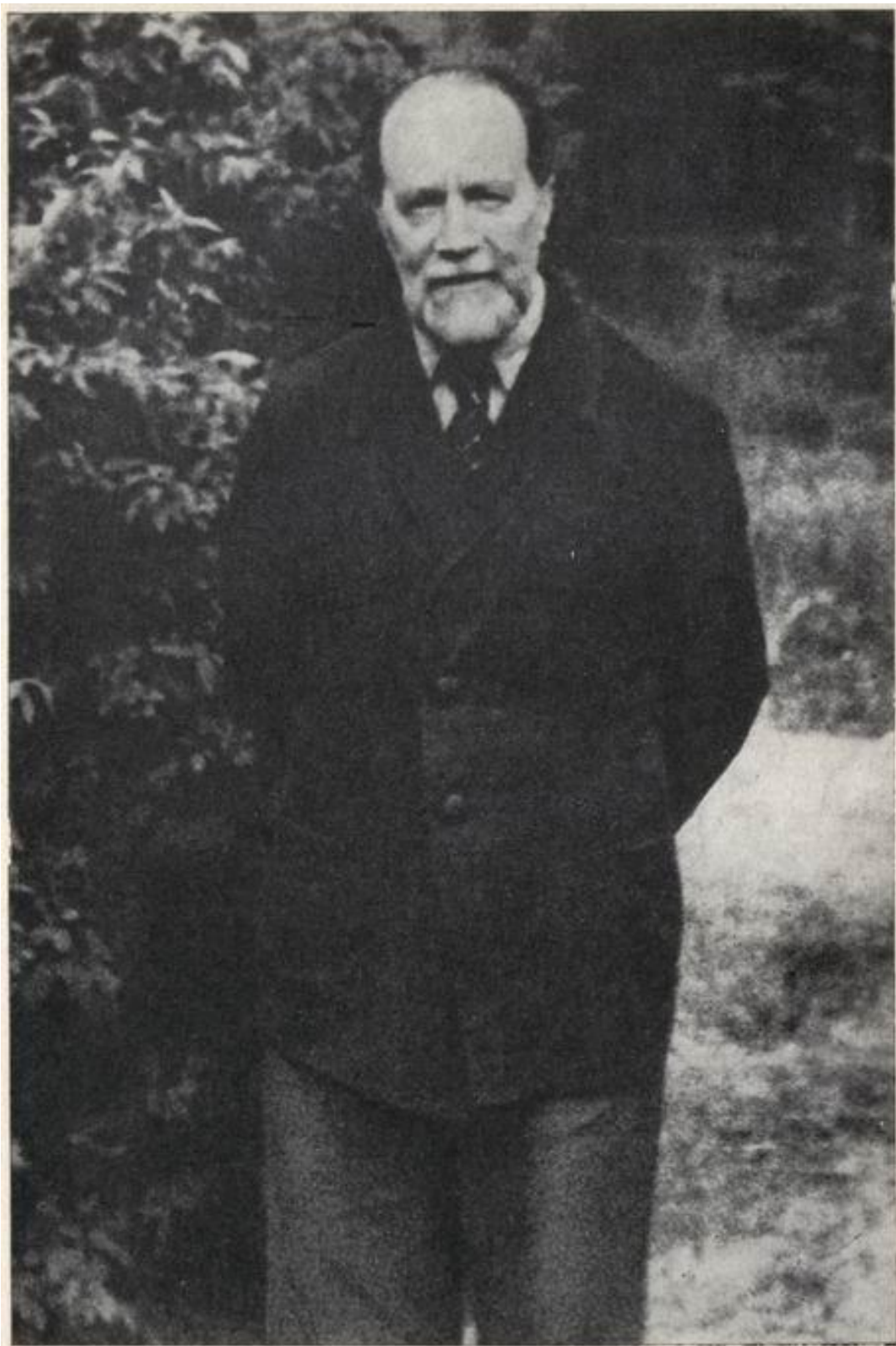


Дача П. А. Ламма, на Николиной горе, где Н. Я. Мясковский проводил летнее время с 1931 по 1950 год



С. С. Прокофьев.  
Последний снимок композитора.  
Николина гора. 1952 г.



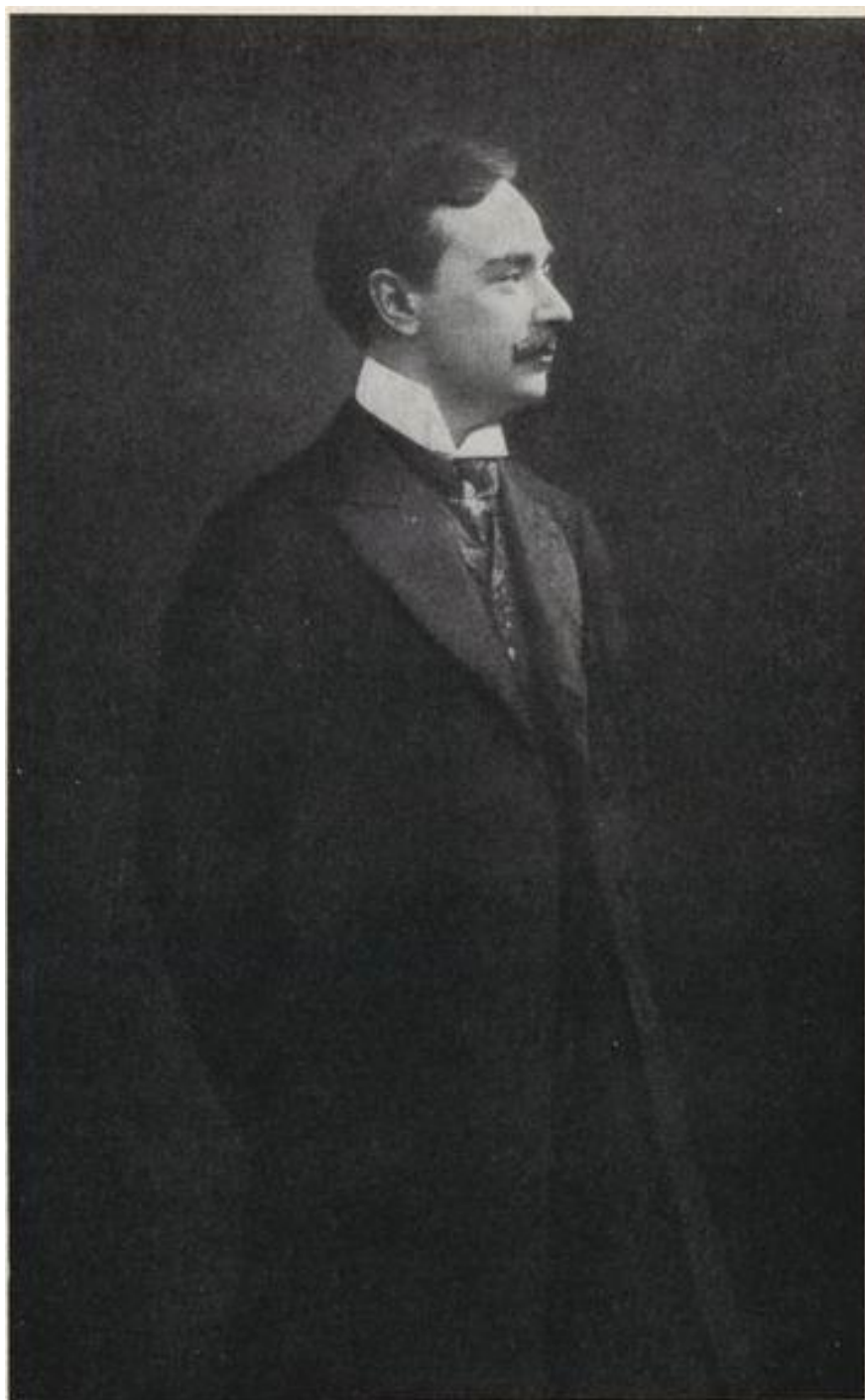


Н. Я. Мясковский. Последний снимок композитора. Николина гора. 1949 г.



Сараджев К. С.





Кусевицкий С. А.

Купер Э. А.



Малько Н. А.



Голованов Н. С.

||



Койте А.



Гинзбург Л. М.

Сенкар Э.



Кубацкий В. Л.



Петров И. В.



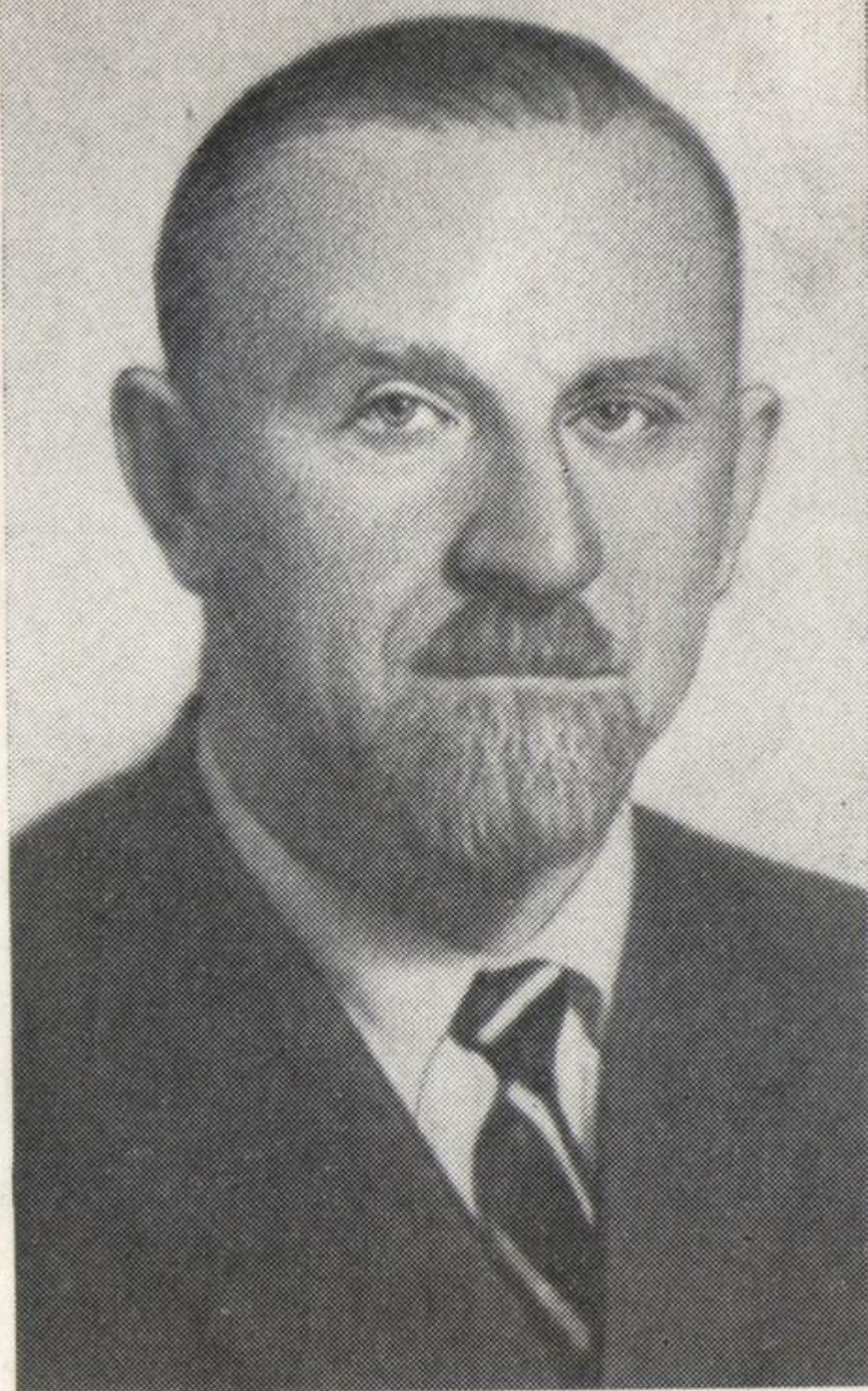
Стасевич А. Л.



Мравинский Е. А.







Ковалев А. М.





Орлов А. И.



Гайк А. В.



Ойстрах Д. Ф.



Кнушевицкий С. Н.

Аносов Н. П.







Государственный квартет Армянской ССР  
имени Комитаса в Москве.  
Слева направо: Габриэлян А., Оганджян Д.,  
Асламазян С., Тэриан М., 1930 г.



Государственный квартет имени Бетховена.  
Слева направо: Цыганов Д., Ширинский В.,  
Ширинский С., Борисовский В.



Вуд Г.





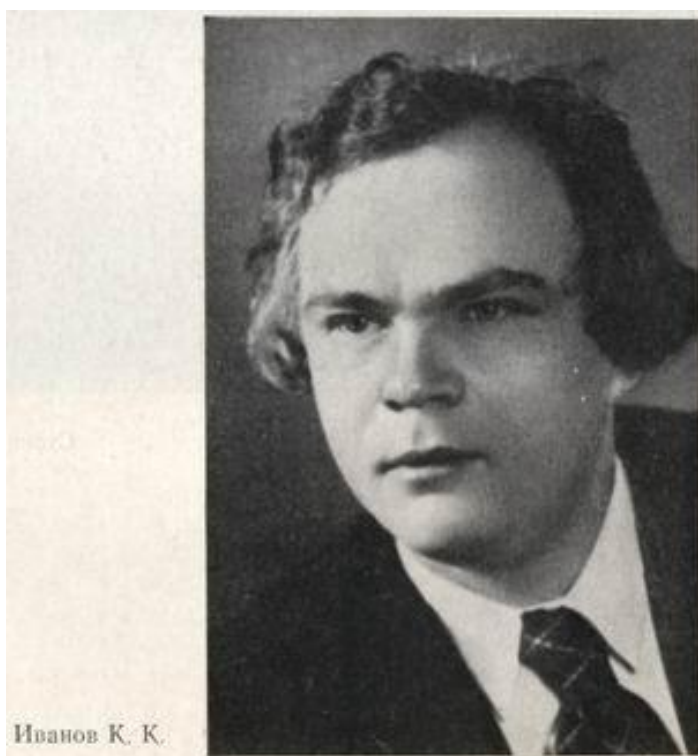
Сток Ф.



