

Е. Н. Хадеева

Оркестровые «развлечения» Н. Я. Мясковского

Аннотация

Статья посвящена оркестровым сюитам оп. 32 Н. Я. Мясковского, созданным в период поисков нового музыкального языка, возможности выразиться более просто и ясно, но не упрощённо. Сохраняя связь с сонатно-симфоническим циклом, сюиты обнаруживают более концентрированный тематизм, компактную разработку, динамичный модуляционный процесс, гибкость оркестровки, логику и одновременно текучесть формы. Они явились важным шагом на пути формирования инструментальных жанров нового типа — камерной симфонии, получившей распространение у композиторов второй половины XX века.

Ключевые слова: Н. Мясковский, симфоническая сюита, дивертисмент, концерттино, симфонietta.

Е. Н. Khadeeva

N. Y. Myaskovsky's orchestral "entertainment"

Summary

Myaskovsky's symphonic work has repeatedly become the subject of scientific research. However, a number of original works remain on the periphery of scientific interests, including orchestral cycles of the suite type. In this article, three orchestral suites of op. 32 are considered, which were worked on simultaneously. The result of this work was "clarification" of the composer's symphonic style, development of new orchestral techniques, establishing of his own principles of music formation and thematic development. The suites demonstrate an organic combination of elements of traditional Russian songwriting with modern harmony, a variety of individual interpretations of forms, a convincing combination of suite characteristics with concert features and consistent symphonic development.

Keywords: N. Myaskovsky, symphonic suite, divertissement, concertina, symphoniette.

Статья поступила: 02.06.2020.

Конец 1920-х годов для Н. Я. Мясковского стал временем интенсивных поисков новых путей в искусстве. Занимаясь оркестровкой своей Десятой симфонии, Мясковский сокрушался по поводу неё: «Музыка мне сейчас настолько мало нравится, что не хочется оркестровать» [5. С. 263]. «Не понимаю, как я её [главную тему Десятой симфонии. — Е.Х.] сочинил, — ведь это ужасная шёнберговщина!» [5. С. 266]. Размышляя над неудачным исполнением Десятой симфонии, композитор выразил решимость «...заняться самореабилитацией и сочинить ещё что-нибудь, хоть чуточку получше, но уж и менее громоздкое» [5. С. 272]. Обсуждая с С. С. Прокофьевым новейшую музыку — Стравинского, Дебюсси, Мосолова, Мийо, Мясковский проявляет интерес к камерно-инструментальным жанрам¹, произведениям молодых, начинающих композиторов². В то же время приниматься за сочинение очередной симфонии не спешит. Между Десятой и Одиннадцатой симфониями появились четыре струнных квартета и три оркестровых цикла под названием «Развлечения».

Название для своих новых произведений Мясковский впоследствии изменил, однако в период работы он их называет то «русскими сказками», то «сюитами», стремясь провести различия между лёгкими жанрами и серьёзным жанром симфонии. «Теперь я занят тем, что от времени до времени присаживаюсь то к роялю, то к столу и ковыряю маленькую сюитку (из трёх намеченных). Получается нечто жалкое, бесстильное и неинтересное — на маленький оркестр (2 трубы, 2 валторны и без тромбона), но я твёрдо решил дописать, чтобы приохотить себя немножечко к сочинению» [5. С. 288].

Замысел сюит возник у композитора ещё в 1926 году, о чём свидетельствует запись в дневнике: «Наметил три „деревенских концерта“ разного оркестрового состава (*Es, h, G*). Темы и форма — ясны» [4. С. 442]. В пись-

ме к Прокофьеву от 10.12.1926 года Мясковский поясняет, что предполагает писать для не б о л ь ш о г о оркестра с разнообразными «солами», даже групповыми, и что у него уже есть в с е темы. Название своим сюитам Мясковский предполагает «дикое»: «„Развлечения“ — три пучка игр и песен — для оркестра. Всё — в трёх частях» [5. С. 290]. Очевидно, что эта работа должна была стать для композитора средством обретения нового качества письма, дать возможность выражаться более просто и ясно, стать ближе к слушателю. Его отношение к жанру симфонии не изменилось, но он ощутил необходимость сознательного упрощения стиля.

