Т. Ливанова

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

Т. Ливанова

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ

Государственное музыкальное издательство

Москва 1953

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

ВВЕДЕНИЕ

Творческий путь Николая Яковлевича Мясковского простирается более чем на половину столетия: первые творческие опыты возникли еще в конце прошлого века; с 1903 года композитор стал помечать свои произведения опусами, а последние его сочинения были завершены в 1950 году.

Принадлежа к старшему (но не старейшему!) поколению советских композиторов, Мясковский оставил поистине огромное творческое наследие: 27 симфоний, 13 симфонических произведений в других жанрах, 13 квартетов, более ста фортепианных сочинений, 125 романсов, 17 песен и хоров, 2 кантаты. За последние 150 лет история не знает примеров подобной плодовитости у выдающихся композиторов-симфонистов.

Подавляющее количество крупных сочинений Мясковского возникло в советский период. Написанные ранее три симфонии из двадцати семи и четыре квартета из тринадцати частично перерабатывались уже в наше время. Заслуги Мясковского как советского художника высоко оценены советским правительством. В 1947 году Мясковскому было присвоено звание Народного артиста СССР. Шесть произведений Мясковского были удостоены Сталинских премий: последовательно с 1940 по 1950 год — двадцать первая симфония, девятый квартет, виолончельный концерт, вторая соната для виолончели и фортепиано, двадцать седьмая симфония и тринадцатый квартет (два последние сочинения — посмертно).

После смерти Мясковского, характеризуя общие итоги его жизненной деятельности, советская общественность отмечала: «Творческий путь композитора, начавшийся в дореволюционное время и охвативший свыше четырех десятилетий, отразил в себе трудности и противоречия борьбы за утверждение реалистического направления в советском музыкальном искусстве. В лучших

<стр. 4>

из его 27 симфоний, камерных произведениях, кантатах и песнях ясно ощущается живая связь с классическими традициями, подлинно русская национальная основа, стремление к воплощению ведущих

идей и образов советской действительности» [1].

Мясковский, как известно, был не только композитором. Выдающийся, крупнейший в своей области советский педагог, неутомимый общественный деятель, он воспитал несколько поколений советских композиторов. Через его класс прошли зрелые советские художники — Кабалевский, Хачатурян, Шебалин и многие другие (ныне в свою очередь имеющие учеников); совсем недавно из этого же класса вышли молодые композиторы Г. Галынин, К. Хачатурян, Б. Чайковский и другие.

Вся жизнь Мясковского была отдана музыке. Он в сущности не знал отдыха. Изо дня в день, в любых условиях, при любом состоянии здоровья он занимался творческим трудом: работал над новыми сочинениями, совершенствовал старые, готовил исполнение уже завершенных. При этом Мясковский непрестанно изучал музыку, разбирал классические и современные партитуры, посещал чуть ли не все симфонические и камерные концерты, в огромном количестве прослушивал новые сочинения, которые ему приносили отнюдь не только его ученики.

Талант, мастерство, опыт — все это создавало высокий авторитет Н. Я. Мясковскому в нашей музыкальной среде.

Творческий путь Мясковского был не только длительным, но особенно трудным, полным противоречий. Среди всех советских художников старшего поколения Мясковский принадлежит к числу самых сложных индивидуальностей. Старейшие советские композиторы Ипполитов-Иванов, Глиэр, Василенко, хотя и начали работать задолго до Октября, однако много легче Мясковского развивались в новых условиях: им в меньшей степени пришлось перестраивать свою психику, ломать свой творческий метод. Мясковский же, творчески складываясь как раз между двух революций, с тех пор пронес в своем сознании острую и тягостную раздвоенность, которую ему было очень трудно преодолеть. Почти до конца жизни Мясковского, после больших творческих достижений, все еще порою сказывались эти трудности на его творческом пути.

Вместе с тем творческая судьба Мясковского по-своему чрезвычайно показательна для нашей эпохи и для нашей страны.

[1] Памяти Н. Я. Мясковского, «Правда» от 10 августа 1950 года.

<стр. 5>

Она может служить примером того, как формируется советский художник, постепенно перековывающий свое сознание в новых общественных условиях, созидающихся под мудрым руководством Коммунистической партии. Творческая судьба Мясковского может служить прекрасным примером великой преобразующей силы идей марксизма-ленинизма, завладевающих сложным и противоречивым сознанием большого художника.