Стоковский Л.



Светланов Е. Ф.



Иванов К. К.

## Краткий хронограф жизни и творчества Н. Я. Мясковского

1881 — 8 (20) IV. В крепости Новогеоргиевск (ныне г. Модлин) близ Варшавы в семье военного инженера Якова Константиновича Мясковского и его жены Веры Николаевны Мясковской (урожденной Петраковой) родился четвертый ребенок — сын Николай.

1888—Переезд семьи Мясковских в Оренбург.

1889 — Переезд семьи Мясковских в Казань.

1890—Смерть матери; воспитание детей принимает на себя сестра отца Еликонида Константиновна Мясковская; она же — первая учительница музыки.

1893 — Определение в Нижегородский кадетский корпус (интернат).

1895 — Перевод во 2-й Петербургский кадетский корпус (также интернат) после переезда всей семьи из Казани в Петербург. Занятия музыкой (ф-но) с А. С. Стунеевым; одновременно в кадетском корпусе обучение игре на скрипке и участие в корпусном оркестре.

1896 — «Потрясающее впечатление» от 6-й симфонии и баллады «Воевода» П. Чайковского в исполнении Артура Никита (первое в Петербурге после смерти Чайковского), послужившее, по признанию М., «последним толчком к музыкально-творческим устремлениям».

1896—1898 — Первые опыты сочинения музыки (прелюдии для ф-но).

1899 — Окончание кадетского корпуса и поступление в Военно-инженерное училище (Петербург).

1899—1903 — Близкое знакомство с музыкально одаренными друзьями по училищу В. Л. Гофманом, В. Л. Модзалевским из семей известных пушкинистов — М. Л. Гофмана и Б. Л. Модзалевского, в кругу которых были и профессиональные музыканты, а также Н. Н. Сухаржевским — хорошим виолончелистом, сочинявшим музыку. Знакомство и дружба с театральным музыкальным критиком В. В. Яковлевым. Посещение спектаклей оперного театра. «Сильнейшее впечатление от оперы Н. А. Римского-Корсакова «Кашей Бессмертной». Окончание Военно-инженерного училища. Служба в военных частях городов Зарайск, Москва. Встреча с С. И. Танеевым. Начало занятий по гармонии и консультации по сочинению с Р. М. Глиэром — учеником С. И. Танеева (январь—май 1903 г.)

1903—1905 — Перевод в Петербург. Параллельно отбыванию обязательной военной службы усиленные занятия музыкой, по рекомендации Р. М. Глиэра, с широкообразованным музыкантом — композитором (учеником Н. А. Римского-Корсакова) и врачом И. И. Крыжановским, подготовившим М. к экзаменам » Петербургскую консерваторию. Знакомство с ведущими деятелями и участниками «Вечеров современной музыки».

1906—1911 — Годы учения в Петербургской консерватории (классы А. К. Лядова, Н. А. Римского-Корсакова, Я. И. Витоля). Зарождение творческой дружбы с С. С. Прокофьевым, Б. В. Асафьевым. Знакомство с организаторами московских «Вечеров современной музыки» — дирижером К. С. Сараджевым, издателем и редактором московского еженедельного журнала «Музыка» В. В. Держановским и его женой, певицей Е. В. Колосовой-Держановской.

1906 — Первая публикация произведений М. — романсы на стихи З. Гиппиус (сборник из 6 романсов) в издании Ю. Г. Циммермана (напечатаны на средства композитора).

1908 — Первое публичное исполнение произведений М. — романсы на стихи З. Гиппиус: «Луна и туман», «Кровь», «Противоречие»; исполнители — С. Демидова (пение), В. Каратыгин (ф-но). Петербург, «Вечера современной музыки». Сочинение 1-й симфонии.

1909—1910 — Сочинение симфонической сказки — «Молчание» на сюжет Э. По, Симфониетты A-dur. Начало сочинения 2-й симфонии.

1911 — Первое исполнение оркестрового произведения М. — сказки «Молчание» (Москва, Сокольники, дирижер К. Сараджев). Завершение 2-й симфонии. Окончание консерватории.

1911—1914 — Музыкально-критическая деятельность в московском журнале «Музыка».

1912—1914 — Сочинение симфонической поэмы «Аластор» на сюжет П. Шелли, 3-й симфонии. Исполнение 2-й симфонии и «Аластора» (Москва, К. Сараджев, С. Кусевицкий). Начало первой мировой войны.

1914—1917 — Мобилизация в действующую армию. Участие в военных действиях на Юго-Западном фронте в чине офицера саперных войск. Отрицательное отношение к войне. Участие в наступлении армии к границам Венгрии и ее отступлении-«бегстве» с жутким продвижением через Полесье к Двинску. Контузия. Служба в Двинске, Ревеле (Таллине). Дружба с прогрессивно настроенным полковым врачом А. М. Ревидцевым. Рост демократических убеждений под влиянием революционных событий 1917 г. Солдаты направляют М. в полковой комитет своим представителем. Перевод в Военно-морской генеральный штаб и переезд в Петроград (декабрь 1917 г.). Исполнение 3-й симфонии (Москва, 1915, Э. Купер). Замыслы новых сочинений и в том числе оперы «Идиот» по роману Ф. М. Достоевского. Работа над либретто оперы с П. П. Сувчинским. Сочинение 4-й симфонии и начало работы над 5-й симфонией.

1918 — Переезд в Москву в связи с переводом Военно-морского генерального штаба. Москва становится постоянным местом жительства М. до конца его жизни. Окончание 5-й симфонии.

1919 — Активное участие в музыкальной жизни Москвы. Начало деятельности в Государственном музыкальном издательстве (член

**<стр. 390>**

жюри, редактор художественного отдела), Коллективе московских композиторов (член бюро), Музыкальном отделе Наркомпроса (председатель художественного совета Концертного подотдела, член художественной секции Гос. ученого совета Муз. секции Гос. академ. художеств, наук). Начало дружественных отношений с П. А. Ламмом. Музыкальные вечера у Держановских, Ламмов. Встреча с художником Лопатинским, послужившая М. толчком к замыслу 6-й симфонии.

1920 — Первое исполнение 5-й симфонии (Москва, Н. Малько).

1921 — Демобилизация из Красной Армии. Начало профессорской деятельности в Московской консерватории (до конца жизни, за исключением небольшого перерыва в 1948 г.) Смерть Еликоницы Константиновны Мясковской; поездка в Петроград на ее похороны. Развитие замысла 6-й симфонии.

1922 — Избрание в состав правления Всероссийской ассоциации композиторов (преобразована из «Коллектива композиторов»). Выход из печати первой оркестровой партитуры — симфонической поэмы «Аластор» (Гос. муз. изд.). — Сочинение 6-й симфонии (в клavierе), 7-й симфонии (полностью).

1923—1924 — Эпизодические статьи в музыкальных журналах «К новым берегам», «Музыкальная культура», «Современная музыка». Выход из печати партитуры 5-й симфонии.

1924 — Первое исполнение 6-й симфонии (Москва, Н. Голованов). Участие в организации Ассоциации современной музыки.

1925 — Исполнение 5-й симфонии в Ленинграде (Э. Купер), симфонической поэмы «Аластор» в Лондоне (Г. Вуд). Первое исполнение 4-й и 7-й симфоний в Москве (К. Сараджев). — Выход из печати партитуры 6-й симфонии (Вена, Универс. изд.).

1926 — Поездка в Варшаву (вместе с Б. Л. Яворским) на Открытие памятника Шопену, из Варшавы в Вену в связи с подготовкой к изданию партитур 7-й и 8-й симфоний (единственная поездка М. за границу). Исполнение 6-й и 7-й симфоний в Праге, 6-й в Вене (К. Сараджев), 5-й в Филадельфии и Нью-Йорке (Л. Стоковский). Первое исполнение 8-й симфонии (Москва, Ленинград, дирижер К. Сараджев). Присвоение звания засл. деят. иск. РСФСР (в связи с 60-летием Моск. консерватории). Начало работы над 10-й симфонией.

1927 — Сочинение 9-й и 10-й симфоний.

1928 — Первое исполнение 9-й симфонии (Москва, К. Сараджев), 10-й симфонии (Москва, Персифанс).

1930 — Сочинение квартетов ор. 33, № 1, a-moll, ор. 33, № 2, c-moll.

1931 — Выход из Ассоциации Современной музыки. Сочинение 11-й и 12-й симфоний (в клавире).

1932 — Ликвидация Российской Ассоциации пролетарских музыкантов (РАПМ) и образование Московского Союза советских композиторов. Избрание в состав Правления Союза композиторов. Окончание 11-й и 12-й симфоний. Первое исполнение 12-й симфонии (Москва, А. Коутс).

1933 — Сочинение 13-й, 14-й симфоний и первой части 15-й. Первое исполнение 11-й симфонии (Москва, К. Сараджев).

1934—1935 — Окончание 15-й симфонии. Первое исполнение 13-й симфонии (Чикаго, Ф. Сток; Москва, Л. Гинзбург), 14-й симфонии (Москва, В. Кубацкий), 15-й симфонии (Москва, Л. Гинзбург).

**<стр. 391>**

1936 — Сочинение и первое исполнение 16-й симфонии (Москва, Э. Сенкар). Начало работы над 17-й симфонией. Опубликование статьи «Автобиографические заметки о творческом пути» в журнале «Советская музыка».

1937 — Окончание 17-й симфонии и первое ее исполнение (Москва, А. Гаук). Сочинение и первое исполнение 18-й симфонии (Москва, А. Гаук).

1938 — Сочинение Концерта для скрипки с оркестром.

1939 — Сочиненно И первое исполнение 19-й симфонии для духовых инструментов (Москва, И. Петров). Первое исполнение концерта для скрипки с оркестром (Москва, солист Д. Ойстрах, А. Гаук). Создание организационного комитета Союза советских композиторов СССР, член оргкомитета ССК СССР.

1940 — Сочинение и первое исполнение 20-й симфонии (Москва, Н. Голованов), 21-й симфонии (Москва, А. Гаук).

1932—1940 — Активная общественно-музыкальная деятельность. Участие в работе художественных советов Московской филармонии, Всесоюзного радио, Главного управления музыкальными учреждениями Комитета по делам искусств при Совете Министров Союза ССР, оргкомитете Союза советских композиторов, оргкомитете по проведению 100-летия со дня рождения М. П. Мусоргского (1939), П. И. Чайковского (1940), жюри первого Всесоюзного конкурса дирижеров (1937), Всесоюзного общества культурной связи с заграницей (ВОКС), редколлегии журнала «Советская музыка» (с 1939 по 1948 г.).

1940 — Присуждение степени доктора искусствоведения без защиты диссертации.

1941 — Присуждение Государственной премии СССР за 21-ю симфонию. Эвакуация в Нахичевань (август) в связи с начавшейся Великой Отечественной войной 1941 — 1945 гг. Сочинение 22-й симфонии-баллады, 23-й симфонии-сюиты на темы кабардино-балкарских народных песен и танцев. Переезд в Тбилиси (ноябрь).

1942 — Первое исполнение 22-й симфонии-баллады (Тбилиси, А. Стасевич), 23-й симфонии-сюиты (Москва, Н. Голованов). Переезд во Фрунзе (сентябрь). Сочинение поэмы-кантаты «Киров с нами». К XXV годовщине Октябрьской революции. Замысел оперы «Царь



Федор» по трагедии А. Толстого (остался не осуществленным). Возвращение в Москву (15 декабря).

1943 — Первое исполнение кантаты. «Киров с нами» (Москва, солисты Т. Янко, Вл. Захаров, дирижер А. Ковалев, хормейстер И. Кувыкин). Сочинение и первое исполнение струнного квартета соч. 62, d-moll, № 9 (Москва, квартет имени Бетховена), 24-й симфонии (Москва, Е. Мравицкий). Награждение орденом В. И. Ленина.

1944 — Сочинение концерта для виолончели с оркестром. Проведение 100-летнего юбилея со дня рождения Н. А. Римского-Корсакова (М. — председатель оргкомитета).

1945 — Начало сочинения 25-й симфонии. Первое исполнение концерта для виолончели с оркестром (Москва, солист С. Кнушевицкий, дирижер А. Орлов).

1946 — Окончание 25-й симфонии. Присуждение Государственной премии за 9-й струнный квартет, за концерт для виолончели с оркестром. Присвоение почетного звания народного артиста Союза ССР. Первое исполнение 25-й симфонии (Москва, А. Гаук).

**<стр. 392>**

1947 — Сочинение кантаты-ноктюрна «Кремль ночью». Первое ее исполнение (Москва, хор и оркестр Московской консерватории, солистка Д. Потаповская, дирижер Н. Аносов, хормейстер В. Мухин). Начало работы над новой симфонией (будущей 27-й).

1948 — Сочинение и исполнение 26-й симфонии на древнерусские темы (Москва, А. Гаук). Эскизы 2-й сонаты для виолончели и ф-но. Редактирование, переработка ряда произведений.

1949 — Сочинение 27-й симфонии, 13-го струнного квартета. Уточнение партитур и переложений ряда предыдущих сочинений, ранних в том числе. Окончание 2-й сонаты для виолончели и фортепиано.

1950 — Составление сборника романсов «За многие годы» (переработка и уточнение редакций вокальных произведений, сочиненных в разное время). Уточнение переложений позднейших и ряда предыдущих произведений (26-я, 27-я симфонии, Дивертисмент, 9-й струнный квартет). Присуждение Государственной премии за 2-ю сонату для виолончели и фортепиано. Приведение в порядок личного архива. Операция. Последняя поездка на Николину гору — подмосковную дачу П. А. Ламма, где М. вместе с сестрой В. Я. Меньшиковой проводил летнее время начиная с 1931 г. Резкое ухудшение состояния здоровья. Вынужденное возвращение в Москву. Смерть 8 августа, похороны на Новодевичьем кладбище 10 августа. 8ХП — 1950 г. первое (посмертное) исполнение 13-го квартета (Москва, квартет имени Бетховена), 9ХП того же года — 27-й симфонии (Москва, А. Гаук). Присуждение (посмертно) Государственной премии СССР за эти сочинения.