В переписке Мясковский и Прокофьев называют новые произведения не иначе, как «безделками», «сюитками», «оркестровыми цикликами», «Bagatelles», «коротушками», «развлечениями», «дивертисментами». «Я на свои „Развлечения“ смотрю более легковесно и думаю их переводить через “Amusements” („Забава“»)» [5. С. 305]. Характеризуя свою работу как развлечение, Мясковский ещё раньше, 12 июля 1907 года, пишет Прокофьеву: «Все мои планы об оркестровом развлечении разбились о непробудную лень и косность» [5. С. 41].

Симфонические сюиты конца 20-х годов, написанные Н. Мясковским в виде трёхчастных циклов, наметили в его творчестве важную тенденцию: обращение к песенно-танцевальному тематизму, русский характер тем, ясность течения музыкальных мыслей и чёткость их оформления. Даже цикл во всех трёх произведениях построен одинаково: крайние части в быстром движении, средняя — в медленном. И тем не менее, в 1929 году композитору, по его собственному мнению, не совсем удалось реализовать сюитный замысел.

Прежде всего, обращает на себя внимание характер тематизма. Сам композитор подчёркивал его нарочитую простоту, к которой он сознательно стремился, освобождаясь от излишней сложности и перегруженности,

свойственной музыке, предшествующей сюитам Десятой симфонии. «Вы спрашиваете о темках моих „Развлечений“, но я не знаю, стоит ли их показывать „о натюрель“ (без оркестровки), очень уж они примитивны; это просто ряд темок плясовых и песенных, вполне диатоничных и даже банальных, но у меня такая стояла задача (для себя же!) — написать весёлую, доступную и незатейливую музыку. О родстве со старыми опусами нет и речи, хотя там есть и соната, и ронды» [5. С. 292–293].

Обращаясь к иному типу цикла — сюитному, композитор сохраняет в нём связь с сонатно-симфоническим циклом. Его сюиты обнаруживают близость к жанру симфонии, которая требует от композитора не меньшего внимания и мастерства, чем большая симфония. Жанр симфонии Мясковский опробовал ещё в 1910 году, когда после Первой симфонии (1908) и поэмы «Молчание» (1909) появилась Симфония *A dur* (1910 г., 2-я ред. 1943 г.), которую сам композитор называл *дивертисментом*. Для автора различия между двумя типами цикла — сонатно-симфоническим и сюитным — лежали более всего в области тематизма и масштабов всей композиции и гораздо меньше касались приёмов развития. Это косвенно подтверждает его оценка Симфонии Прокофьева: «Она рассчитана на малые средства и классический оркестр, а потому и требования к ней — классической чистоты и тонкости работы» [5. С. 74–75]. Эти же требования композитор предъявляет и к своим сюитам.

Три сюиты под опусом 32 (1928–1929), ранее называемые «Русскими сказками», или Деревенскими концертами, позднее приобрели новые названия: первая сюита стала «Серенадой», вторая — «Симфонией», а третья обозначена автором как «Лирическое концертино»³. Несмотря на то, что его мысли были сосредоточены на работе над симфониями⁴, композитор всё же признаётся, что сочинял свои «развлечения» «...с большим удовольствием и кое-что в них <...> определённо удалось (*Andante* в 3-й, одна из вариаций во 2-й)» [5. С. 307].

В работе над сюитами Мясковский, по его собственным словам, стремился к «безходности, безформальности» в сторону «...наибольшей мелодической текучести. Поэтому часто трудно даётся форма, так как нельзя делать слишком трафаретно» [5. С. 289]. Эти характеристики побуждают внимательно отнестись к тематизму и форме этих сочинений и выявить то новое, что появилось в музыкальном языке сюит Мясковского и его композиторской технике, какие свойства оформились в новые качества его симфонизма.

Первая из трёх сюит, Серенада для малого оркестра (ор. 32, № 1), сложилась в компактный, жанрово и стилистически разнообразный цикл. Отметим, что серенада представляет собой не только жанр профессиональной музыки, но и разновидность городского инструментального фольклора, и условия исполнения серенад связаны с европейскими традициями городского уличного музицирования. В то же время, в природе этого жанра заключена способность передавать лирические, глубоко личные чувства. У Мясковского эти свойства серенады порождают жанровую многоплановость, сочетание принципов симфонического развития и сюитности.