Уже на первых этапах творческого развития в Мясковском были заложены взаимно противоборствующие начала. Воспитанный первоначально на образцах русской и зарубежной музыкальной классики, он очень рано (еще до обучения в консерватории) испытал на себе влияние поэзии и поэтической среды русского модернизма: среди первых сочинений Мясковского, наряду с образцами реалистической музыки, мы находим романсы на слова Зинаиды Гиппиус. С юности тяготевший к крупным музыкальным жанрам, к серьезной тематике в искусстве, к ясному, логичному музыкальному мышлению, Мясковский начал свой путь симфониста в пору засилия модернистских течений. В его ранних симфонических произведениях проявилась борьба русских классических традиций с (воздействиями модернизма. Питая искреннее отвращение ко всему неестественному, вычурному, изломанному в искусстве, порицая в своих критических статьях 1911—1914 годов зарубежных модернистов как выразителей «торжествующего мещанства», молодой Мясковский, однако, в собственном творчестве не избежал ни характерных для модернизма тем и образов, ни типичных черт стиля. Это произошло потому, что у Мясковского не было тогда твердой идейной основы, которая дала бы ему возможность решительно противостоять декадентским течениям. Сам композитор позже отмечал, что хотя он и не сделался «своим» в кругу русских: модернистов, но даже поверхностное знакомство с новыми течениями оказало влияние на его **довольно сырую психику** [1]. Действительно, в психике молодого Мясковского, постоянно чувствовавшего всю мерзость окружающей действительности в годы реакции, но не видевшего истинного выхода из нее, — в этой психике создавалась почва для известного воздействия модернизма. Не

постигая еще законов общественного развития и, следовательно, не будучи уверен в перспективах его, Мясковский

[1] Н. Мясковский. Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 6 и 8.

<стр. 6>

приходил в те годы к пессимизму, к индивидуалистической замкнутости. Это и создавало благоприятные основания для модернистских черт в его творчестве, которое, однако, и тогда не порывало до конца с классическими традициями.

Участие в войне 1914—1918 годов, трехгодичное пребывание на передовых позициях вырвало Мясковского из душной среды петербургского и московского декаданса, по-новому сблизило с жизнью, с русским народом. Несравненно более сильной, жизненной, яркой, нежели предыдущие сочинения, оказалась его пятая симфония, выношенная в те годы и завершенная уже после Великой Октябрьской социалистической революции. Участвуя в работе советских учреждений и организаций, Мясковский искренне стремился стать подлинно советским художником, сделаться нужным народу, выражая в то же время близкие **ему самому** идеи и чувства. Эта задача оказалась труднейшей, ибо те образы, которые создавались в творческом воображении Мясковского, еще долго не соответствовали или не полностью соответствовали передовому мировоззрению советского народа. Никогда не прерывая своих исканий, не идя по пути внешнего приспособления, Мясковский то, казалось, начинал нащупывать верные пути, то срывался и заблуждался, быть может, еще глубже, чем ранее. Возникшие под явным воздействием зарубежного модернизма, его десятая симфония (1927) и первый квартет (1929) оказались самыми сложными, далекими от жизни, можно сказать — болезненно-индивидуалистическими его сочинениями: старое еще цепко держало композитора.

Но Мясковский жил и работал в Советском Союзе, участвовал в строительстве социалистической культуры, изучал труды классиков марксизма-ленинизма, соприкасался с жизнью, с широким кругом советский людей, в том числе молодежи. При мерно в 1930—1934 годах, когда социализм победил в нашей стране во всех отраслях, произошел решительный перелом в психике, в творческом сознании

Мясковского, как он произошел и в сознании очень многих других старших советских деятелей культуры и искусства. Уже в 1931 году, выступая на совещании хозяйственников, И. В. Сталин указал: «Новая обстановка должна была создать и действительно создала новые настроения среди старой технической интеллигенции» [1]. Эти же

[1] **И. Сталин**. Новая обстановка — новые задачи хозяйственного строительства. Речь на совещании хозяйственников 23 июня 1931 года. «Вопросы ленинизма». Издание одиннадцатое. Госполитиздат, 1947, стр. 344.

новые настроения постепенно определились и в среде старой художественной интеллигенции, со всеми присущими ей особенностями. Однако процесс этот не был, разумеется, ни легким, ни быстрым. Великие, почетные, но исключительно трудные задачи встали перед советскими художниками, «инженерами человеческих душ», призванными созидать искусство социалистического реализма.

Не оказался этот процесс легким и для Мясковского. Живо откликнувшись на современные темы в массовых песнях 1931 года, Мясковский вновь замыкается в себя в тринадцатой, мрачной и индивидуалистической симфонии, но не надолго: далее наступает период творческого подъема. Во всех основных жанрах своего творчества — в симфонии, в квартете, в романсе — Мясковский создает произведения, которые получают признание аудитории, становятся репертуарными, любимыми в нашей стране. Таковые пятнадцатая, шестнадцатая, восемнадцатая и особенно двадцать первая симфонии, пятый и шестой квартеты, скрипичный концерт, романсы на слова Лермонтова. Здесь побеждает в Мясковском то, что было в нем лучшего, что было связано с русской классической традицией. Двадцать первая симфония Мясковского, созданная в 1940 году, была удостоена Сталинской премии первой степени, — в числе первых художественных произведений, отмеченных этим высоким отличием.