# Список сочинений Н. Я. Мясковского

## Симфонические произведения

1908. Ор. 3. Первая симфония (с-moll), в 3-х частях, для оркестра парного состава. Посвящена И. И. Крыжановскому. 2-я ред. 1921 г. Музсектор Госиздата, 1929.
- 1909—1910. Ор. 9. «Молчание» (f-moll), симфоническая поэма по одноименной притче Эдгара По, для оркестра четверного состава с двумя арфами. Посвящена К. С. Сараджеву. Универс. изд., 1927.
- 1910—1911. Ор. 10. Симфониетта (A-dur), в 3-х частях, для малого оркестра (без тромбона). 2-я ред. 1943 г. Музгиз, 1955. Избр. соч. Т. 7.
- 1910—1911. Ор. 11. Вторая симфония (cis-moll), в 3-х частях, для оркестра тройного состава увеличенного (три трубы, две тубы, шесть валторн). Музсектор Госиздата. 1928.

<sup>1</sup> В основу «Списка» положен перечень сочинений, составленный Н. Я. Мясковским: основной, включающий произведения, написанные до 1 октября 1935 года, и дополнительный — по 1 января 1941 года — хранится у автора.

## **<стр. 393>**

- 1912—1913. Ор. 14. «Аластор» (с-moll), симфоническая поэма по одноименной поэме П. Шелли, для оркестра тройного состава (шесть валторн, челеста, две арфы). Посвящена С. С. Прокофьеву. Гос. муз. изд. 1922.
- 1913—1914. Ор. 15. Третья симфония (a-moll), в 2-х частях, для оркестра тройного состава (шесть валторн). Посвящена Б. В. Асафьеву. Музсектор Госиздата, 1927.
- 1917—1918. Ор. 17. Четвертая симфония (e-moll), в 3-х частях, для оркестра тройного состава (шесть валторн). Посвящена В. В. Яковлеву. Музсектор Госиздата, 1926 г. Избр. соч. Т. 1. Музгиз, 1953.
1918. Ор. 18. Пятая симфония (D-dur), в 4-х частях, для оркестра тройного состава (шесть валторн). Посвящена В. М. Беляеву. Музсектор Госиздата, 1923, переиздана в 1926 и 1938. Изд. ССК, 1948. Музгиз, 1953. Избр. соч. Т. 1.
- 1921—1923. Ор. 23. Шестая симфония (es-moll), в 4-х частях, для оркестра тройного состава (шесть валторн, челеста, арфа) и смешанного хора (по желанию) на народный текст. 2-я ред. 1947—1948 г. Универс. изд., 1926. Музгиз, 1948 (2-я ред.). Музгиз, 1953. Избр. соч. Т. 2.
1922. Ор. 24. Седьмая симфония (h-moll), в 2-х частях, для оркестра тройного состава (четыре валторны, две трубы, арфа). Посвящена П. А. Ламму. Универс. изд., 1926.
- 1923—1925. Ор. 26. Восьмая симфония (A-dur), в 4-х частях, для оркестра тройного состава (шесть валторн, арфа). Посвящена С. С. Попову. Универс. изд., 1929.
- 1926—1927. Ор. 28. Девятая симфония (e-moll), в 4-х частях, для оркестра тройного состава (четыре валторны, арфа, без контрафагота). Посвящена Н. А. Малько. Универс. изд., 1930.
- 1926—1927. Ор. 30. Десятая симфония (f-moll), в одной части, для оркестра четверного состава. Посвящена К. С. Сараджеву. Музсектор Госиздата, 1930.
- 1928—1929. Ор. 32, № 1. Серенада (Es-dur), в 3-х частях, для малого симфонического оркестра (без тромбонов). Посвящена А. И. Дзимитровскому. Музсектор Госиздата, 1930.
- 1928—1929. Ор. 32, № 2. Симфониетта (h-moll), в 3-х частях для струнного оркестра. Посвящена А. Ф. Гедике. Музсектор Госиздата, 1931. Музгиз, 1955. Избр. соч. Т. 7.
1929. Ор. 32, № 3. Лирическое концертino (G-dur), в 3-х частях, для струнного оркестра, четырех духовых и арфы. Посвящена Б. В. Асафьеву. Музсектор Госиздата, 1930.

1931—1932. Ор. 34. Одиннадцатая симфония (b-moll), в 3-х частях, для оркестра тройного состава (четыре валторны, без контрафагота). Посвящена М. О. Штейнбергу. Музгиз, 1934.

1931—1932. Ор. 35. Двенадцатая симфония (g-moll), в 3-х частях, для оркестра тройного состава (четыре валторны, без контрафагота). К XV-летию Октябрьской революции. Музгиз, 1932. Музгиз, 1938 (2-е изд.).

1933. Ор. 36. Тринадцатая симфония (b-moll), в 3-х частях, исполняемых без перерыва <sup>1</sup>, для оркестра тройного состава (четыре валторны, без контрафагота). Госмузиздат, 1945.

<sup>1</sup> В списке сочинений, составленном Н. Я- Мясковским, указано, что симфония в одной части.

**<стр. 394>**

1933. Ор. 37. Четырнадцатая симфония (C-dur), в 5-ти частях, для оркестра тройного состава (четыре валторны, без контрафагота). Посвящена В. Л. Кубацкому. Музгиз, 1937.

1933—1934. Ор. 38. Пятнадцатая симфония (d-moll), в 4-х частях для оркестра тройного состава (без контрафагота). Музгиз, 1937. Музгиз, 1953. Избр. соч. Т. 3.

1935—1936. Ор. 39. Шестнадцатая симфония (F-dur), в 4-х частях, для оркестра тройного состава (без контрафагота). Посвящена оркестру Московской государственной филармонии. «Искусство», 1939. Музгиз, 1947 (переиздание 1939 года). Музгиз, 1953. Избр. соч. Т. 3.

1936—1937, Ор. 41. Семнадцатая симфония (gis-moll), в 4-х частях, для оркестра тройного состава (с контрафаготом, арфой, ксилофоном). Посвящена А. В. Гауку. Музгиз, 1947.

1937. Ор. 42. Восемнадцатая симфония (C-dur), в 3-х частях, для оркестра парного состава (три трубы). К XX-летию Октябрьской революции. Музгиз, 1940. Музгиз, 1953. Избр. соч. Т. 4.

1938. Ор. 44. Концерт для скрипки с оркестром (d-moll), в 3-х частях. Посвящен Д. Ф. Ойстраху. Музгиз, 1939 (клавир). Музгиз, 1948 (партитура). Музгиз, 1956. Избр. соч. Т. 9. (клавир).

1939. Ор. 48. Приветственная увертюра (C-dur), для оркестра тройного состава. Музгиз, 1939.

1940. Ор. 50. Двадцатая симфония (E-dur), в 3-х частях, для оркестра тройного состава. Посвящена Ю. А. Шапорину. Музгиз, 1947.

1940. Ор. 51. Двадцать первая симфония (fis-moll), в одной части, для оркестра тройного состава (три трубы, контрафагот). Союз советских композиторов, 1941. Музфонд СССР (фотопартитура), 1941. Музгиз, 1953. Избр. соч. Т. 4.

1941. Ор. 54. Двадцать вторая симфония-баллада (h-moll), в 3-х частях, исполняющихся без перерыва, для оркестра парного состава (три трубы). ССК СССР, 1944. Музгиз, 1944 <sup>1</sup>.

1941. Ор. 56. Двадцать третья симфония-сюита (a-moll), на темы песен и танцев народов Северного Кавказа, в 3-х частях, для оркестра парного состава (три трубы). Музгиз, 1946.

1943. Ор. 63. Двадцать четвертая симфония (f-moll), в 3-х частях, для парного состава (три трубы, контрафагот); Посвящена памяти В. В. Держановского. Музгиз, 1946; 1954. Избр. соч. Т. 5.

1944. Ор. 65. «Звенья». Сюита для симфонического оркестра в 6-ти частях (Введение. Воспоминание о танце. Дифирамб. Раздумье. Успокоение. Шествие). Обработка для симфонического оркестра отдельных пьес из (5-й, 6-й и 7-й неизданных) тетрадей для фортепиано «Шалости» (1908, 1909, 1910, 1917). Музгиз, 1961.

1944. Op. 66. Концерт для виолончели с оркестром (с-moll), в 2-х частях. Посвящен С. Н. Кнушевицкому. Музгиз, 1946, 1947. Музгиз, 1956. Избр. соч. Т. 9 (клавир).

1945. Op. 46 (bis). Две пьесы для струнного оркестра (из Девятнадцатой симфонии): 1. Andante serioso. 2. Moderato. Музфонд СССР, 1947.

1945—1946. Op. 68, № 2. Симфониетта (а-moll), в 4-х частях, для струнного «оркестра»<sup>2</sup>. Союз советских композиторов СССР,

<sup>1</sup> В издании Музгиза слово «баллада» в названии снято.

<sup>2</sup> Посвящена С. П. Горчакову.

**<стр. 395>**

1947. Музгиз, 1955. Избр. соч. Т. 7. Op. 69. Двадцать пятая симфония (Des-dur) в 3-х частях, для оркестра парного состава (три трубы). Посвящена Л. Т. Атовмьяну. Союз советских композиторов СССР, 1948. Музгиз, 1949. Музгиз, 1954. Избр. соч. Т. 5. Op. 71. Славянская рапсодия (Увертюра-фантазия на старославянские темы XVI века) d-moll, в одной части, для оркестра тройною состава (шесть валторн, контрафагот, арфа, фортепиано). Посвящена И. Ф. Бэлзе. Музгиз, 1947.

1947. Op. 76. Патетическая увертюра (с-moll), для оркестра парного состава (три трубы). К XXX-летию Советской Армии. Союз советских Композиторов СССР, 1947.

1948—1949. Op. 79. Двадцать шестая симфония (С-dur) на древнерусские темы, в 3-х частях, для оркестра парного состава (три трубы, контрафагот, арфа). Музгиз, 1954. Избр. соч. Т. 6.

1948. Op. 80. Дивертисмент (Es-dur), в 3-х частях, для оркестра парного состава (Вальс, Ноктюрн, Тарантелла). Музгиз, 1955. Избр. соч. Т. 7.

1947—1949. Op. 85. Двадцать седьмая симфония (с-moll), в 3-х частях, для оркестра тройного состава (три трубы, контрафагот). Музгиз, 1951. Музгиз, 1954. Избр. соч. Т. 6.

#### Симфонические произведения без обозначения опуса

1907—1934. Прелюдия и фугетта на имя «Saradgef» (g-moll), для оркестра парного состава (три трубы). Рукопись.

1907—1909—1911—1949. Увертюра (G-dur), для оркестра парного состава. Музгиз, 1959.

#### Произведения для камерного ансамбля

1911—1913. Op. 12. Соната для виолончели и фортепиано (D-dur), в 2-х частях. П. Юргенсон, 1913. Музгиз, 1945 (2-я ред.). Музгиз, 1956. Избр. соч. Т. 9. 1929—1930.

1929—1930. Op. 33, № 1. Струнный квартет (а-moll), в 4-х частях (№ 1). Госмузиздат, 1932. 1930.

1930. Op. 33, № 2. Струнный квартет (с-moll), в 3-х частях (№ 2). Посвящен Г. С. Гамбургу. Госмузиздат, 1931.

1910<sup>1</sup>. Op. 33, № 3. Струнный квартет (d-moll), в 3-х частях (№ 3). Госмузиздат, 1931.

1909—1910—1936—1937. Op. 33, № 4. Струнный квартет (f-moll), в 4-х частях (№ 4). «Искусство», 1938.

1938—1939. Op. 47. Струнный квартет (е-moll), в 4-х частях (№5). Посвящен В. Я. Шебалину. Госмузиздат, 1940.

<sup>1</sup> В списке сочинений, данном в книге Т. Н. Ливановой «Н. Я. Мясковский», приводится вторая дата — 1930 со знаком вопроса. С. И. Шлифштейн в нотографическом справочнике «Н. Я. Мясковский» («Советский композитор», 1962) также указывает вторую дату и в примечании высказывает предположение, что квартет был переработан композитором летом 1930 г.

**<стр. 396>**

- 1939—1940. Ор. 49. Струнный квартет (g-moll), в 4-х частях (№6). Посвящен Государственному квартету имени Бетховена: Д. М. Цыганову, В. П. Ширинскому, В. В. Борисовскому, С. П. Ширинскому. Музгиз, 1946.
1941. Ор. 55. Струнный квартет (F-dur), в 4-х частях (№ 7). Посвящен Е. М. Гузикову. ССК СССР, 1943.
1942. Ор. 59. Струнный квартет (fis-moll), в 3-х частях (№ 8). Посвящен памяти З. П. Фельдмана. Госмузиздат, 1944.
1943. Ор. 62. Струнный квартет (d-moll), в 3-х частях (№ 9). К 20-летию квартета имени Бетховена. Музгиз, 1945.
- 1907—1945. Ор. 67. (№ 1). Струнный квартет (F-dur), в 4-х частях (№ 10). Музгиз, 1946.
1945. Ор. 67. (№ 2). Струнный квартет (Es-dur), в 4-х частях, «Воспоминания» (№ 11). Посвящен А. А. Иконникову. Музгиз, 1947.
- 1946—1947. Ор. 70. Соната для скрипки и фортепиано (F-dur), в 2-х частях. Музгиз, 1948.
1947. Ор. 77. Струнный квартет (G-dur), в 4-х частях (№ 12). Посвящен Д. Б. Кабалевскому. Музгиз, 1948.
- 1948—1949. Ор. 81. Вторая соната для виолончели (или альты) и фортепиано (a-moll), в 3-х частях. Музгиз, 1949. Музгиз, 1956. Избр. соч. Т. 9.
1949. Ор. 86. Струнный квартет (a-moll), в 4-х частях (№ 13). Посвящен квартету имени Бетховена. Музгиз, 1951.
- Пр и м е ч а н и е: Все тринадцать квартетов вошли в «Избранные сочинения» Н. Мяковского, Музгиз, 1956, т. 8.