Говоря о композиции Серенады, следует выделить черты песенных форм, которые в равной степени представлены во всех частях. Это связано с особенностями тематизма, который обнаруживает связи с различными песенными жанрами. Так, главная тема I части очень близка романсу Бородина «Спесь», в котором причудливо соединились черты комедийной бытовой сценки и богатырской образности. Лирическая песенность стала основой двух других тем I части и главной темы *Andante*, плясовые ритмы задают характер финального *Allegro vivo*.

Очевидно, что характер тематизма определил особенности формообразования в сюите, все части которой пронизаны вариационностью. Основная тема первой части представлена в шести вариантах, вторая тема — в пяти, тема среднего раздела проводится по-разному четыре раза; главная тема финальной части

также излагается в виде вариаций. Композитор использует принцип «глинкинских вариаций», изменяя не интонационно-ритмический облик тем, а их темброво-фактурное оформление. Очевидно, поэтому он и говорил о том, что без оркестровки они выглядят примитивно.

Тем не менее форма частей сюиты не столь уж проста: песенные формы изложения тем с характерной симметрией восьмитактов вовлекаются в процесс сквозного развития. Это сказывается на общей композиции I части, в которой рондообразность сочетается с куплетно-вариационным принципом⁵. Во II части использована форма малого рондо, характерного для медленных частей сонатно-симфонического цикла⁶. Композиция финала представляет собой рондо-сонату с эпизодом⁷, но и здесь темы и даже развивающие тематизм ходы излагаются в виде симметричных квадратных построений.

Симфониетту (ор. 32, № 2) композитор характеризует с известной долей иронии: «Струнная симфониетта с тремя солистами: *V[iolino], V[iola], V[ioloncello]*, которые играют немного и легко в 1-й части, много и трудно — сравнительно — во 2-й, в вариациях, и вовсе не играют в финале, где им не поспеть за общим *Prestissimo*» [5. С. 321]. Эта характеристика указывает на жанровые признаки концерта, которые ярче всего воплощены в вариациях II части.

Первая часть в Симфониетте написана в сонатной форме с рядом особенностей. В первую очередь отметим производный характер тематизма основных тем: главная партия I части является вариантом темы вступления, переход к побочной партии построен на мотивах главной партии, побочная интонационно произрастает из главной, в заключении экспозиции шесть раз проводится первое предложение побочной партии.

Хотя вся экспозиция пронизана полифоническим развитием, темы сохраняют квадратность. Экспозиционность выдержана на протяжении всей части, в том числе и в разработке. Кроме того, неоднократные проведения глав-

ной темы вносят в сонатную форму элемент рондообразности.

Намерение освободиться от сложных модуляционных процессов (стремление к *безходности*) и сделать форму наиболее ясной и текучей композитор реализовал через выразительность мелодики: открытость, нежно-лирическое звучание сообщает побочной партии I части тембр солирующей скрипки, интонация сексты объединяет побочную партию I части с главной темой II части и прорастает в побочную партию Финала (см. пример 1). Внимание к мелодии отразилось на фактуре сочинения: она прозрачна, лаконична и свидетельствует о тщательном отборе средств и стремлении к самоограничению.

Кроме интонационного родства эти темы сближает характерная примета жанра колыбельной — простые бесполутоновые «убаюкивающие» мотивы, словно припев «спи-усни», неоднократно повторяющиеся в середине темы и завершающие её (см. 3-й и 4-й такты в примере 1). Заметим, что колыбельные темы Мясковского⁸ отнюдь не связаны с прикладным назначением жанра, а могут быть сопоставлены с литературным жанром колыбельной, образный спектр которого отличается от фольклорного широтой и многообразием проявлений авторского начала. В «колыбельных мотивах» Мясковского есть ещё одна особенность: характерная для этого жанра хореическая метрика, ясная диатоника, повествовательная интонационность, «...простое „укачивающее“ движение <...> включает в себя напряжённейшие альтерации, сообщающие оттенок болезненной хрупкости» [2. С. 342].

Четыре вариации II части — это четыре изобретательных темброво-фактурных трансформации песенной темы⁹. В каждой вариации создаётся новая комбинация солистов и оркестра, новая жанровая модель. Солирующая скрипка главенствует в первой и четвёртой вариациях виртуозно-концертного плана. Виолончель соперничает со скрипкой во второй вариации, в характере энергичного скерцо, с чёткой, лаконичной, графически ясной фактурой. Зага-

1
а)

V. solo

V. I altri

div. pizz.