Однако даже в дальнейшем творческом развитии Мясковского трудности и противоречия не были еще изжиты до конца и возникали по-своему на новых этапах. Так, в произведениях первых послевоенных лет, отчасти в симфонических, более всего в кантате

«Кремль ночью», перед композитором возникла опасность отстать от растущих требований и запросов нашего народа. Здесь Мясковскому и другим советским композиторам как всегда пришла на помощь великая Коммунистическая партия. «Историческое постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года помогло Н. Я. Мясковскому полностью утвердиться на реалистических позициях музыкального творчества, свидетельством чего являются последние произведения маститого композитора…» — справедливо отметила советская музыкальная общественность [1].

Лучшие, классические произведения Мясковского — двадцать седьмая симфония и тринадцатый квартет — созданы им в последние

[1] Памяти И. Я. Мясковского. «Правда» от 1 августа 1950 года.

годы жизни. Здесь, в сложных, монументальных жанрах «чистой» музыки достигнута реалистическая сила выражения, полная ясность стиля, мудрая простота в передаче глубокого содержания. Ни следа, ни признака старости нет в этих сочинениях, созданных на склоне большой творческой жизни.

Мясковский умер в 1950 году, незадолго до своего семидесятилетия, в полном расцвете творческих сил, одержав крупные творческие победы над всем тем из прошлого, что вначале еще отягощало его сознание. Оценивая общие итоги его творческого пути, мы не преуменьшаем заблуждений и противоречий композитора: тем явственнее выступает все лучшее, все светлое, чего Мясковский сумел достичь, тем мужественнее представляется та душевная борьба, которую он выдержал. Только в нашей стране, только под идейным руководством Коммунистической партии оказался возможным этот длительный, трудный и славный путь художника, пронесшего в нашу современность классические традиции русской музыки и до конца преодолевшего тлетворные влияния модернизма.

Творческий пример Мясковского чрезвычайно показателей для нас и в том отношении, что он наитеснейшим образом связан с историей весьма сложных больших жанров «чистой», т. е. бестекстовой инструментальной музыки, более всего — с историей собственно симфонии. Нет сомнений в том, что, при создании

большого количества произведений во многих других жанрах, Мясковский был по преимуществу и прежде всего симфонистом. Определившись как симфонист еще в дореволюционное время, он достиг своих творческих вершин как советский художник также прежде всего в области симфонии. Для этого ему пришлось решить труднейшие задачи в развитии этого жанра.

Обладающая великими традициями реалистического симфонизма Глинки, Бородина, Чайковского, Римского-Корсакова, русская симфоническая музыка в годы реакции у ряда композиторов (отчасти и у молодого Мясковского) многое утратила в своей народности, отошла от русских народнопесенных истоков, ограничилась несравненно более узким кругом образов, идей, переживаний. Из широкого, реалистического, покоряющего все сердца, глубоко жизненного произведения большой обобщающей силы симфония все более становилась сложным, отвлеченным индивидуалистическим произведением, создаваемым для немногих «знатоков» и «ценителей». Шестая

симфония Чайковского, написанная в 1893 году, как бы сложно и трагично ни было ее содержание, захватывала и захватывает самые широкие круги слушателей. Третья симфония Мясковского, созданная в 1913 году, не нашла и не могла найти путем к народу: мир ее образов был сложен, узок, слишком субъективен.

Советские композиторы должны были вернуть русской симфонии ее обобщающую реалистическую силу, ее народность, ее демократизм, и не просто вернуть, а поставить их на службу новым великим задачам социалистического реализма. Новые темы встали перед советскими симфонистами, которые призваны дать обобщенное отображение нашей жизненной действительности в сложных формах конфликтной симфонической драматургии.

Массовой песне, музыке в кино, программной симфонической поэме, инструментальной музыке малых жанров много легче было завоевать нашу новую, всенародную аудиторию. Симфония же должна была преодолеть много трудностей. Проблема идейно-образного конфликта, как он выражается в **музыкальной** драматургии, неразрывно связана именно с жанром симфонии прежде всего;

проблема типического, **высокотипического** для эпохи, воплощенного в музыкальных образах, также неотъемлема от самого существа симфонической драматургии.

Разрешить проблему типического и проблему конфликта в симфонии — значило разрешить труднейшие эстетические проблемы советского искусства, целиком зависящие от вопросов нашего мировоззрения. Проблема типического всегда является проблемой политической, — четко и прямо указал товарищ Маленков [1].

В музыкальных образах, в музыкальной драматургии, пользуясь сложными и специфическими выразительными средствами музыкального искусства, советские композиторы также должны были в конечном счете решать **проблему политическую**.

Разумеется, все это было не под силу одному художнику. Только вместе с другими советскими композиторами Мясковский мог решить эту огромную творческую проблему. И все

[1] Г. Маленков. Отчетный доклад XIX съезду Партии о работе Центрального Комитета ВКП(б). Госполитиздат, 1952, стр. 73.