Произведения для фортепиано  
Сонаты и сонатины

- 1907—1909. Ор. 6. Соната (d-moll), в 4-х частях (Первая). 1-я и 2-я части сочинены в 1907 г., 3-я и 4-я части в 1909 г. Посвящена Н. Л. Гофман. Издание П. Юргенсона, 1910. Музсектор, 1924.
1912. Ор. 13. Соната (fis-moll), одночастная (Вторая). Удостоена премии М. И. Глинки (1916). Посвящена Б. С. Захарову. Изд. П. Юргенсона, 1913. Музсектор, 1924.
1920. Ор. 19. Соната (c-moll), одночастная (Третья). Музсектор, 1926 (1-я ред.). Музгиз, 1941 (2-я ред.)
- 1924—1925. Ор. 27. Соната (c-moll), в 3-х частях (Четвертая). Вторая часть сочинена в 1917 г. Посвящена С. Е. Фейнбергу. Универсальное издательство, 1925 (1-я ред.). Музгиз, 1947 (2-я ред.).
1942. Ор. 57. Сонатина (e-moll), в 3-х частях. Музгиз, 1943.
1942. Ор. 58. Песня и рапсодия. [Prelude and Rondo-Sonata] (b-moll). Музгиз, 1943.
- 1944 Ор. 64, № 1. Соната (H-dur), в 4-х частях (1907—1908. 2-я ред.— 1917. 3-я ред.— 1944). (Пятая). Музгиз, 1946.
1944. Ор. 64, № 2. Соната (As-dur), в 3-х частях (1908. 2-я. ред.— 1925, Э-я ред.— 1944) (Шестая). Музгиз, 1946.
1949. Ор. 82. Соната (C-dur), в 3-х частях (средней трудности). (Седьмая). Музгиз, 1950.
- <стр. 397>**
1949. Ор. 83. Соната (d-moll), в 3-х частях (средней трудности). (Восьмая). Музгиз, 1950.
1949. Ор. 84. Соната (F-dur), в 3-х частях (средней трудности). (Девятая). Музгиз, 1950.
- Пр и м е ч а н и е: Все перечисленные произведения для фортепиано вошли в «Избранные сочинения» Н. Мяковского. Музгиз, 1956, т. 10.

Разные пьесы

- 1917—1922. Ор. 25. «Причуды», 6 штрихов [для фортепиано] 1. a-moll. 2. h-moll. 3. b-moll. 4. a-moll. 5. g-moll (сочинены в 1917 г.). 6. Fis-dur (1919). Росс. Муз. Изд., 1923;



- Гос. Муз. Изд., 1937, новое, переработанное автором издание (2-я и 5-я пьесы в редакции Н. Отто); [Избр. соч. Т. 10., Музгиз, 1956], «Музыка». 1970.
1927. Ор. 29. «Воспоминания», 6 пьес [для фортепиано]: 1. Напев. 2. Шутка. 3. Разочарование. 4. Воспоминание. 5. Жуткие сны. 6. Снежная жуть (все пьесы сочинены в 1907 г.). Универсальное издательство, 1928; Музсектор Госиздата, 1931; Союз советских композиторов, 1946; [Избр. соч. Т. 10, 1956], «Музыка», 1970 (редакция К. Сорокина).
- 1906—1928. Ор. 31. «Пожелтевшие страницы». 7 незатейливых вещей для фортепиано. Посвящены А. А. Алявдиной. 1. e-moll (1917). 2. c-moll (1907). 3. c-moll (1907). 4. C-dur (1906). 5. As-dur (1928). 6. d-moll (1917). 7. b-moll (1906). Музсектор, 1030; [Избр. соч. Т. 10, 1956], «Музыка», 1970 (редакция К. Сорокина).
- 1907—1938. Ор. 43, № 1. 10 очень легких пьесок для фортепиано. 1. Весеннее настроение. 2. Наперегонки. 3. Тревожная колыбельная. 4. Грустный напев. 5. Танец. 6. Беззаботная песенка. 7. Вроде вальса. 8. Полевая песня. 9. Древняя повесть. 10. Марш. «Искусство», 1939.
- 1907—1938. Ор. 43, № 2. 4 легкие пьески в полифоническом роде для фортепиано: 1. Элегическое настроение (фуга). 2. Охотничья переключка (фуга). 3. Маленький дуэт (канон). 4. В старинном стиле (фуга). «Искусство», 1938.
- 1908—1937. Ор. 43, № 3. Простые вариации. Лирическая сюита для фортепиано. Аппликатура Нины Отто. «Искусство», 1938.
1946. Ор. 73. «Стилизации», 9 пьес для фортепиано в форме старинных танцев: 1. Причудливое шествие. 2. Мазурка. 3. Гавот. 4. Вальс. 5. Полька. 6. Менуэт. 7. Сицилиана. 8. Галоп (или Экосез) 9. Полонез. Музгиз, 1947.
- 1906—1917—1946. Ор. 74 (ред.). «Из прошлого». 6 импровизаций для фортепиано: 1. Вступление. 2. Порыв. 3. В дреме. 4. Звоны (первоначальное название «Призывный звон»), 5. Сумрак. 6. Конец сказки. Музгиз, 1947.
- 1907—1908—1948. Ор. 78. (ред.). Полифонические наброски в 2-х тетрадах для фортепиано: 1. 3 легкие фуги: d-moll (2-х ч), D-dur (2-хг.), g-moll (2-хг.); 2. 3 более трудные фуги: h-moll (3-хг., простая), b-moll (3-хг., простая), fis-moll (4-хг., двойная). Музгиз, 1949. Все перечисленные произведения для фортепиано, за исключением «Стилизации», вошли в «Избранные сочинения» Н. Я. Мясковского. Музгиз, 1956. Т. 10.

**<стр. 398>**

Произведения для фортепиано

1899—1919 годов без обозначения опуса

- 1899—1901. Семь прелюдий: 1. G-dur. 2. D-dur. 3. As-dur. 4. e-moll (1899). 5. fis-moll. 6. D-dur (1900) 7. cis-moll (1901). Рукопись.
1906. «Шалости» — 6 набросков (1-я тетрадь): 1. Prelude. 2. Menuetto. 3. Chant. 4. Scherzo. 5. Legende. 6. Bagatelle. Рукопись.
- 1906—1907. «Шалости» — 6 набросков (2-я тетрадь): 1. Fête profane. 2. Chant apocryphe (1906). 3. Gavotte. 4. Plein-air. 5. Rigodon. 6. Fugnette (1907). Рукопись.
1907. «Шалости»—12 набросков (3-я тетрадь): 1. Preludiette. 2. Danse burlesque. 3. Valsette. 4. Berceuse 5. Bouderie. 6. Aux champs. 7. Pensee. 8. Désespoir. 9. Marche. 10. L'oiseau. 11. Barcarolle. 12. Scherzo. Рукопись.
- 1907—1908. 26 фуг (классные работы, из них 11 на собственные темы). Рукопись.
- 1907—1908. «Шалости»—12 набросков (4-я тетрадь): 1. Duettino. 2. Mélancolie. 3. Chant. 4. Grotesque. 5. Nocturne. 6. Rêves d'hiver. 7. Phrase. 8. Madrigale. 9. Interlude. 10. Idylle (1907) 11. Conte mystique. 12. Variations intimes (1908). Рукопись.

1908. «Шалости» — 3 наброска (5-я тетрадь): 1. Toccata. 2. Reproche. 3. Cortege. Рукопись.

1909—1912. «Шалости» — 3 наброска (6-я тетрадь): 1. Мазурка (1909) 2. Эскиз (1910) 3. Эпилог (1912). Рукопись.

1917—1919. «Шалости» — 19 набросков (7-я тетрадь): 1. Конец. 2. Причуда. 3. Конец песни. 4. Спор. 5. Бездна. 6. Странное шествие. 7. Отзвуки. 8. Уныние. 9. Борьба. 10. Безотчетное. 11. Призывный звон. 12. В раздумьи. 13. Неудовлетворенность. 14. Сказочка. 15. Шутка. 16. Зов. 17. Безволие. 18. Вроде Сарабанды. (1917). 19. Недоговоренное (1919). Рукопись.

**П р и м е ч а н и е:** Часть вышеназванных не обозначенных опусами пьес в последующие годы (1922—1949) перерабатывалась Н. Я. Мясковским и в новой редакции при издании формировалась в новые сборники — тетради с обозначением опуса (ор. 25, 29, 31, 43 № 1, 43 № 2), издавалась отдельными произведениями (ор. 43 № 3) или в качестве тематического материала входила полностью или частично в произведения других жанров (ор. 10, 11, 27, 28, Прелюдия и фугетта на тему «Сараджев», ор. 65, 68, 73, 82). Подробнее об этом см. в кн.: Н. Я. Мясковский, т. 2., указатели (М., 1964, 2-е изд.), а также «Н. Я. Мясковский. Нотографический справочник» (сост. С. Шлифштейн) М., «Сов. композитор», 1962.

Произведения для голоса с фортепиано,  
вокально-симфонические,  
хоры а cappella, хоры с фортепиано

1907. Ор. 1. «Размышления». 7(6) романсов для голоса с фортепиано на слова Е. Баратынского. 1. Мой дар убог\*<sup>1</sup>. 2. Чудный

<sup>1</sup> Все романсы, обозначенные звездочкой (\*), вошли в «Избранные сочинения» Н. Мясковского. Музгиз, 1956, т. 11.

**<стр. 399>**

град\*. 3. Муза\*, 4. Болящий дух<sup>1</sup>. 5. Бывало, отрок звонким кликом\*. 6. Наяда\*. 7. Очарованья красоты в тебе\*. Музсектор, 1922. Посвящены Б. В. Асафьеву.

1903—1906 (ред. 1945). Ор. 2. «Из юношеских лет», двенадцать романсов для голоса и фортепиано на слова К. Бальмонта: 1. Колыбельная \*. 2. Где-то волны отзвучали \*. 3. Из-за дальних морей \*. 4. Побледневшая ночь \*. 5. В полночь месяц \*. 6. У моря ночью, 7. Цветок \*. 8. Альбатрос \*. 9. Все мне грезится \*. 10. Смерть, убаюкай меня. 11. Сфинкс. 12. Бог не помнит. Рукопись.

1904—1908. Ор. 4. «На грани», восемнадцать романсов для голоса с фортепиано на слова З. Гиппиус. 1. Пиявки. 2. Ничего. 3. В гостиной. 4. Серенада. 5. Пауки. 6. Надпись на камне. (Было издано Ю. Циммерманом, 1906). 7. Мгновенье. 8. Страны уныния. 9. Стук. 10. Тетрадь любви. 11. Христианин. 12. Другой христианин. 13. Луна и туман. 14. Пыль. 15. Цветы ночи. 16. Нескорбному учителю. 17. Кровь. 18. Предел (Указанные романсы, кроме № 9, 11, 12 были изданы П. Юргенсоном в цикле «Неявное» под ор. 5 (1912) № 3, 13, 16, 17, Музсектором Госиздата: без opus'a «Из Гиппиус» (№ 13, 17, 1921 г.); три тетради по 3 романа под ор. 22 (№ 1, 2, 5, 6, 8, 10, 15, 7, 4, 1922 г.). Впоследствии этот ор. включил романсы на ел. Дельвига. В 1946 году автор еще раз вернулся к романсам на слова З. Гиппиус и заново их отредактировал, объединив все восемнадцать номеров в соч. 4. В редакции 1946 г. — не издавались.

1905—1908. Ор. 5. «Из З. Гиппиус», три пьесы для голоса и фортепиано. 1. Противоречие. 2. Однообразие. 3. Круги. Посвящены М. Л. Гофману. Росс. Муз. Изд., 1913. Изд. Музфонда СССР, 1946.

- 1908—1909—1925 (ред.). Ор. 7. «Мадригал»\*, сюита в пяти частях для голоса с фортепиано на слова К. Бальмонта. 1. Прелюд. 2. Романс. 3. Интерлюд. 4. Романс («Очи твои голубые»). 5. Постлюдия. Универс. изд., 1925. Музфонд СССР, 1945.
1908. Ор. 8а. Три наброска для голоса с фортепиано на слова Вяч. Иванова. 1. Гроза \*. 2. Долина — Храм. 3. Пан и Психея. Посвящены Е. В. и В. В. Держановским. Росс. Муз. Изд., 1913.
- 1909—(1950). Ор. 86. «Сонет»\* для голоса и фортепиано на слова Микеланджело — Тютчева (русский и немецкий текст). Росс. Муз. Изд., 1910.
- 1913—(1914). Ор. 16. «Предчувствия», 6 романсов для голоса с фортепиано на слова 3. Гиппиус: 1. Дар. 2. Боль, 3. Так ли? 4. Заклинание. 5. Внезапно. 6. Петухи. Музсектор, 1922.
1920. Ор. 20. 6 романсов для голоса с фортепиано, на слова А. Блока: 1. Полный месяц встал над лугом \*. 2. Ужасный холод вечеров \*. 3. Милый друг \*. 4. Медлительной чредой нисходит день осенний \*. 5. Встану я в утро туманное \*. 6. В ночь молчаливую \*. Музсектор, 1922. Посвящены М. Г. Губе.
1922. Ор. 21. «На склоне дня». Три наброска для голоса и фортепиано на слова Ф. Тютчева: 1. Нам не дано предугадать. 2. Нет более искр живых. 3. Как ни тяжел последний час. Посвящены Е. В. Копосовой-Держановской. Музсектор, 1923. Музфонд СССР, 1944.
- 1 В последующие издания этот романс автором не включен.