8

p dolce ed espr.

б)
(Тема)

Andante ♩ = 80-84

p

p

p div.

p

unis.

в)
3 (♣)

p

p

p

div. *p* molto espress.

p

pizz.

pp

дочно задумчивая третья вариация заставляет вспомнить о холодном таинственном царстве Кашея, о сказочно-созерцательных образах Лядова: солирующие альт и виолончель звучат на фоне зыбкого колыбельного покачивания засурдиненных тембров. Шипяще-свистящий колорит мягко диссонирующему *ostinato* придаёт исполнение *sul ponticello*. В четвёртой вариации все солисты поочерёдно импровизируют на тему вариаций, контрапунктируя с самой темой. Равновесие восстанавливается в коде про-

ведением темы вариаций в её первоначальном варианте, с несколько уплотнённой оркестровой фактурой, но в прежнем характере.

При всём разнообразии преобразований в каждой вариации без труда обнаруживаются мотивы основной темы. Композитор стремится показать все возможные трансформации первоначального материала, использовать самые разнообразные «превращения» для всестороннего раскрытия интонационно-жанрового потенциала темы.

Примечателен финал Симфонии. Органично вписывая музыку последней части в композицию и драматургию всего цикла, Мясковский выстраивает основные темы на интонационно-ритмическом материале предыдущих частей. Кроме того, весь цикл скрепляется прочными ладотональными связями.

Форма завершающей части представляет собой одну из разновидностей рондо-сонаты. Этот вид формы Мясковский выбирает неоднократно для финалов своих симфоний. Достаточно привести в пример финальные части Шестой и Двадцать седьмой симфоний, как наиболее показательные и яркие по музыкальному материалу.

В симфонии внутренняя структура тем во многом подобна тому, как строятся и развиваются темы в названных выше симфониях. Для Мясковского становится характерным включение в качестве первой побочной темы (первого эпизода В) песенного материала, а в качестве второй побочной (второго эпизода С) — марша. Реприза содержит изменённые версии всех ранее звучавших тем, идущих в обратном порядке (зеркально):

A — B — A C — A₁R — C₁ B₁ A₂ — кода

Характерной приметой симфонического стиля Мясковского является широкое использование полифонии как средства развития тематизма. В финальной части полифоническое изложение не ограничивается применением контрапункта, имитационных приёмов в развёртывании тематизма, коротких канонических секвенций. В начале репризы рондо-сонаты композитор выстраивает динамичное четырёхголосное фугато на теме главной партии. Тональный план фугато — *h moll* — *fis moll* — *h moll* — *fis moll* — подчёркивает весомость основной тональности и усиливает черты рондальности во всей композиции, но вместе с тем фугато вносит в репризу разработочные черты. Похожий приём Мясковский позже использует и в финале Двадцать седьмой симфонии, проведя главную партию финала в репризе стреттно.

В симфонии в полной мере реализованы симфонические принципы Мясковского. Несмотря на небольшой размер, замысел композитора получил глубокое воплощение. В сравнении с большими симфониями можно заметить более концентрированный тематизм, компактную разработку, динамичный модуляционный процесс, большую гибкость оркестровки, логику и одновременно текучесть формы. Симфония представляется нам важным шагом на пути формирования камерных инструментальных жанров нового типа — камерной симфонии, которая обретёт популярность у композиторов второй половины XX века.

Из трёх циклов своих «развлечений» Мясковский более всего ценил Лирическое концертно (ор. 32 № 3 *G dur*), отмечая, что два других «немного русопяты и грубоваты» [5. С. 321]. Концертно, напротив, представлялось композитору наиболее удачным: «Вышло, кажется, недурно — весело и довольно разнообразно, а местами, я думаю, тонко» [5. С. 309].

Жанр концертно предполагает компактность формы и исполнительского состава, при этом сохраняется свойственная жанру концерта соревновательность, избирательность в характере тембровых сочетаний, возможность экспериментировать с техническими и артистическими возможностями исполнителей. Заметим, что концертность выступает в этом произведении Мясковского в своём первоначальном смысле, на который обращает внимание автор статьи в словаре Гроува: латинское *concertare* означает не только «бороться, противостоять, дебатировать», но и «действовать совместно с кем-либо». «Первичное итальянское значение *concertare* — «приходить к соглашению, гармонизировать, собираться вместе» [Цит. по: 1. С. 8–9].