же на сложном пути русского симфонизма за последние более 40 лет первое место несомненно принадлежит Мясковскому: в его творчестве наиболее полно, многообразно, остро отразилось то. что было связано с трудным развитием этого жанра, с преодолением противоречий, накопившихся в пору модернизма, с переосмыслением симфонии, с завоеванием ею советской аудитории.

Рассматривая творчество самого Мясковского, мы прежде всего стремимся раскрыть его именно как творчество русского симфониста. Этим определяется и построение настоящей книги, которая не может отделить изложение биографии композитора от вопросов развития его симфонического творчества. Вместе с тем, поскольку Мясковскому принадлежит также великое множество произведений в других жанрах, далее представляется уместным поместить их суммарный обзор.

Выполняя данную работу, автор отдает себе отчет в et больших трудностях и надеется лишь положить скромное начало в исследовании обширного творческого наследия, оставленного одним из крупнейших советских композиторов. Всем лицам и учреждениям,

оказавшим помощь в подготовке настоящей монографии, автор приносит глубокую благодарность.

ГЛАВА ПЕРВАЯ
ДЕТСКИЕ И ЮНОШЕСКИЕ ГОДЫ МЯСКОВСКОГО ДО ПОСТУПЛЕНИЯ В КОНСЕРВАТОРИЮ

1

Начиная свои «Автобиографические заметки о творческом пути», Н. Я. Мясковский писал в 1936 году: «Биография моя особого интереса не представляет и если я пишу эти заметки, то только для того, чтобы показать, как в условиях и среде далеко в сущности чуждых искусству, сперва инстинктивно, а затем сознательно высвобождалось мое музыкальное призвание» [1].

Слова эти относятся несомненно к юношеским годам композитора и к первому, дореволюционному, периоду его творческого развития. Первое, что подчеркнул в своей биографии Мясковский, это был его **трудный** путь к музыке. Прошло немало лет, пока, наконец, в борьбе со многими жизненными трудностями, действительно высвободилось (это слово не случайно у Мясковского!) от них его музыкальное призвание.

Начав сочинять в пятнадцатилетнем возрасте (около 1896 года), Мясковский поступил в Петербургскую консерваторию только в сентябре 1906 года, а всецело посвятил себя музыке, оставив другую профессию, еще несколько позже.

Историческая обстановка, в которой развивался молодой Мясковский, была достаточно напряженной уже в пору его юности (канун революции 1905 года). Первый период его творчества проходил в исключительно неблагоприятных условиях — в годы реакции, наступившие после поражения революции 1905 года, в годы разгула модернистских течений, в очень тяжелое для русского искусства время.

Таким образом, если сам композитор считал первой особенностью своей биографии трудную **борьбу за музыкальное**

---

[1] Н. Мясковский. Автобиографические заметки о творческом

пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 3.

призвание, то второй (и наибольшей!) ее трудностью стало созревание творческой личности в обстановке особенно острой борьбы направлений, при усиливающихся влияниях декаданса в искусстве.

В глазах советской общественности Н. Я. Мясковский ныне является представителем старшего поколения советских художников. Между тем он не принадлежит к числу старейших русских советских композиторов. М. М. Ипполитов-Иванов, затем Р. М. Глиэр и С. И. Василенко сложились как творческие индивидуальности раньше Мясковского. Ипполитов-Иванов в годы юности Мясковского был уже зрелым мастером. У Глиэра молодой Мясковский занимался по музыкально-теоретическим дисциплинам.

Все названные советские композиторы так же, как Рахманинов и Скрябин в свое время, испытали на себе прямое воздействие русской музыкальной классики еще до того, как поднялись модернистские течения.

В гораздо более сложную обстановку сразу попадало поколение **восьмидесятых** годов (Мясковский, Асафьев, Гнесин, Стравинский), особенно если представители его развивались поздно, как это было с Мясковским. Здесь ни одна творческая фигура не убереглась от сильнейшего воздействия модернизма. И только те композиторы и музыкальные деятели, которые, как Мясковский и Асафьев, мужественно преодолели влияния модернизма и сохранили вопреки им верность классическим заветам русской музыки, — только они пошли по пути истинного прогресса, стали крупными строителями советской музыкальной культуры. Некоторые их ровесники так и не освободились до конца жизни от модернистских черт е творчестве и художественном мировоззрении. Иные же зашли в своих заблуждениях так далеко, что очутились в числе врагов нашей родины, в лагере международной реакции.

Для всего большого и сложного творческого пути Мясковского очень важно правильно оценить самое начало его музыкального развития, понять и его ранние связи с искусством русских классиков, и его отношение к поднимающимся модернистским течениям. Именно

эти вопросы выдвигаются уже на первых порах музыкального формирования композитора, еще до того, как он в 25 с лишком лет поступил в Петербургскую консерваторию.