**<стр. 400>**

1925. Ор. 22. «Венок поблекший». Восемь романсов для голоса и фортепиано на слова А. Дельвига: 1. К чему на цымятном листке. 2. Что ты, пастушка, приуныла? 3. Любовь. { . Близость любимой (Из Гёте). 5. Жаворонок. 6. Нет, я не ваш. 7. Как ни больно сердцу (песня) 8. Осенняя картина. Музсектор Госиздата, 1926.
- 1935—1936. Ор. 40. Двенадцать романсов для голоса с фортепиано на слова М. Лермонтова \*: 1. Казачья колыбельная. 2. Выхожу один я на дорогу. 3. Нет, не тебя так пылко я люблю. 4. К портрету (Как мальчик кудрявый, резва). 5. Солнце, 6. Они любили друг друга. 7. Как одинокая гробница (В альбом). 8. Ты идешь на поле битвы (Романс). 9. Она поет. 10. Не плачь, не плачь, мое дитя. 11. Любил и я в былые годы (Из альбома). 12. Прости— мы не встретимся боле. Музгиз, 1937.
1938. Ор. 45. Три наброска для голоса с фортепиано на слова С. Щипачева и Л. Квитко \*. 1. Цветок. 2. Березка (С. Щипачев). 3. Разговор (Л. Квитко. Перевод С. Михалкова). Посвящено А. И. Окаемому. ССК СССР, 1941.
1940. Ор. 52. «Из лирики Степана Щипачева». Десять романсов для голоса с фортепиано \*. 1. Русский ветер. 2. У родника. 3. Мне кажется порой. 4. Подсолнух. 5. Приметы. 6. Тебе. 7. Легко, любимая, с тобой. 8. Эльбрус и самолет. 9. Взглянув на карточку. 10. У моря. ССК СССР, 1941.
1942. Ор. 61. «Киров с нами», поэма-кантата к XXV годовщине Октябрьской революции, в 4-х частях, для двух солистов, смешанного хора и оркестра. Слова Н. Тихонова. Музгиз, 1944 (клавир). Музгиз 1956 (партитура). Избр. соч. Т. 12.
1946. Ор. 72. «Тетрадь лирики»\*. Шесть романсов для голоса с фортепиано на стихи Р. Бернса в переводе Миры Мендельсон и на стихи Миры Мендельсон. 1. Забуду ли тебя. 2. Как парус, что мелькнет порой. 3. День безоблачный апреля. 4. Как часто ночью (М. Мендельсон). 5. Мое сердце в горах. 6. Мэри (Р. Берне). Посвящены М. А. Мендельсон. ССК СССР, 1947.
1947. Ор. 75. «Кремль ночью», кантата-ноктюрн (a-moll), в 5-ти частях, для Соло, смешанного хора и симфонического оркестра. Слова С. Васильева. ССК, СССР, 1947 (клавир, 1-я редакция). Музыка, 1968 (клавир, 2-я редакция текста).
- 1901—1936—(1950). Ор. 87. «За многие годы», Сборник романсов для голоса с фортепиано на слова разных авторов: 1. Так и рвется душа (А. Кольцов)\*. 2. Барельеф (А. Голенищев-Кутузов)\*. 3. Из вод подымая головку (А. Толстой)\*. 4. Я,

потушив огонь (Л. Ярманкина). 5. Сумерки (С. Феррари)\*. 6. Песня сборщиков (В. Брюсов). 7. В борьбе с тяжелой судьбой (Е. Баратынский)\*. 8. Все мысли, да мысли (Е. Баратынский). 9. Я не скорблю. (Э. По)\*. 10. Сонет (Микеланджело — Тютчев)\*. 11. Запевка (В. Наседкин)\*. 12. Колхозная осень (А. Ерикеев)\* (перевод с татарского). 13. Колыбельная испанской матери (Т. Сикорская)\*. 14. Песня от всей души (Джамбул). 15. Ромену Роллану (Г. Ла-хути). Рукопись. Пять произведений из данного сборника были опубликованы в разное время между 1910—1947 гг.

#### Вокальные произведения без обозначения опуса

1909. «Ковыль», четырехголосный смешанный хор без сопровождения. Сл. К- Бальмонта. Рукопись.

**<стр. 401>**

1930 (1950). «Запевка» \*<sup>1</sup> для высокого голоса с фортепиано. Сл. В. Наседкина. ССК, 1947.

1931. «Крылья Советов» \*. Двухголосный массовый хор с фортепиано, Сл. Н. Асеева. Музгиз, 1932.

1931. «Дело доблести», двухголосный массовый хор. Сл. И. Френкеля. Музгиз, 1932.

1931. «Летят самолеты» \*, двухголосный массовый хор. Сл. И. Строганова, Музгиз, 1932.

1932—1933. «Ленинская» \*, одноголосный массовый хор с фортепиано. Сл. А. Суркова. Музгиз, 1933.

1932. «Песня о Карле Марксе», двухголосный хор с фортепиано. Сл. С. Кирсанова. Музгиз, 1938.

1934. Три боевые комсомольские песни. Для одноголосного массового хора с фортепиано. 1. Партизанская\* («Наливались тополи»). Сл. С. Острового. Музгиз, 1934. 2. Походная\* («По полям идут колонны»). Сл. А. Суркова. Музгиз, 1935. 3. Пограничная песня. Сл. В. Винникова. Музгиз, 1935.

1934. «Слава советским пилотам», четырехголосный смешанный хор без сопровождения. Сл. А. Суркова. Музгиз, 1934.

1935. «Колхозная осень»\* для высокого голоса с фортепиано. Сл. А. Ерикеева (перевод С. Липкина). ССК, 1947.

1939. Четыре песни полярников для голоса с фортепиано. 1. Песня гордости. Сл. неизв. автора. 2. и 3. «Над полярным морем»\*. Сл. М. Светлова (два варианта). 4. Песня моряков-полярников\*. Сл. Ю. Зельвенского. Музгиз, 1940.

1941. «Походная песня» для двухголосного хора без сопровождения. Сл. М. Исаковского. Впервые опубликована в 1-м изд. настоящей книги.

1941. «Боец молодой», для голоса с фортепиано. Сл. М. Светлова. Музфонд СССР, 1941.

1941. «Боевой приказ», для голоса и хора с фортепиано. Сл. В. Винникова. Музфонд СССР, 1941.

#### Произведения для духового оркестра

1939. Ор. 46. Девятнадцатая симфония (Es-dur), в 4-х частях, для духового оркестра. К XXI годовщине Красной Армии. Музгиз, 1941. Музгиз, 1956.

1941. Ор. 53. № 1. Марш героический (f-moll), для духового оркестра. Музгиз, 1942.

1941. Ор. 53. № 2. Марш веселый (F-dur), для духового оркестра. Музгиз, 1956.

1942. Ор. 60. Драматическая увертюра (g-moll), для духового оркестра. Музгиз, 1946. Музгиз, 1955. Избр. соч. Т. 7.

#### Произведения для духового оркестра без обозначения опуса

1930. 1. Торжественный марш (B-dur), для духового оркестра. Музгиз, 1930. Музгиз, 1956. Избр. соч. Т. 7. 2. Марш драматический (F-dur), для духового оркестра. Музгиз, 1931.

<sup>1</sup> Сочинения, отмеченные звездочкой (\*), вошли в т. 11 «Избранных сочинений» Н. Я. Мясковского.

<стр. 402>

Переложения произведений других авторов

1922. Бах. Ф. Э. Andante для флейты и фортепиано — перел. 2-й части Концерта для оркестра. М., 1932.
1925. Мелких Д. М. «Аладина и Паломид» — перел. для фортепиано в 8 рук. Не издано.
1926. Штейнберг М. О. «Принцесса Мален» — перел. для 2-х фортепиано. Не издано.
1929. Прокофьев С. С. Третья симфония. — перел. для фортепиано в 4 руки. Не издано.
1930. Штейнберг М. О. Третья симфония — перел. для фортепиано в 4 руки.
1931. Мусоргский М. П. «Иванова ночь на Лысой горе» — перел. для фортепиано в 4 руки. Не издано.
1935. Прокофьев С. С. «Осеннее» — перел. для 2-х фортепиано. Не издано.
1936. Прокофьев С. С. «Египетские ночи» — перел. для фортепиано в 4 руки. Не издано.
1941. Прокофьев С. С. «1941» — перел. для фортепиано в 4 руки. Не издано.
1944. Бородин А. П. «Морская царевна», «Песня темного леса», «Спящая княжна», Каватина Кончаковны из оп. «Князь Игорь» — перел. аккомпанементов для струнного квартета. Не издано.

Сочинения Н. Я. Мясковского, рукописи которых утеряны

- 1896—1898. 10—12 прелюдий для фортепиано.
1899. Прелюдия (G-dur) для фортепиано.
1903. Фантазия (f-moll) для фортепиано. «Уж широкие тени», романс для голоса с фортепиано. Сл. Н. Помяловского. «Не пенится море», романс для голоса с фортепиано. Сл. А. Толстого.
1904. Идиллия (F-dur) для фортепиано. Фантазия (cis-moll) для фортепиано. Фантазия (E-dur) для фортепиано. «Тишина», романс для голоса с фортепиано. Сл. Мельшина.
1905. Соната (e-moll), в 3-х частях, для фортепиано. Скерцандо (B-dur), для фортепиано.
1906. «Маститые ветвистые дубы», романс для голоса с фортепиано. Сл. А. Майкова. «Песня могильщика», романс для голоса с фортепиано. Сл. В. Шекспира.
1907. Соната (c-moll), одна часть, для фортепиано<sup>1</sup>. Соната (G-dur), одна часть, для фортепиано. Переработана в Увертюру (1909, 1949).
1908. «Цветы», романс для голоса с фортепиано. Сл. В. Иванова. «Как майский...», романс для голоса с фортепиано. Сл. А. Фета.
1930. «Песня у станка», для голоса с фортепиано. Сл. А. Безыменского.
1936. «Жить стало лучше», для голоса с фортепиано. Сл. В. Лебедева-Кумача.

<sup>1</sup> Главная тема сонаты вошла в сонату № 4 (c-moll) op. 27 для фортепиано.

<стр. 403>



# Литература

## о Н. Я. Мясковском

### Книги:

- А с а ф ь е в Б. (Игорь Глебов). «Аластор» Мясковского. Композиторы, поспешите. Мысли о советской музыке. Не заключение, а пролог. Николай Яковлевич Мясковский. Патриотическая идея в русской музыке. Пути развития советской музыки. Симфония. — Избр. труды. М., Изд. АН СССР, 1957, т. 5, с. 5. 7—9, 18, 21, 42, 43, 46, 56, 58, 59, 79—82, 84, 85, 92, 95, 96, 98, 99, 103—108, 122—126, 280—282.
- И к о н н и к о в А. Художник наших дней. Н. Я. Мясковский. М., 1966.
- К а р к л и н ь ш Л. Гармония Н. Я. Мясковского. М., 1971.
- К у н и н И. Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. М., 1969.
- Л и в а н о в а Т. Н. Я. Мясковский. Творческий путь. М., 1953.
- Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания/Ред., сост. и прим. С. Шлифштейна. В двух томах: М., 1959, т. 1. М., 1960, т. 2. Изд. 2-е — М., 1964.
- С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский. Переписка. М., 1977.
- В и н о г р а д о в В. Справочник-путеводитель по симфониям Н. Я. Мясковского. М., 1954<sup>1</sup>.

### Брошюры:

- Б е л е ц к и й В. Скрипичный и виолончельный концерты Н. Мясковского. М., 1962.
- Б е л я е в В. Николай Яковлевич Мясковский (на рус. и нем. языках). М., 1927.
- Б э л з а И. Двадцать первая и Двадцать седьмая симфонии Н. Я. Мясковского. М., 1951, 1960 (2-е изд.)
- Д о л и н с к а я Е. Фортепианное творчество Н. Я- Мясковского. М., 1980.
- И к о н н и к о в А. Н. Я. Мясковский (краткий очерк жизни и творчества). М., 1944.
- Н и к о л а е в а Н. 13-й квартет Н. Я. Мясковского (Пояснение). М. 1953.

### Статьи:

- А л е к с а н д р о в А н. О 6-й симфонии Н. Я. Мясковского. Первое исполнение — Муз. культура, 1924, № 1, с. 62—63.
- А л е к с е е в А. Русская фортепианная музыка (Конец XIX — начало XX века). М., 1969, с. 263, 295, 296, 297, 298, 299, 300, 302.
- А л ь ш в а н г А. Советский симфонизм. Советская музыка (о Н. Я. Мясковском). Музыкальный университет, вып. 4. М., Московская филармония, с. 4—11, 34. То же в кн.: Альшванг А. Избр. соч. в 2-х томах. М, 1964, т. 1, с. 410—415, 424, 427.
- Б е л о р у с е ц И. Облик Мясковского (О книге Иконникова А. Художник наших дней. Н. Я. Мясковский).— Сов. музыка, 1968, № 1, с. 137—141.
- Б е л я е в В. Русская симфония и симфоническое творчество Н. Я. Мясковского.— Современная музыка, М., 1924, апрель.

<sup>1</sup> Ряд нотных примеров в настоящей книге взят из указанного «Справочника-путеводителя».

<стр. 404>

- Б е л я е в В. Мясковский, Гедике, Александров. — Современная музыка, 1935, № 8, с. 22—29.