Партитура Лирического концертно написана для смешанного состава. Композитор выбирает такой состав исполнителей, который позволяет наиболее гармонично соединять все оркестровые голоса и в то же время тонко их дифференцировать, разграничивая функции рельефа и фона. Все духовые инструменты —

флейта, кларнет, валторна, фагот — выполняют функции ведущих тембров, струнные и арфа создают подвижный однородный фон, на котором рельефно выделяются основные темы. Во многих моментах пространственное звуковое решение обнаруживает совершенно новые качества. Это становится возможным благодаря подлинной свободе и в то же время отчужденности формы, которые явственно проявляются в Концертино. Мясковский не порывает с основами классической композиции, но трактует её своеобразно.

Первая часть в письме к Прокофьеву от 12.02.1929 года названа «сонатиной» [5. С. 296]. Это ещё один вариант сонатной формы, в определённой степени близкий Симфонiette, но отличающийся от неё чертами рондальности и вариационности. Рондальность сообщает сонатной форме многократное проведение первоначального четырёхтакта главной темы в главной тональности (*G dur*), а вариационность проявляется в изложении основных тем, каждая из которых проводится минимум трижды и всякий раз по-новому. Характер тематического материала диктует способы его изложения и развития (см. схему).

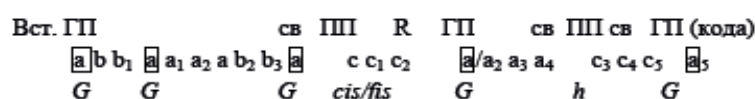
Главная тема I части обладает ярко выраженной жанровой характерностью и близка пасторальным наигрышам народного склада, часто встречающимся у Мясковского в симфонических скерцо или иных жанровых эпизодах (к примеру, в среднем разделе II части Шестнадцатой симфонии). Пасторальный колорит придаёт теме квинтовый бурдон — имитация гармошечного наигрыша у струнных и арфы, интонационная основа которого непосредственно связана с кварто-квинтовым остовом главной темы кларнета (см. пример 2). Тот же кварто-квинтовый интонационный комплекс, но в ином лирико-экспрессивном ключе, стал основой побочной темы у валторны соло (ц. 6).

Особенности тематического материала обуславливают свойства тонально-гармонического языка Концертино, который можно охарактеризовать как тонально-модальный. Развитие тематизма происходит не за счёт модуляционной активности, а идёт по линии темброво-фактурных преобразований, ладовых сдвигов, перегармонизации и полифонических комбинаций (например, канонические проведения главной темы в репризе (ц. 14) и в коде (ц. 27)). Светлый игривый характер подчёркивается изящной оркестровкой. Квинты у скрипок, виолончелей и у арфы хотя и содержат общие звуки, но метрически они рассредоточены. В результате создаётся впечатление звящего гула.

Светлый, лучистый колорит I части противопоставлен сумеречному началу II части. Печальное соло фагота, открывающее *Andante*, восходит в своей интонационно-ладовой основе (натуральный минор, трихорды) к лирическим протяжным песням. Этот своеобразный зачин разворачивается медленно и широко, в манере «сказывания», с большой внутренней интенсивностью, захватывая всё более широкий диапазон.

В песенных мелодиях Мясковского наблюдается интересная метроритмическая особенность: внешне квадратные построения внутренне свободно организованы и отнюдь не пропорциональны, логика чередования мотивов и фраз и распределение смысловых акцентов таковы, что впечатления квадратности не возникает. Дальнейшее движение темы выстраивается по принципу продолжающего развития: одна фраза вытекает из другой, дополняется новыми мотивами, образуя варианты по отношению к зачину фагота. В процессе развития сохраняется асимметричность мелодии, характерные расширения диапазона вниз и вверх, а заключительная фраза «отвечает» начальной, как в русских протяжных лирических

Схема



2

Allegretto (♩ = 100-108)

Flauto

Clarinetto in B

Corno in F

Fagotto

Arpa

Allegretto (♩ = 100-108)

Violini I

Violini II

Viole

V.-Celli

C.-Bassi

песнях. Ощущение равномерности движения не возникает и в сопровождении, где двухдольные покачивания колыбельной вписаны в трёхдольный размер. Струнные инструменты *divisi* с сурдиной движутся независимо от мелодии, образуя произвольные интервальные сочетания, превращающиеся в единый сумеречный тембр. Дифференциация фактурных элементов осуществляется динамическими и артикуляционными средствами, хотя каждая фактурная линия темброво самостоятельна. Добавим, что на протяжении всей части выдерживается линейная фактура со свободной координацией голосов по вертикали.