2

Николай Яковлевич Мясковский происходил из потомственной военной семьи: и дед, и отец его находились на военной службе (дед был воспитателем в кадетском корпусе, отец — военным инженерам, впоследствии профессором Военно-

<стр. 13>

инженерной академии в Петербурге) [1]. Судя по условиям жизни и по общему облику семьи, она принадлежала к лучшим кругам той немногочисленной русской военной интеллигенции, которая по уровню развития и жизненному укладу смыкалась с передовой разночинной интеллигенцией, соединяя высокие культурные запросы с воспитанием в трудовой дисциплине, духовную требовательность со скромностью в быту. В облике семьи Мясковского проступали черты, роднящие ее с такими представителями русской военной интеллигенции, как брат Римского-Корсакова Воин Андреевич, как некоторые парой Чехова (из этой же среды), выведенные писателем с несомненной симпатией. Всякий, кто соприкасался с семьей Мясковского уже в наши дни, неизменно ощущал большое внутреннее обаяние, тонкую душевную деликатность, высокую интеллигентность ее членов. Н. Я. Мясковский до конца дней жил вместе со своими родными; хозяйками в доме всегда оставались горячо любившие его сестры.

Николай Яковлевич был одним из- пятерых детей Якова Константиновича и Веры Николаевны Мясковских. Родился он 20 апреля 1881 года в крепости Ново-Георгиевск близ Варшавы. В 1890 году умерла его мать, в 1895 году скончался его старший брат Сергей. Все это не могло не наложить скорбного отпечатка на отроческие годы Мясковского.

До 1888 года Мясковский жил с родителями в Ново-Георгиевске, где его отец принимал участие в строительстве фортов. Затем, по условиям службы отца, семья ненадолго попала в Оренбург (1888—1889 годы), а далее — в Казань (1889—1893 годы), где Мясковский

начал учиться в реальном училище. В эти ранние годы, еще до поступления в кадетский корпус, у Мясковского уже накапливались разнообразные впечатления от русской природы. Он запомнил особенности степной природы Оренбурга, поразившей его после Ново-Георгиевска, запомнил частые поездки с отцом по Волге и Каме. Скупой и сдержанный на высказывания, он хранил про себя эти сильные впечатления, которые впоследствии часто находили отражение в его музыке, тесно связанной с образами русской природы, русского пейзажа. Нет сомнений в том, что в этих постоянных передвижениях Мясковскому всегда доводилось слушать русские народные песни, но и не только русские, а возможно — казахские, татарские, башкирские. Это должно было с юных лет неприметно входить в его слуховой опыт, в его музыкальное сознание.

---

[1] Основным источником для жизнеописания Н. Я. Мясковского являются уже цитированные нами его «Автобиографические заметки о творческом пути» а также некоторые неопубликованные личные записи композитора. Ряд биографических данных, полученных лично от композитора, приведен в работах А. А. Иконникова о Мясковском.

<стр. 14>

Вспоминая о пребывании в Казани, Мясковский отметил, что **музыка уже становилась для него притягивающим фактором**. Речь идет примерно о десяти-одиннадцатилетнем возрасте. До тех пор ребенок запомнил лишь, как мать играла на рояле, а отец часто охотно (и очень чисто) напевал популярные романсы и отрывки из опер. По случайности запали в память Мясковского также какие-то мотивы бытовой музыки, слышанной в детстве: марш, звучавший в Варшавском цирке, и песня «Шуми, Марица», которую пела бродячая труппа в Оренбурге.

Все это, вместе взятое, означает, что первые музыкальные впечатления Мясковского были самыми обычными житейскими впечатлениями детства рядового русского интеллигента; в них не было ничего выдающегося, ничего специального, ничего особенно приметного.

Рассказывая о первом пробуждении своих музыкальных склонностей, Мясковский отмечает: «Решающее впечатление—

подслушанное исполнение в 4 руки (не помню кем) какой-то сильно меня взволновавшей музыки. С большим трудом выяснил, что это было попурри из «Дон Жуана» Моцарта» [1]. После этого начались просьбы об обучении музыке. Поскольку это первоначальное обучение пошло с 1891 года, можно заключить, что обострение душевной чуткости, происшедшее с годами и, быть может, в особенности связанное со смертью матери в 1890 году, сделало юного Мясковского остро восприимчивым к таким ярким музыкальным впечатлениям, как красивая, эмоциональная, изобилующая смелыми жизненными контрастами, полная движения музыка моцартовского «Дон Жуана».

Подобные впечатления могли возникать и ранее, но **запомнилось** как раз лишь это, ибо здесь созрела особая душевная почва для него.