- Боганова Т. Принципы полифонии в творчестве Н. Я. Мясковского. — В кн.: Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. М., 1963, с. 88—103.
- Бугославский С. Блокнот музыканта (исполнение 4-й и 7-й симфоний Н. Мясковского). — Жизнь искусства, 1925, № 7.
- Васина-Гроссман В. Н. Мясковский. — В кн.: Мастера советского романса. М., 1968, с. 33—70.
- Васина-Гроссман В. Последние произведения Н. Я. Мясковского (27-я симфония, 13-й струнный квартет). — Сов. музыка, 1951, № 3, с. 35—39.
- Гаук А. Из воспоминаний о пройденном пути (...о встречах с Мясковским). — Сов. музыка, 1957, № 12, с. 84—86.
- Гинзбург Л. Виолончельный концерт Н. Мясковского. — Сов. музыка, 1946, № 1, с. 42—52.
- Глебов И. (Асафьев Б.). Петроградские куранты. О творческом пути Мясковского. — Музыка, 1915, № 219, 18 апр., с. 258—259.
- Глебов И. (Асафьев Б.) Мясковский как симфонист. — Современная музыка, 1924, № 3, с. 77.
- Глебов И. (Асафьев Б.) Строительство современной симфонии. — Современная музыка, 1925, № 8, с. 31—32.
- Глебов И. (Асафьев Б.) Сонаты Мясковского. — Современная музыка, 1926, № 12, с. 37—47.
- Данилевич Л. Двадцать четвертая симфония Мясковского. — Сов. музыка, 1946, № 4, с. 37—41.
- Данилевич Л. О симфонической драматургии (...5-я, 15-я, 16-я, 21-я, 24-я, 27-я симфонии Мясковского). — Сов. музыка, 1952, № 12, с. 35—36, 38.
- Данилевич Л. Н. Я. Мясковский (К 75-летию со дня рождения). — В кн.: Советская музыка. Статьи и материалы. Вып. 2-й. М., 1956, с. 16—28.
- Добрынина Е. Н. Мясковский и его последняя симфония. — Муз. жизнь, 1960, № 15, с. 10—11.
- Дроздов А. Н. Мясковский. 10-я симфония. — Музыка революции, 1928, № 4.
- Ершова Е. К изучению камерного творчества Н. Мясковского. — В кн.: Вопросы музыковедения. Труды. Вып. 2. Гос. муз. пед. инст. им. Гнесиных. М., 1973, с. 114—134.
- Ершова Т. Н. Я. Мясковский. Начало творческого пути. — В кн.: Из истории русской и советской музыки. Моск. гос. консерватория им. П. И. Чайковского. Кафедра истории музыки народов СССР. М., 1971, с. 29—63.
- Ершова Т. Четвертая симфония Н. Я. Мясковского. — В кн.: Из истории русской и советской музыки. Вып. 2-й. М., 1976, с. 253—273.
- Житомирский Д. К изучению стиля Н. Я. Мясковского. — Сов. музыка, 1941, № 4, с. 32—46. То же в кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. Т. 1. М., 1959, с. 42—69.
- Иконников А. Пятый квартет Н. Мясковского. — Сов. музыка, 1939, № 12, с. 77—80.
- Иконников А. Н. Я. Мясковский (биографический очерк). — Сов. музыка, 1941, № 4, с. 21—31.
- Иконников А. Три квартета Н. Мясковского. — Сов. музыка, 1946, № 12, с. 37—46.
- Иконников А. Избранные сочинения Н. Я. Мясковского. — Сов. музыка, 1957, № 4, с. 169—173.
- Иконников А. Мясковский — художник, гражданин. — Сов. музыка, 1957, № 11, с. 35—39.
- <стр. 405>
- Иконников А. На заре советского симфонизма (о 5-й симфонии Н. Мясковского). — Муз. жизнь, 1961, № 7, с. 13.

- Иконников А. Мясковский и современность.— Сон музыка, 1964, № 3, с. 64—72.
- Иконников А. Великий Октябрь и гражданственность художника.— Сон. музыка, 1977, № 11, с. 34—39.
- Кабалевский Д. Творчество Н. Я. Мясковского (опыт характеристики). — Муз. самодеятельность, 1933, № 8—9, с. 13—16.
- Кабалевский Д. Н. Я. Мясковский (очерк о творческом пути композитора). — Молодая гвардия, 1938, № 7, с. 179—183.
- Кабалевский Д. Поэма-кантата «Киров с нами», 24-я симфония и 9-й струнный квартет Н. Я. Мясковского. Сводоклад на пленуме оргкомитета Союза советских композиторов СССР. — Информ. сб. ССК СССР. М., 1944, № 7—8, с. 11—14.
- Кабалевский Д. Николай Яковлевич Мясковский (к 70-летию со дня рождения)— Сов. музыка, 1951, № 4, с. 18—34.
- Кабалевский Д. Вступительная статья к первому тому «Избранных сочинений Н. Я. Мясковского». М., 1953, с. V—XVII.
- Шостакович Д., Кабалевский Д. Книга о Мясковском (о книге Т. Ливановой «Н. Мясковский. Творческий путь»).— Сов. музыка, 1954, № 7, с. 99—108.
- Кабалевский Д. Н. Я. Мясковский.— В кн.: Советская симфоническая музыка. М., 1955.
- Кабалевский Д. Чудесная дружба (О переписке Н. Мясковского и С. Прокофьева).— Сов. музыка, 1961, № 4, с. 10—29. То же в кн.: С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский. Переписка. М., 1977, с. 3—24.
- Келдыш Ю. 12-я симфония Мясковского и некоторые проблемы советского симфонизма.— Сов. музыка, 1934, № 2, с. 8—23.
- Каратыгин В. Н. Мясковский. Соната № 2 для ф-но.— Муз. современник, 1916—1917, кн. 2, с. 117—120.
- Крейтнер Г. Фортепианное творчество Н. Мясковского. — Сов. музыка, 1938, № 9, с. 9—14.
- Левинсон Л. Песня и рапсодия Н. Я. Мясковского.— Муз. жизнь, 1968, № 15, с. 24.
- Ливанова Т. Спор о Мясковском.— Сов. музыка, 1948, № 9, с. 23—27.
- Литинский Г. Полифония в советском музыкальном творчестве. Тетрадь пятая. «Н. Я. Мясковский». Государственный музыкально-педагогический институт имени Гнесиных. Кафедра композиции и полифонии. Научно-методическая работа. М., 1951. Рукопись. Хранится в библиотеке Института Гнесиных.
- Малько Н. Н. Я. Мясковский. Переписка с Н. Я. Мясковским.— В кн.: Н. А. Малько. Воспоминания. Статьи. Письма. Л., 1972, с. 142—143, 164—174, 177, 180—181, 185—186, 192—199, 200—204, 208—240, 243—252, 268, 272—273, 276—285.
- Михайлов М. Пятая симфония Н. Я. Мясковского (К истории советского симфонизма).— В кн.: Очерки по теоретическому музыкознанию/ Ред. Ю. Н. Тюлин и А. К. Буцкой. Лен. гос. консерватория. Кафедра теории музыки. Л., 1959, с. 150—177.
- Михайлов М. 5-я, 6-я, 16-я, 21-я, 27-я симфонии Николая Мясковского.— В кн.: 55 советских симфоний/ Сост. и ред. Б. А. Арапов, А. Н. Дмитриев, Г. Г. Тигранов. Л., 1961, с. 127—165.
- Моренов В. Трактовка тонической функции в гармонии Мясковского.— В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века/ Ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М., 1967, вып. 1, с. 357—390.
- Мясковский Н. Праздник советской культуры.— Сов. музыка, 1941, № 4.
- <стр. 406>**
- Николаева Н. Н. Я. Мясковский (К 90-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского).—Муз. жизнь, 1971, № 12, с. 15-17.

- Новое творческое объединение (декларация группы композиторов-попутчиков. Н. Я. Мясковский и др.)—Пролетарский музыкант. 1931, № 7, с. 49.
- Ойстрах Д. Скрипичный концерт Н. Я. Мясковского. Заметки исполнителя.— Сов. музыка, 1938, № 12, с. 19—23.
- Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947, т. 1. Разделы всех статей о творчестве Н. Я. Мясковского.
- Петров И. Друг красноармейского оркестра. — Сов. музыка, 1941, № 4, с. 20.
- Писк Пауль. Русский дирижер и русская музыка. Письма из Вены (5-я симфония Мясковского).— Музыка и революция, 1928, № 3, с. 45.
- Писк Пауль. Н. А. Малько перед рабочей аудиторией. Письмо из Вены (5-я симфония Н. Я. Мясковского). — Жизнь искусства, 1928, № 13.
- Письма Н. Я. Мясковского, к Н. Я. Мясковскому. К Б. В. Асафьеву (1909—1917). К 10-летию со дня смерти Н. Я. Мясковского. Предисловие, публикация, комментарии С. Шлифштейна.— Сов. музыка, 1960, № 8, с. 3—16.
- К Б. В. Асафьеву. Из новых поступлений ЦГАЛИ (1927, 1940) Комментарий и публикация М. Козловой. — Муз. жизнь, 1975, № 20, с. 15.
- Из переписки Н. Я. Мясковского с И. В. Петровым. «Музыка суровых лет». Публикация и вступительная статья И. Салыгиной.—• Сов. музыка, 1975, № 2, с. 35—48.
- К Д. И. Мелких (К 10-летию со дня смерти Н. Я. Мясковского).— Сов. музыка, 1960, № 8, с. 17—22.
- К Б. Л. Яворскому.— В кн.: Б. Л. Яворский. Воспоминания. Статьи. Письма. М., 1964, т. 1, с. 488—512.
- Прицкер М. Двадцать первая симфония Н. Мясковского.— Муз. жизнь, 1979, № 20, с. 15.
- Прокофьев С. Н. Мясковский. Соната № 1 d-moll для фортепиано.—Музыка, 1915, № 210 (14 февр.), с. 116. То же в кн.: С. С. Прокофьев. Материалы. Документы. Воспоминания. М., 1956, с. 81.
- Протопопов В. История полифонии в ее важнейших явлениях. Русская классическая и советская музыка. Глава XVI. Полифония Н. Я. Мясковского. М., 1962, с. 228—239.
- Раабен Л. (О Н. Я. Мясковском) — В кн.: Советский камерно-инструментальный ансамбль. Л., 1963.
- Раабен Л. (О Н. Я. Мясковском).— В кн.: Советский инструментальный концерт. Л., 1967.
- Сараджев К. Статьи. Воспоминания/Сост., ред., автор биографического очерка Г. Г. Тигранов. Многочисленные упоминания о Н. Я. Мясковском и его сочинениях. М., 1962.
- Светланов Е. Интересы исполнителя — интересы слушателя (... о Н. Я. Мясковском).— В кн.: Светланов Е. Музыка сегодня. М., 1976, с. 80.
- Скребков С. Симфонический тематизм Мясковского.— Сов. музыка, 1946, № 4, с. 42—55.
- Скребкова-Филова М. Двадцать четвертая симфония Н. Я. Мясковского.— В кн.: Проблемы музыкальной науки. М., 1972, Вып. 1, с. 64—77.
- Тараканов М. Шестая симфония Н. Я. Мясковского.— Сов. музыка, 1956, № 7, с. 11—16.
- <стр. 407>**
- Тараканов М. О симфонизме Н. Я. Мясковского. — Сов. музыка, 1964, № 4, с. 81—86.
- Фере В. Московская консерватория в 20-е годы (... о Н. Я. Мясковском).— Сов. музыка, 1958, № 11, с. 21—23.
- Фере В. Наш учитель Николай Яковлевич Мясковский (страницы воспоминаний).--В кн.: Воспоминания о Московской консерватории. М., 1966, с. 418—440.

- Ф и л а т о в а М. О роли гармонии в симфониях Мясковского. — В кн.: Теоретические проблемы музыки XX века/Ред.-сост. Ю. Н. Тюлин. М., 1967. Вып. 1, с. 306—356.
- Х а ч а т у р я н А. Как я понимаю народность в музыке (... о Мясковском-педагоге...).— Сов. музыка, 1952, № 5, с. 43.
- Х а ч а т у р я н А. Н. Я. Мясковский (К 80-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского).— Сов. музыка, 1961, № 4, с. 7—9.
- Х а ч а т у р я н А. Из воспоминаний (К 75-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского).— Сов. музыка, 1956, № 5, с. 113—116. То же (с незначительными изменениями, внесенными самим автором) в кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. М., 1959, т. 1, с. 271—278.
- Х о л м и н о в А. Рыцари советской музыки (Н. Я. Мясковский, С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович). Творческие портреты.— Сов. музыка, 1976, № 1, с. 4—8.
- Х о х л о в Ю. Советский скрипичный концерт (... о концерте Н. Я. Мясковского). М., 1956, с. 58—78.
- Х у б о в Г. Н. Я. Мясковский и его XV симфония.— Сов. музыка, 1936, № 1, с. 3—11.
- Х у б о в Г. 16-я симфония Мясковского.— Сов. музыка, 1937, № 1, с. 3—12.
- Ч е р е м у х и н М. Н. Я. Мясковский и его 12-я симфония.— Сов. музыка, 1933, № 3, с. 100—106.
- Ш а н т ы р ь Г. Пятнадцатая симфония Н. Мясковского (из концертных залов). — Сов. музыка, 1956, № 3, с. 132.
- Ш е б а л и н В. Мясковский — учитель.— Сов. музыка, 1941, № 4, с. 47—51. То же в кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. М., 1959, т. 1, с. 85—91.
- Ш е б а л и н В. О пройденном пути. Из прошлого советской музыки (... о Мясковском...).— Сов. музыка, 1959, № 2, с. 74—84.
- Ш л и ф ш т е й н С. Мясковский и оперное творчество.— Сов. музыка, 1959, № 5, с. 41—50.
- Ш л и ф ш т е й н С. Мясковский критик.— В кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи Письма. Воспоминания. Т. 1, с. 92—113.
- Ш н е е р с о н Г. За рубежом. По страницам зарубежной музыкальной прессы об исполнении советских авторов, в частности Н. Я. Мясковского. — Сов. музыка, 1933, № 4, 1939, № 3, 12; в сб. Советская музыка, М., 1943, вып. 1. М., 1944, вып. 2, с. 86—91.
- Ш о с т а к о в и ч Д., К а б а л е в с к и й Д. Книга о Мясковском (о работе Т. Ливановой). — Сов. музыка, 1954, № 7, с. 99—108.
- Ш о с т а к о в и ч Д. Доклад на пленуме оргкомитета ССК СССР (28.III—7.IV 1944 г.). ...О художественном облике Н. Я. Мясковского. — Информ. сб. ССК СССР, 1945, № 6—8, с. 2—3; Сов. музыка, 1975, № 11, с. 64—77.
- Я к о в л е в В. В юные годы (К 75-летию со дня рождения Н. Я. Мясковского).— Сов. музыка, 1956, № 5, с. 109—118; в кн.: Н. Я. Мясковский. Статьи. Письма. Воспоминания. М., 1959, т. 1, с. 174—180.
- Я р у с т о в с к и й Б. Симфонии о войне и мире (... о 22-й, 24-й симфониях Н. Я. Мясковского...). М. 1965, с. 172—184.