Форма *Andante* выстраивается в трёхчастную композицию, в крайних частях которой вариантно развивается первоначальный напев, а в среднем разделе складывается цикл из шести вариаций на *basso ostinato*. В теме фагота заметна кварто-квинтовая основа тематизма I части. Последовательность вариантов тесно связана с темброво-фактурными и ладотональ-

ными изменениями. Передача мелодических функций струнным в четвёртом проведении начитает новый этап развития в среднем разделе: тритоновое обострение интонаций, двухголосный и трёхголосный канон редуцированных мотивов основной темы обнаруживают новые грани первоначального образа. В музыке явственно ощущается русская сказочность, звуковая атмосфера становится всё более наэлектризованной, жутковатой. Драматургическая логика среднего раздела формы (от ц. 5 до ц. 11) выстраивается по линии динамического (от *pp* до *fff*) и фактурного нарастания. Момент кульминации выделен композитором звенящими аккордами арфы (см. пример 3). Заметим, что это единственное место, где встречаются аккордовые сочетания, на протяжении всей части господствует линейная фактура, используются октавные дублировки и унисонное изложение.

Финал в форме рондо-сонаты принадлежит к числу произведений, в которых разнообраз-

3

The musical score on page 3 is arranged in five systems. The first system features woodwinds (flute, oboe, clarinet, bassoon) and strings, with dynamics *ff dim.*, *mp*, and *p*, and a *rallent.* marking. The second system includes brass (trumpets, trombones) and strings, with dynamics *ff dim.*, *mp*, and *p*. The third system features woodwinds and strings, with dynamics *ff dim.*, *mp*, and *p*, and a *rallent.* marking. The fourth system includes brass and strings, with dynamics *ff dim.*, *mp*, and *p*, and a *rallent.* marking. The fifth system features woodwinds and strings, with dynamics *ff dim.*, *mp*, and *p*, and a *rallent.* marking. The score also includes markings for *unis.* (unison) and *div.* (divisi).

но претворяются танцевальные черты. Рефрен (главная партия *G dur*) и первый эпизод (1-я побочная *E dur*) близки по характеру и интонационному строю. Очевидно их сходство и с темами первой части: в них прослушивается кварто-квинтовый комплекс и характерный тип сопровождения, близкого по звучанию к народным инструментам («гармошечный наигрыш»).

Центральный эпизод (2-я побочная, *es moll*) контрастирует предыдущим темам и возвращает атмосферу II части своим архаическим колоритом, хоральной фактурой, глухим тембром засурдиненных струнных. Это противопоставление сохранится и в репризе, несмотря на смену высотной позиции (*b moll*). Такой тематизм будет позже развит Мясковским в его Двадцать шестой симфонии на древнерусские темы.

Обобщая наблюдения над симфоническими сюитами Мясковского, можно заключить, что

на рубеже 1920–1930-х годов у композитора сформировались ясные представления о том, какими качествами должны обладать симфонические жанры. Этим представлениям он сам стремился соответствовать в своих симфониях, и работа над «развлечениями» стала своего рода творческой мастерской. Работая с малыми оркестровыми составами, он имел возможность сфокусировать внимание на деталях, оттачивать тематизм, совершенствовать инструментовку. При этом он нигде не изменил себе, своей индивидуальности, своим творческим принципам.