После смерти матери пятеро детей (два сына и три дочери) Якова Константиновича Мясковского остались на попечении его сестры Елиониды Константиновны, которая с тех пор вошла в семью брата и заменила детям родную мать. Очень музыкальная от природы, обладавшая хорошим голосом и значительными исполнительскими навыками (работала в хоре Мариинского оперного театра в Петербурге), тетка начала давать Н. Я. Мясковскому уроки музыки (игра на фортепиано), рассказала ему об опере и вообще, повидимому, сообщила ему первые музыкальные сведения. Мясковский вспоминал об этом в таких выражениях: «будучи нервно-больной, [тетка] не вкладывала в это дело достаточной последовательности, полагаясь на мою большую музыкальную восприимчивость.

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 3.

<стр. 15>

Школа Гюнтена и какие-то этюды Бертини были моей пищей, усвоенной почти исключительно на слух» [1].

Здесь вновь нужно заметить, что первоначальное домашнее музыкальное образование Мясковского оказалось самым обычным, так сказать **средним** для его времени и его среды. Именно таково было тогда обучение многих сотен и тысяч русских любителей

музыки, как правило не становившихся профессиональными музыкантами.

Впрочем, в связи с приведенными строками надобно различать и нечто другое: рано потерявший мать, Мясковский с юных лет воспитывался нервно-больной женщиной, что не могло не отразиться на его формирующейся личности. По словам композитора, он уже в связи с нехитрыми детскими обидами умел надолго замыкаться в себе. Впоследствии обостренная чувствительность и большая душевная мягкость сочетались в нем не только с полной внешней сдержанностью, но, лаже с нарочитой, как бы защитной суховатостью, с застенчивым отказом от всего, сколько-нибудь похожего на излияния.

Эти особенности духовной организации, обычно очень «трудные» для самого себя, складывались у Мясковского с детства и укреплялись в юности.

Своеобразным и плодотворным было, повидимому, в семье Мясковских влияние отца, всегда занятого, собранного, строгого, но глубоко ценимого, детьми. Отец, охотно читавший детям вслух, собравший большую библиотеку, рано приохотил Н. Я. Мясковского к чтению, привил ему на всю жизнь любовь к книге. От отца унаследовал юноша и серьезную, высокую дисциплину труда, которая особенно развилась в нем, когда ему пришлось выдерживать борьбу за свою любимую профессию.

Общее развитие будущего композитора было ранним и быстрым, С четырех лет он уже начал читать, а впоследствии процесс учения никогда не доставлял ему трудностей: интеллект его развивался на редкость гармонично.

Когда юный Мясковский сел за пианино и стал под руководством тетки разыгрывать сухие инструктивные пьески, его музыкальное воображение не могло быть ими затронуто. «Одновременно шло обогащение музыкальных впечатлений извне,— вспоминает композитор: — 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 Игорь» (более смутное) и «Жизнь за царя» (ошеломляющее)» [2].

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 3.

[2] Там же, стр. 3.

<стр. 16>

Чрезвычайно интересно, что **ошеломляющее** музыкальное впечатление на юного Мясковского произвела первая русская классическая опера, с ее гениальной, подлинно народной музыкой, с ее высоким драматизмом, с ее совершенной **музыкальной** драматургией. «Князь Игорь» Бородина в провинциальной постановке, вероятно, слишком много проигрывал, да и в целом это замечательное произведение было еще трудным и сложным для ребяческого понимания.

Что касается «Аскольдовой могилы» Верстовского, с ее романтической фантастикой и легко доступной бытовой по характеру музыкой, то она, естественно, произвела большое впечатление. Но для того, чтобы оно все же уступило в детском сознании «Ивану Сусанину», от ребенка требовалось много, и прежде всего — соединение чисто музыкальной восприимчивости с душевной чуткостью, с высоким общим развитием.

Названные Мясковским популярные оперетты принадлежат к классическим образцам этого жанра у Оффенбаха, Иоганна Штрауса, Планкета и Эрве. Трудно заключить, что именно могло вынести детское сознание будущего композитора из посещений летнего театра оперетты в Казани начала девяностых годов.

В 1893 году Мясковский на время расстался с семьей: его отвезли в Нижний Новгород и, вслед за старшим братом, отдали в кадетский корпус. Стесненные материальные обстоятельства заставляли Якова Константиновича помещать детей в закрытые учебные заведения, где они обучались на казенный счет. Началась новая полоса в жизни Мясковского — наступили трудные годы отрочества.