<стр. 408>

#### Литература на иностранных языках

- И к о н н и к о в А. А. Н. Мјасковски. (Превсо М. М. Пешић. Наслових страну из радио. М. Петров) Нови Сад (и др.) Музички Магазин, 1946.
- С. П. Н. Я. Мясковски (по случай 75 години от рождение тому). — Българска музика, 1956, № 6, с. 39—40.
- B a j e r В. Sovetska hudobni kultur. Praha, 1977, t. 1, 2.
- B e l a i e v V. Russian Symphony and the Symphonies of Miaskovsky. — Chesterian, 1924, № 41, p. 5—11.



- Belza I. F. Nikolai Miaskovsky. New Orchestral Works. — The Musical Times. London, 1943, apr., № 1202.
- Belza I. F. Niekoľko poznámok o Miaskovskéme symfonizme.— Slovenska hudba. Bratislava, 1958, № 7—8.
- Fuller D. Season's Height. — Modern musik, New York, 1941, № 3, p. 169.
- Glebow I. Die Ewolution der Russischen symphonischen und kammernmusik (Myaskowski N.). — Anbruch, Russland, 1925, März, S. 109—116.
- Gramophone notes. Miaskovsky's Twenty-First. — The musical times, 1945, Jan., № 1223, p. 14.
- Greiser W. Russisches Musikschaffen der Gegenwart (Myaskowski N.). — Melos, 1930, H. 7, S. 309—312. H. F. Statni Filharmonie Brne. — Hudebni rozhledy, 1957, № 22, s. 943. (18 Symphony.)
- I. P. Statni Symphonický orchestr v. Gottwaldové. — Hudebny rozhledy, 1957, № 22, s. 943.
- Ikonnikov A. Myaskovsky. His life and work. Translated from the Russian. New York, Philosophical Library, 1946.
- Laux K. Der Meister der 27 Sinfonien. Vor funf Jahren starb Nikolai Mjaskowski. — Musik und GeseWschaft, 1955, № 11, S. 10—12.
- Laux K. Die Musik in Russland und in der Soviet Union. Berlin, Henschelverlag, 1958.
- Lapsis I. Ruská hudba. Profily akladatelů. Sruštiny plěl. Ž Pohireeká. Praha, «Za Svobodu», 1947, 522 r.
- Le I-icr Festival à Léningrade.— Dissonance, 1934, № 6, p. 165. (Symphoniette.)
- Leich H. London. Letter. — Novelties. — Chesterian, 1923, № 35, dec, p. 90. («Alastor».)
- Meyer E. H. Kämpferische Musik. — Die neue Gesellschaft, 1951, H. 11, S. 859—869.
- Milhaud. Neuste russische Musik (Myaskowski N.).—Anbruch, 1923, Apr., S. 118—119.
- Nejedlý Z. Z dějin sovětske hudbe. — Hudobni rozhledy, 1957, № 20, s. 850—851.
- Nyman A. Rysk musik. Ettlängsnitt (Föredrag hållet ind Lyska. Sommarkursen vid Lunds Universitet, Juli 1943). — In: Arsbok utg. av slaviska Lust vid Lunds Univ. 1951/52. Lund, 1957, s. 39—53.
- O'Swan A. The present State of russian musik.—Mus. Quarterly, 1927, № 1, Jan., p. 29—33.
- Pisk P. Wien. — Anbruch, 1928, № 3/4, S. 135—137. R. E. Soviet soloist debut (New Recordings).— Mus. America, 1956, № 11, sept., p. 29.
- Raymond L. Miaskovsky Nicolai: Concerto p. violonc. et orches.— Le Guide de concert et du disque. 1958, № 192, 18 avr., p. 7—8. (Le Micro-sillon.)
- <сrp. 409>
- Schebaline V. Dean of Soviet Composers. Modern Music, 1943, № 1, nov. — dec, p. 16—17.
- Slonimsky N. Music since 1900. 4-th Ed. New York, 1971.
- Smith F. B. Miaskowsky: Symphony № 21, Op. 51 (New gramophone records).—Mus. opinion, 1945, № 808, Jan., p. 109.
- Sefanek V. La musique en Europe Orientate. — La Revue musicale, 1958, № 242 (oct—nov.). La Musique dans le monde, p 83—91.
- Strobel H. Malko und Klemperer in der Berliner Funkstudie (Myaskowski N.). —Melos, 1931, Jan., H. 1, S. 21.
- Wolf W. Neue Werke und Gastdirigenten.—Musik und Gesellschaft, 1959, № 4, S. 49-51. Z. Slovencka Filharmonia. — Hudebny rozhledy, 1957, № 22, s. 942—943.

## Указатель имен

- Абрамский А. С. 127  
Акименко (Степовой) Я. С. 33  
Аксаков С. Т. 377  
Александров А. В. 264  
Александров Ан. Н. 127, 265, 287  
Алиев Р. 299  
Альшванг А. А. 89, 240, 267  
Алявдина А. А. 397  
Андреев Л. Н. 17  
Аносов Н. П. 306, 392  
Арсеньев В. К. 377  
Артамонов 74  
Асафьев Б. В. 33, 41, 46, 49, 60, 62, 63, 64, 68, 82, 106, 125, 127, 131, 132, 134, 136, 137, 138, 145, 147, 159, 163, 164, 202, 203, 204, 251, 258, 259, 260, 267, 285, 325, 342, 349, 361, 365, 389, 393, 399  
Асеев Н. Н. 184, 401  
Асланов А. П. 52  
Аспелунд Д. Л. 374  
Астахов А. П. 320  
Атовмьян Л. Т. 395
- Багриновский М. М. 374  
Байрон Дж. Н. Г. 34  
Балакирев М. А. 15, 56, 90, 150, 340, 341, 357, 371  
Баланчивадзе А. М. 266  
Балашов С. П. 263  
Бальмонт К. Д. 17, 48, 399, 400  
Баратынский Е. А. 17, 19, 37, 331, 366, 398, 400  
Бах И. С. 135, 195, 353  
Безыменский А. И. 381, 402  
Бёклин А. 8  
Беллинсгаузен Ф. Ф. 377  
Белорусец И. М. 192, 381, 382, 384  
Белый А. 36  
Белый В. А. 130, 384  
Беляев В. М. 54, 55, 85, 110, 127, 306, 393  
Бенуа А. Н. 162, 166, 174  
Берков В. О. 374  
Берлиоз Г. 177, 343, 344  
Берне Р. 400  
Бетховен Л. ван 9, 14, 35, 46, 100, 124, 130, 135, 177, 249, 312, 324, 325, 343, 348, 353, 357, 358, 362, 372, 383  
Блантер М. И. 264, 265  
Блок А. А. 96, 97, 105, 117, 399  
Богданов А. А. 129  
Богданович И. Ф. 166  
Богодунов В. А. 374  
Борисовский В. В. 396  
Бородин А. П. 15, 16, 23, 90, 151, 152, 180, 195, 323, 354

Бочаров М. В. 16  
Брамс И. 260  
Брем А. Э. 377  
Брукнер А. 135  
Брюсов В. Я. 147, 400  
Будашкин Н. П. 192  
Бэлза И. Ф. 319, 395

Вагнер Р. 40, 46, 358  
Вайнберг М. С. 363  
Варлих Г. И. 49  
Василенко С. Н. 127, 146  
Васильев С. А. 296, 305, 400  
Васина-Гроссман В. А. 267, 315  
Вебер К. М. 14  
Веков Н. Д. 16  
Веприк А. М. 127, 192, 374  
Верди Дж. 362  
Вересаев В. В. 265  
Верещагин В. В. 23

<стр. 411>

Вержбилович А. В. 15  
Верхарн Э. 108  
Веселков Г. Н. 299  
Веснин В. А. 265  
Видор Ш. М. 374  
Визе В. 377  
Вилковир Е. В. 374  
Винников В. В. 265, 401  
Виноградов В. С. 168, 200  
Витоль Я. И. 32, 384, 389  
Вольтер М.-Ф. 17  
Вуд Г. 126, 390

Гайдн Й. 14, 324, 375  
Галынин Г. Г. 384  
Гамбург Г. С. 395  
Гарбузов Н. А. 374  
Гаук А. В. 245, 298, 309, 391, 392, 394  
Гвоздинский В. А. 30  
Гедике А. Ф. 124, 146, 147, 240, 393  
Гёте И. В. 400  
Гибалин Б. Д. 384  
Гинзбург Л. М. 141, 202, 203, 327, 390  
Гиппиус З. Н. 17, 18, 19, 37, 58, 133, 134, 295, 389, 399  
Глазунов А. К. 8, 18, 31, 32, 40, 41, 46, 50, 55, 56, 90, 99, 146, 195, 217, 236, 238, 243, 260, 309, 312, 318, 323, 342, 344, 354, 357, 383  
Глебов Игорь см. Асафьев Б. В.  
Глинка М. И. 15, 77, 99, 180, 182, 219, 226, 227, 267, 281, 341, 342, 343, 353, 396  
Глиэр Р. М. 8, 16, 17, 55, 146, 388, 389

Гнесин М. Ф. 128, 374  
Голенищев-Кутузов А. А. 400  
Голованов Н. С. 110, 245, 268, 269, 390, 391  
Голубев Е. К. 192, 294, 363, 379, 384  
Гольденвейзер А. Б. 265  
Гораций 17  
Городецкий С. М. 17  
Горчаков С. П. 394  
Горький А. М. 17, 146  
Гофман В. Л. 15, 17, 388  
Гофман М. Л. 15, 388, 399  
Гофман Н. Л. 396  
Грабарь И. Э. 265  
Грибоедов А. С. 17  
Грубер Р. И. 304  
Губе М. Г. 399  
Гузилов Е. М. 396  
Гус Я. 305

Давиденко А. А. 130  
Даль С. 377  
Данилевич Л. В. 275  
Данте А. 34, 176  
Дауне О. 106  
Дворжак А. 100  
Дебюсси К. А. 18, 19, 195  
Дезормьер Р. 199  
Дельвиг А. А. 17, 161, 400  
Демидова С. С. 18, 389  
Держановская Е. В. см. Копосова-Держановская Е. В.  
Держановские, семья 107, 390  
Держановский В. В. 33, 47, 61, 73, 100, 127, 132, 389, 394, 399  
Дешевов В. М. 128  
Джамбул Джабаев 400  
Дзержинский И. И. 222  
Дзимитровский А. И. 203, 393  
Диалектик 128  
Достоевский Ф. М. 17, 389  
Дроздов А. Н. 162, 163, 174  
Дударова В. Б. 327  
Дунаевский И. О. 222, 259, 264

Ерикеев А. Ф. 400, 401

Житомирский Д. В. 252, 331  
Жуковский В. А. 17

Забела-Врубель Н. И. 16  
Загоскин М. Н. 17  
Затаевич А. В. 209  
Захаров Б. С. 396  
Захаров В. П. 284, 391

Захаров В. Г. 222, 264  
Зельвенский Ю. 401  
Золотарев В. А. 146, 149  
Золя Э. 17

Иванов В. И. 17, 399, 402  
Иванов К. К. 269, 327  
Иконникова В. М. 6  
Иохелес А. Л. 387  
Ипполитов-Иванов М. М. 16, 146  
Исаковский М. В. 222, 265, 401

**<стр. 412>**

Кабалевский Д. Б. 6, 82, 127, 184, 192, 197, 217, 259, 264, 321, 362, 363, 368, 372, 379, 380, 384, 396  
Кайгородов Д. Н. 377  
Калмыков К. Г. 241  
Кальдерон де ла Барка П. 17  
Кант И. 134  
Каратыгин В. Г. 18, 19, 34, 50, 128, 389  
Карклиньш Л. А. 340  
Кароматов Ф. М. 111  
Карс А. 260  
Касас П. 368  
Кастальский А. Д. 146, 150, 210, 251  
Качалов В. И. 265  
Квитко Л. М. 400  
Кедрова Е. С. 369  
Келдыш Г. В. 65, 130, 267, 330  
Кенц Р. 108  
Киров С. М. 278, 279, 281, 282, 283, 284, 326  
Кирсанов С. И. 184, 401  
Книппер Л. К. 124, 127, 222  
Книппер-Чехова О. Л. 265  
Кнушевицкий С. Н. 287, 391, 394  
Ковалев А. М. 284, 391  
Коваль М. В. 130, 176, 185, 264  
Козловский А. Ф. 192, 384  
Кольцов А. В. 400  
Конюс Г. Э. 53  
Копосова-Держановская Е. В. 73, 74, 77, 124, 389, 399  
Корнейчук А. Е. 264  
Коровин К. А. 23  
Короленко В. Г. 17  
Корсаков С. И. 240  
Коутс А. 390  
Кочетов В. Н. 184  
Крамер И. 387  
Красин Б. Б. 127, 150  
Крыжановский И. И. 17, 18, 31, 32, 33, 55, 150, 389, 392  
Крыленко Н. В. 109  
Крылов И. А. 17  
Крылова С. А. 130