Обращаясь к музыкальному материалу с ясной жанровой окраской, композитор не связывал его с конкретными образами «новой советской деревни» или какими-либо иными впечатлениями окружающей жизни. Такую интерпретацию некоторые его сочинения по-

лучили в официальной прессе и тенденциозных комментариях политически ангажированных музыковедов и музыкальных критиков. Авторские характеристики — «деревенские концерты», «русские сказки» — не более, чем стремление оправдать кажущуюся простоту музыкального материала и лаконичность общей композиции (в сравнении с симфоническими партитурами)¹⁰. В действительности эти сочинения оказываются «в родстве» с самыми разными произведениями композитора, как написанными ранее (Четвёртая, Пятая, Шестая симфонии, Симфониетта ор. 10), так и возникшими позднее (Шестнадцатая, Двадцать первая, Двадцать шестая, Двадцать седьмая симфонии, Симфониетта ор. 68 № 2, Дивертисмент ор. 80). Лирико-жанровый симфонизм Мясковского не менее значителен, чем драматический. Однако в советский период симфоническая музыка оценивалась, прежде всего, с позиций её верности новым принципам: революция — атеизм — народность. Всякого рода рефлексии, сомнения, личные драмы и интеллигентские философствования исключались из круга тем и образов нового советского искусства.

Мясковский, подобно Рахманинову, никогда «не изменял тому тону, что слышал внутри». В своих симфонических сюитах композитор добивается тех же художественных результатов, что и в больших симфониях. Выделим наиболее существенные качества музыкального письма композитора, проявившиеся в его симфонических «развлечениях». Это прежде всего хороший вкус, эстетическая «очищенность» музыкального материала, тематическая изобретательность, владение тончайшими приёмами оркестровки.

Мясковский превосходно владеет музыкальной формой, не повторяет ранее найденного и гармонично сочетает классичность и индивидуальную трактовку. В симфонических «развлечениях» форма разнообразна, изобретательна и обладает естественной текучестью, логической собранностью и образной цельностью. Достигается это характерными для Мясковского приёмами моноинтонационности:

короткие мотивы пронизывают тематизм разных частей и участвуют в становлении образов подчас противоположного характера. В каждой из сюит выделяется свой особый интонационный комплекс, который затем искусно встраивается в самые разные по характеру темы. Это позволяет широко использовать принцип вариантного и продолжающего развития и скреплять воедино разнохарактерные части цикла, добиваясь стройности всей композиции. Интонационное единство органично сочетается с всепроникающими полифоническими приёмами: фугато, имитациями, канонами, контрапунктами.

Новыми качествами обладает мелодика симфонических циклов. Многие роднит её с русской народной песенностью: диатонизм ладовой основы, характер развёртывания-распевания темы, часто вырастающей из одноголосного зачина, жанровая основа ряда тем (колыбельная, плясовая, протяжная). Однако эти качества являются для композитора только отправной точкой. Он соединяет эти черты с хроматикой, свободно применяет диссонирующие кварто-секундовые созвучия, линейную гармонию, объединяет тональную и модальную звуковысотную организацию, то есть формирует современный и абсолютно индивидуальный музыкальный язык. Эти качества наглядно проявляются во II части Лирического концертино, где тема в характере колыбельной постепенно утрачивает равномерность укачивания и оплетается ползущими хроматическими мотивами сопровождения, приобретая сходство с колыбельными Мусоргского («Колыбельная Ерёмушке», «Трепак»).

Оркестровка Мясковского отличается тонкостью и своеобразием. В обрисовке образов природы оркестровые приёмы Мясковского обнаруживают близость к Дебюсси. Это проявляется в создании красочных вертикалей из соединения самостоятельных тембровых линий, использования разнообразных параллелизмов для формирования единого тембра. Композитор не стремится к декоративной яркости, но тембровые нюансы настолько тонкие, что мож-

но говорить об особых оттенках света и тени, вязкости и прозрачности, звона и тишины.

Все три симфонических «развлечения» ор. 32 относятся к лирико-жанровым циклам. Эти произведения продолжили линию задуманной ещё в 1912 году «тихой» симфонии «с главной темой колыбельного характера» [3. С. 92]. Лирика, как и жанровость, у Мясковского разнообразна, но нигде эти образы не становятся, выражаясь его словами, «живописными», «нарядными». Музыка циклов лишена иллюстративности, она обращена к мыслям и чувствам, при этом сосредоточена и «эмоционально дисциплинирована». «Русские сказки» запечатлели классическую философскую концепцию красоты и величия природы в ясных выразительных формах лирического высказывания. Оценивая творческий результат, достигнутый в оркестровых сюитах, композитор заключил, что ему «...удалось достичь большей, чем раньше, ясности в течении мыслей и их оформлении» [3. С. 101]. Этот результат определит существенные изменения в больших симфониях композитора, созданных в последующие годы.