3

С 1893 по 1895 год Н. Я. Мясковский учился в нижегородском кадетском корпусе, а затем вся семья переехала в Петербург, где будущий композитор продолжил обучение в военном учебном

заведении того же типа (окончил его в 1899 году). Традиции семьи и ее воззрения на выбор профессии не позволили бы Мясковскому сразу пойти в консерваторию (даже если бы отыскались материальные возможности), как это было с совсем юными Танеевым, Рахманиновым, Скрябиным. В этом смысле Мясковский до известной степени разделил судьбу Глинки, Римского-Корсакова и некоторых других русских классиков, которые, согласно семейным традициям, обучались в закрытых учебных заведениях и готовились родителями к гражданской или военной службе, независимо от их художественного призвания. Создавая большие трудности для быстрого музыкального роста, подобные условия воспитали,

<стр. 17>

однако, у русских музыкантов исключительное упорство в достижении цели. Через такое же своеобразное испытание прошел в отроческие годы и Мясковский, что в конечном счете смогло лишь укрепить его любовь к музыке. В этой связи композитор признавался: «Воспоминания о годах учения (сперва в Нижнем-Новгороде, затем во 2-м корпусе в Петербурге) несколько горькие. Учение давалось мне шутя: я никогда не был ниже второго ученика, но развивавшийся музыкальный инстинкт получал довольно случайный выход. В Нижегородском корпусе была у меня довольно хорошая учительница музыки [1], сулившая м«е большие успехи, но зато с большими трудностями было сопряжено пользование роялем, от которого меня постоянно прогоняли старшие воспитанники, причем из-за моего упрямства дело зачастую кончалось изрядными избиениями. Пение в концертном хоре было большим удовольствием. Так же, если не хуже, сложились дела при переезде в Петербург» [2].

Нет сомнений в том, что «трудные» черты характера, наметившиеся у ребенка еще в родном доме, должны были лишь осложниться в этих условиях, когда будущему композитору приходилось в прямом смысле слова **отбивать** право на занятие любимым искусством.

Попав в 1895 году в Петербург, Мясковский как будто имел возможность расширить круг своих музыкальных впечатлений за счет лучших образцов русской музыки. Однако по условиям жизни он далеко не сразу мог постичь достижения современной музыки,

представить ее современный уровень, который был исключительно высоким. В те годы все росла посмертная слава великих произведений Чайковского, возникали гениальные оперы Римского-Корсакова «Садко» и «Царская невеста», ставились «Орестея» и «Алеко», в расцвете сил находились Глазунов (создавший тогда пятую и шестую симфонии, четвертый и пятый квартет, балет «Раймонда») и Танеев, блистательно начинали творческий путь Рахманинов (помимо «Алеко» написавший первый и второй фортепианные концерты, симфоническую фантазию «Утес», первую симфонию) и Скрябин (множество фортепианных сочинений, в том числе первый концерт, вторая и третья сонаты); за те годы появился ряд новых выдающихся русских симфоний — помимо уже названных произведений Глазунова и Рахманинова, обе симфонии Калинникова, первая симфония Балакирева, первая симфония молодого Глиэра. В творчестве русских композиторов еще не чувствовалось веяний модернизма, уже весьма

[1] А. А. Иконников называет фамилию этой учительницы — Лятур (см. «Советская музыка», 1941, № 4, стр. 22).

[2] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936. № 6, стр. 4.

сильных за рубежом. Лишь в некоторых узких музыкальных кругах ощущались увлечения этой «модой», да начинал свои декадентские «выверты» в опере Ребиков.

Если бы юный Мясковский уже тогда смог ближе ознакомиться с музыкально-творческой жизнью своей страны, его собственное развитие проходило бы, вероятно, несколько иначе. Но Мясковский в известной мере «поровнялся» с событиями лишь в первые годы XX века, когда его уже не стесняли условия закрытого учебного заведения и он получил возможность глубже познать русскую музыкальную действительность.

Находясь же в корпусе, Мясковский в 14—18 лет соприкасался лишь с некоторыми, доступными ему сторонами музыкального Петербурга. Все то, что **можно** было узнать, все, чем **можно** было овладеть, никогда не упускалось им в горячем и стойком увлечении: Мясковский в корпусе продолжал занятия фортепианной игрой, начал играть на скрипке, жадно овладевал доступной музыкальной

литературой и пробовал сочинять музыку

К музыкальному воспитанию Мясковского в те годы случайно оказался причастным участник «могучей кучки» Цезарь Антонович Кюи, который был профессором той же Военно-инженерной академии, где работал отец Мясковского.. Кюи порекомендовал Мясковским учителя музыки: это был Стунеев, из семьи свойственников Глинки (за Д. М. Стунеевым была замужем сестра Глинки Мария). По словам Мясковского, его учитель, не будучи сильным пианистом, приохотил его лишь к игре в четыре руки, «в ущерб более систематической работе». Занятия, видимо, вообще происходили урывками, дома (когда юношу отпускали на праздники и каникулы). («Приглашение учителя на дому, — поясняет Мясковский, — имело то печальное последствие, что я почти не мог пользоваться роялями, имевшимися в корпусе: они были по часам расписаны за учениками, занимавшимися в самом корпусе, хотя часто пустовали, что я и пытался использовать. Тут уже меня гоняло начальство, вызывая чувство жгучей ненависти» [1].