Крюков В. Н. 127, 184, 192  
Кубацкий В. Л. 215, 390, 393  
Кувькин И. М. 284, 391  
Кузмин М. А. 17  
Кунин И. Ф. 174, 386  
Купер Э. А. 62, 389, 390  
Кусевицкий С. А. 49, 389  
Кшенек Э. 145  
Кюи Ц. А. 23, 35

Ламм О. П. 55, 390  
Ламм П. А. 127, 265, 390, 392, 393  
Лахути А. 400  
Лебедев-Кумач В. И. 222, 402  
Лебединский Л. Н. 130  
Левина З. А. 192, 384  
Левитан И. И. 45, 256  
Ленин В. И. 129, 290, 391  
Леонов Л. М. 264  
Лермонтов М. Ю. 17, 146, 245, 400  
Ливанова Т. Н. 55, 83, 162, 174, 200, 215, 226, 358, 395  
Ливингстон Д. 377  
Липкин С. И. 401  
Лист Ф. 46, 243, 249, 343, 344, 358, 383  
Литинский Г. И. 46, 83, 216, 226, 350  
Лопатинский 107, 390  
Луначарский А. В. 122, 196, 202  
Лядов А. К. 8, 18, 32, 40, 41, 46, 50, 99, 217, 302, 341, 357, 383, 384, 389  
Лятур 14

Мазель Л. А. 339  
Мазор М. Б. 380  
Майков А. П. 402  
Макарова Н. В. 384  
Малер Г. 126, 135  
Малько Н. А. 99, 100, 105, 140, 164, 166, 203, 205, 390, 393  
Мартынов И. И. 267, 374  
Массалитинова В. О. 265  
Маяковский В. В. 216  
Медем А. Д. 18  
Мелких Д. М. 124, 127  
Мельшин (наст. фам. и имя Якубович П. Ф.) 402  
Мендельсон-Прокофьева М. А. 295, 400  
Мензбир М. А. 377  
Меньшикова В. Я. 6, 11, 12, 55, 62, 196, 265, 294, 392  
Мережковский Д. С. 17  
Метерлинк М. 8  
Метнер Н. К. 9, 358  
Микеланджело Б. 64, 399, 400  
Михалков С. В. 400  
Модзалевский Б. Л. 15, 388  
Модзалевский В. Л. 15, 17, 388

Мокроусов Б. А. 264, 384  
 Москвин И. М. 265  
 Мосолов А. В. 127, 244, 384  
 <стр. 413>  
 Моцарт В. А. 13, 14, 324, 348, 357, 380  
 Мравинский Е. А. 391  
 Мурадели В. И. 291, 341, 384  
 Мусоргский М. П. 15, 46, 64, 77, 96, 113, 115, 118, 121, 130, 151, 180, 192, 196, 236, 300, 340, 353, 354, 357, 362, 363, 391  
 Мухин В. П. 306, 392  
 Мухина В. И. 3  
 Мясковская В. Н. 11, 12, 388  
 Мясковская Вал. Я. см. Меньшикова В. Я.  
 Мясковская Вар. Я. 12  
 Мясковская Вера Я. см. Яковлева В. Я.  
 Мясковская Е. К. 12, 13, ПО, 388, 390  
 Мясковская Е. Я. см. Федоровская Е. Я.  
 Мясковский К. К. 11  
 Мясковский С. Я. 11 12  
 Мясковский Я. К. 11, 12, 15, 20— 31, 32, 74, 75, 76, 110, 388  
  
 Наседкин В. Ф. 184, 400, 401  
 Неедлы З. 123, 124  
 Нежданова А. В. 61  
 Нейгауз Г. Г. 10, 235, 238, 239, 348  
 Нейштадт М. 377  
 Нечаев В. В. 127, 265, 297, 298  
 Никиш А. 14, 40, 388  
 Никольский Ю.. С. 102, 384  
 Нищенков 23  
 Новиков А. Г. 264  
 Нувель В. Ф. 18  
 Нурок А. П. 18  
  
 Оборин Л. Н. 127  
 Ойстрах Д. Ф. 242, 243, 391, 394  
 Окаемов А. И. 400  
 Орлов А. И. 287, 391  
 Острецов А. А. 164  
 Островой С. Г. 401  
 Отрепьев Г. Б. 150  
 Отто Н. В. 397  
 Ошустович Ф. А. 16  
  
 Паласио К. 367, 368, 369  
 Пашенко А. Ф. 149  
 Пейко Н. И. 192, 314, 322, 323, 355, 363, 370, 377, 384  
 Пекелис М. С. 374  
 Петраков Н. Н. 11  
 Петров И. В. 241, 242, 295, 391  
 Петров (Скиталец) С. Г. 17  
 Петрова-Званцева В. Н. 16

Пирогов Н. И. 23  
Пирожков М. В. 17  
Писк П. 107  
По Э. 8, 37, 38, 47, 48, 389, 392, 400  
Покровский И. В. 18  
Полевой Б. Н. 293  
Половинкин Л. А. 127, 192  
Поляновский Г. А. 186  
Помяловский Н. Г. 402  
Попов 23  
Попов Г. Н. 128  
Попов С. С. 393  
Потаповская Д. Ф. 306, 392  
Пржевальский Н. М. 377  
Прокофьев С. С. 5, 8, 18, 19, 33, 36, 37, 41, 42, 46, 47, 49, 50, 86, 105, 106, 124, 125, 126, 131, 133, 136, 137, 139, 140, 141, 147, 163, 164, 165, 166, 171, 175, 191, 196, 198, 199, 200, 203, 211, 223, 226, 227, 231, 259, 264, 265, 268, 287, 288, 291, 292, 293, 325, 354, 357, 362, 363, 375, 380, 389, 393  
Прокофьева Л. И. 86  
Протопопов В. В. 226  
Пугачев Е. И. 149  
Пушкин А. С. 17, 105, 162, 166, 167, 174, 256, 380  
Пятницкий М. Е. 108

Равель М. 18  
Разин С. Т. 148, 149, 150, 155, 156, 163, 191, 359  
Разоренов С. А. 384  
Райхвайн А. 126  
Рахманинов С. В. 8, 19, 34, 63, 121, 130, 160, 217, 256, 323, 343, 344, 358, 382, 387  
Ревидцев А. М. 77, 110, 389  
Регер М. 18, 32  
Репин И. Е. 23, 146  
Римский-Корсаков Н. А. 15, 16, 17, 18, 31, 32, 40, 46, 77, 90, 146, 150, 152, 153, 154, 195, 267, 297, 323, 344, 357, 362, 383, 384, 386, 388, 389, 391  
Родзинский А. 125, 126  
**<стр. 414>**  
Роже-Дюкас Ж. Ж. Э. 18  
Розовский С. Б. 52  
Рославец Н. А. 127, 128  
Рубин 21  
Рубинштейн Н. Г. 78  
Рыжкин И. Я. 374

Сабанеев Л. Л. 34, 35, 127, 128, 129  
Саминский Л. Н. 33  
Сапожников В. В. 377  
Сараджев К- С. 38, 53, 54, 86, 122, 123, 124, 127, 163, 271, 297, 389, 390, 392, 393  
Сараджева З. Б. 271  
Светланов Е. Ф. 327  
Светлов М. А. 265, 401  
Свиридов Г. В. 363, 364  
Северцов Н. А. 377

Сенкар Э. 391  
Сикорская Т. С. 400  
Скребков С. С. 213, 214, 312  
Скрябин А. Н. 8, 19, 34, 46, 50, 61, 63, 66, 67, 70, 72, 77, 195, 217, 249, 260, 295, 343, 344, 354, 357, 358, 382, 383  
Слонимский С. М. 363  
Соколов Н. А. 18  
Соловьев-Седой В. П. 264  
Сологуб Ф. К. 17  
Сорокин К. С. 397  
Соснин Г. В. 377  
Сперанский Н. И. 265  
Способин И. В. 374  
Ставицкий П. 74, 75  
Станиславский К. С. 303  
Старокадомский М. Л. 184, 192, 384  
Стасевич А. Л. 266, 268, 269, 391  
Стасов В. В. 35  
Стефансон В. 377  
Сток Ф. 125, 203, 248, 390  
Стоковский Л. 106, 125, 126, 166, 390  
Стравинский И. Ф. 8, 19, 40, 96, 105, 152, 357, 380  
Строганов И. Н. 184, 230, 401  
Стунеев А. С. 388  
Сувчинский П. П. 389  
Сурков А. А. 184, 401  
Сухаржевский Н. Н. 15, 388

Тавризиан М. А. 267  
Танеев С. И. 8, 16, 24, 46, 55, 70, 78, 195, 217, 243, 260, 295, 323, 343, 344, 358, 383, 384, 386, 388  
Тараканов М. Е. 339  
Таранов Г. П. 374  
Твардовский А. Т. 264  
Тихонов Н. С. 264, 278, 279, 283, 284, 400  
Тищенко Б. И. 364  
Толстой А. Н. 19, 222, 264, 391, 400, 402  
Толстой Л. Н. 17, 28, 36, 256  
Тренев К. А. 149  
Триодин П. Н. 149  
Тулєбаев М. Т. 384  
Тургенев И. С. 17  
Тютчев Ф. И. 148, 399, 400

Успенский В. А. 110, 156

Фадеев А. А. 264  
Фаль Ф. 86  
Федин К. А. 19  
Федоровская Е. Я. 6, 11, 12, 196, 265, 291  
Фейнберг С. Е. 127, 197, 265, 396  
Фельдман З. П. 396

Фере В. Г. 86, 384  
Феррари С. 400  
Фет А. А. 402  
Фительберг Г. 164, 165  
Фламмарион Е. 377  
Френкель И. Л. 184, 401

Хачатурян А. И. 192, 222, 259, 264, 363, 368, 370, 371, 384, 387  
Хачатурян К. С. 384  
Херасков М. М. 166  
Холминов А. Н. 364  
Хренников Т. Н. 222, 259, 264, 363  
Хубов Г. Н. 217

Цветаев М. А. 375, 378  
Цеткин К. 129  
Циммерман Ю. Г. 389, 399  
Цуккерман В. А. 182, 242, 267  
Цыганов Д. М. 243, 396  
Цытович Т. Э. 267, 374

Чайковский Б. А. 364, 384  
Чайковский П. И. 9, 14, 16, 19, 34, 35, 36, 40, 46, 50, 53, 71, 72, 77, 78, 89, 111, 121, 130, 134, 135, 176, 192, 195, 217, 238, 243, 249, 256, 262, 274, 285, 293, 312, 316, 318, 320, 323, 342, 343, 344, 351, 352,

**<стр. 415>**

353, 354, 357, 358, 362, 363, 380, 382, 383, 384, 386, 388, 391  
Чемберджи Н. К. 130  
Чехов А. П. 256

Шапорин Ю. А. 128, 265, 394  
Шацкий С. Т. 198  
Шебалин В. Я. 184, 192, 200, 371, 372, 381, 384, 395  
Шекспир В. 17, 34, 402  
Шелли П. Б. 17, 48, 389, 393  
Шёнберг А. 18  
Шеншин А. А. 127, 184  
Шерхен Г. 140, 145, 203  
Шехтер Б. С. 130, 192, 384  
Шимановский К. 383  
Шиндлер А. 177  
Ширинский В. П. 184, 396  
Ширинский С. П. 396  
Шлифштейн С. И. 200, 248, 254, 395, 398  
Шнеерсон Г. М. 106, 107, 248, 284, 369, 371  
Шопен Ф. 15, 341, 383, 387, 390  
Шостакович Д. Д. 78, 128, 147, 222, 229, 259, 263, 264, 266, 326, 357, 363, 364, 366, 380, 384  
Штейнберг М. О. 128, 135, 146, 171, 196, 393  
Штейнпресс Б. С. 130  
Штраус Р. 18, 32  
Шуберт Ф. 14, 372



Шуман Р. 14, 281

Щедрин Р. К. 6, 259, 364

Щербачев В. В. 128, 147

Щипачев С. П. 245, 295, 400

Эвальд А. В. 30

Эшпай А. Я. 364

Юргенсон П. И. 133, 395, 396, 399

Юровский В. М. 384

Яворский Б. Л. 390

Яковлев В. В. 76, 77, 388, 393

Яковлева В. Я. 11, 76, 196

Янко Т. Ф. 284, 391

Яновский Б. К. 18

Ярманкина Л. 400

## СОДЕРЖАНИЕ

К читателям .....	3
Предисловие .....	7
Глава первая. Вопреки семейным традициям .....	11
Глава вторая. У истоков пути .....	33
Глава третья. На заре советского симфонизма.....	73
Глава четвертая. Приметы нового .....	122
Глава пятая. Навстречу современной теме.....	192
Глава шестая. Музы не молчат, когда гремит оружие .....	262
Глава седьмая. Мудрость побеждает.....	290
Глава восьмая. О самом главном .....	324
Глава девятая. Страницы воспоминаний .....	367
Краткий хронограф жизни и творчества Н. Я. Мясковского .....	388
Список сочинений Н. Я- Мясковского .....	392
Литература о Н. Я. Мясковском .....	403
Указатель имен .....	410

Иконников Алексей Александрович  
ХУДОЖНИК НАШИХ ДНЕЙ Н. Я. МЯСКОВСКИЙ  
ИЗДАНИЕ ВТОРОЕ, ДОПОЛНЕННОЕ И ПЕРЕРАБОТАННОЕ

Редактор И. Бобыкина	Художник Е. Капустянский
Худож. редактор Л. Рабенау	Техн. редактор Ю. Вязьмина
Корректор А. Каганович	

Сдано в набор 10.04.81 Подп. к печ. 23.04.82. А09993 Формат бум.

84x108  $\frac{1}{32}$  Бумага типографская № 1 Гарнитура шрифта литературная. Печать высокая. Печ. л. 14,06 (Условные 23,62) Уч.-изд. л. 25,25 (с вкл.) Усл. кр.-отт. 23,62. Тираж 10 000 экз. Изд. № 5598 Зак. 434 Цена 2 р. 20 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.