Примечания

- 1 Просит прислать *Concertino* Стравинского, 3-й квартет Мийо.
- 2 В письмах есть отзывы о сочинениях А. Мосолова, В. Щербачева, Г. Попова, В. Дешевова [5. С. 263].
- 3 25 июня 1929 года: «Сейчас покончил — вполне себе неожиданно — со всеми своими „Развлечениями“ <...>. Кажется, получилось ничего себе. Я всем им дал разные прозвища: № 3 — Лирическое концертно <...>, № 2 — Симфонietta для струнного оркестра, № 1 — Серенада для струнного оркестра. Последнюю нужно было назвать “Serenade rustique”, но по-русски очень уж выходит нарочито — „деревенская“! Хотя вещи эти вовсе лишены эмоций (больших), но писать их было занимательно» [5. С. 315].
- 4 В это время Мясковский работал над Одиннадцатой и Двенадцатой симфониями.
- 5 Последовательность тем в I части выглядит следующим образом:

| | | | | |
|--|------------------|--|-------------------------------|---|
| a b b ₁ a ₁ a ₂ b ₂ b ₃ | c c ₁ | a ₃ a ₄ a ₅ | c ₂ c ₃ | a ₆ b ₄ b ₅ a ₆ |
| <i>Es dur</i> | <i>g moll</i> | <i>B dur</i> | <i>Ges, c</i> | <i>Es dur</i> |
- 6 В письме к Прокофьеву Мясковский рядом с нотным примером тем I части делает пометку: «вроде 3 частей формы [См.: 5. С. 294].
- 7 Примерная схема формы:
вст. А В ход А₁ В₁ вст.
- 8 Форма 4-го рондо по классификации А. Б. Маркса.
- 9 К. Зенкин отмечает, что «ритмо-интонация колыбельной» стала буквально «атрибутом стиля Мясковского» [2. С. 342].
- 10 По способу разработки темы это свободные вариации: не сохраняется не только сама тема, но и её размеры (каждое последующее проведение значительно больше предыдущего), тональность (опорные точки тонального плана: *D-es-h-b-D-B-D*), происходят жанровые преобразования (песня, этюд, скерцо, колыбельная, импровизация).
- 11 В письмах к Прокофьеву Мясковский постоянно называет свои сюиты «развлечениями», их темы — «темками», а в описании процесса работы звучит иронический тон. Но, учитывая характер эпистолярного общения композиторов, воспринимать эти характеристики буквально не стоит.

Список литературы

References

1. *Брагинская Н. А.* Неоклассические концерты Стравинского: Учеб. пособие. — СПб.: Санкт-Петербург. гос. консерватория, 2005. — 97 с. [*Braginskaya N. A.* Neoklassicheskie koncerty Stravinskogo: Ucheb. posobie. — SPb.: Sankt-Peterburg. gos. konservatoriya, 2005. — 97 s.].
2. *Зенкин К. В.* Фортепианная миниатюра и пути музыкального романтизма: учебник для вузов. — 2-е изд. — М.: Юрайт, 2019. — 410 с. [*Zenkin K. V.* Fortepiannaya miniatura i puti muzykal'nogo romantizma: uchebnik dlya vuzov. — 2-e izd. — M.: Yurajt, 2019. — 410 s.].
3. *Кунин И. Ф.* Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. — 2-е изд., доп. — М.: Сов. композитор, 1981. — 192 с. [*Kunin I. F.* N. Ya. Myaskovskij. Zhizn' i tvorchestvo v pis'mah, vospominaniyah, kriticheskikh otzyvah. — 2-e izd., dop. — M.: Sov. kompozitor, 1981. — 192 s.].
4. *Мясковский Н. Я.* Собрание материалов. В 2 т. Том 2. — М.: Музыка, 1964. — 612 с. [*Myaskovskij N. Ya.* Sobraie materialov. V 2 t. Tom 2. — M.: Muzyka, 1964. — 612 s.].
5. *С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский.* Переписка. — М.: Сов. композитор, 1977. — 598 с. [*S. S. Prokof'ev i N. Ya. Myaskovskij.* Perepiska. — M.: Sov. kompozitor, 1977. — 598 s.].