Однако даже при этих неблагоприятных условиях юный Мясковский умудрялся находить доступные ему формы занятий музыкой и принимать участие в домашнем и корпусном музицировании совместно с другими любителями. Довольно рано соприкоснулся Мясковский с той музыкальной стихией, которая неизменно, до конца жизни оставалась основной для него, — с симфоническим оркестром, его звучностью, его репертуаром. Летом 1896 или 1897 года он смог посещать симфонические концерты благодаря тому, что они происходили в

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 4.

<стр. 19>

дневное время в одном из петербургских больших садов, на Аптекарском острове, поблизости от дома, где жили тогда Мясковские. Видимо, это было в первые петербургские годы, так как Мясковский даже не запомнил, что именно исполнялось (несколько позже его память уже всегда отмечала слышанное). Первые впечатления от звучности симфонического оркестра принесли своеобразный результат: Мясковский начал учиться играть на

скрипке. «Это дало мне возможность,— вспоминает он, — уже с осени записаться в корпусный симфонический оркестр, где я, правда, не продвинулся дальше вторых скрипок, так как больше внимания уделял роялю, но все же приобщился к ансамблевой игре и к кое-какой симфонической музыке. Из сохранившихся впечатлений: увертюра из «Похищения из сераля» Моцарта (здесь мне, благодаря моей ритмической устойчивости, была, правда, поручена только партия треугольника — он, как известно, играет в этой увертюре почти не переставая), затем до-мажорная симфония Гайдна (где я больше всего любил разработку, хотя и подвирал в каком-то пассаже), наконец, переложения мелких вещей Чайковского и др.

Руководителем оркестра был композитор, тогда артиллерийский офицер, Н. И. Казанли, дирижировавший нами чаще при помощи ножки от стула, так как в ярости ломал все дирижерские палочки» [1].

Хотя сам композитор отмечает, что большой пользы от этого не было, все же трудно переоценить его раннее участие и симфоническом оркестре (пусть даже ученическом!), эту возможность слышать оркестр «изнутри», наблюдать инструменты, вслушиваться в звучание групп, прослеживать течение мысли в крупном произведении, ощущать его ритмический пульс, выгрываться в симфоническую разработку и т. д. К тому же Мясковский здесь знакомился с классическим репертуаром.

Что касается пьес Чайковского в переложении для оркестра, то скорее всего это были отдельные номера из «Времен года», быть может, популярные фортепианные миниатюры из опусов 40, 51, 72 или такие произведения, как «Русское скерцо», «Думка» и др. До-мажорная симфония Гайдна (если кадеты играли наиболее известную № 97) [2] действительно интересна по своей небольшой разработке, в которой струнным

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 4.

[2] У Гайдна по меньшей мере четыре известные до-мажорные симфонии: № 48 («Мария Терезия»), № 82 («Медведь»), №№ 90 и 97. Судя по характеру разработки, о которой идет речь у Мясковского, он мог участвовать в исполнении первой или последней из названных симфоний, однако, более популярная из них — № 97 — скорее могла

заинтересовать его своей разработкой.

отведена, как обычно, главная роль: во-первых, разработка начинается колоритным сдвигом в тональность третьей пониженной ступени (подобного рода красочные и вместе динамические сдвиги в течении симфонической музыки, дающие неожиданное освещение образа, всегда нравились Мясковскому); затем в разработке идет интересное и свободное сплетение голосов и проведение пунктирного ритмического мотива, а перед наступлением репризы легкие гаммообразные пассажи (из побочной партии) пробегают по всем регистрам у струнных инструментов. Эта классическая разработка в очень скромных, узких масштабах могла, однако, представлять интерес для будущего симфониста, и весьма примечательно, что Мясковский в столь раннем возрасте умел обращать внимание именно на **развитие мыслей** в крупном оркестровом сочинении. Этим он, вероятно, более всего обязан собственному участию в исполнении.

Музицирование не прекращалось и в доме у Мясковских, причем здесь подобралась, видимо, целая группа любителей музыки: Стунеев, троюродный брат Мясковского, Карл Богданович Брандт, скрипач, участник любительского оркестра, Мария Васильевна Городенская (пианистка-любительница) и целый ряд сверстников Мясковского, живших тогда в его семье [1]. «В четыре руки мы переиграли все симфонии и увертюры Гайдна, Моцарта, Бетховена (девятая не удавалась, правда), Вебера, Мендельсона, Шумана, пьесы Шуберта и т. д.; с троюродным братом я рисковал даже играть скрипичные сонаты Моцарта и Бетховена, не говоря о разных мелких пьесах. В те годы я накопил изрядный запас впечатлений и сведений по немецкой классике» [2].

К сожалению, русская классика стала в полной мере доступной Мясковскому лишь несколько позже, когда он вошел в круги молодежи, находящейся под сильнейшим обаянием композиторов «могучей кучки». Однако уже и в те годы, о которых сейчас идет речь, Мясковский получил огромное впечатление именно от гениальнейшего образца русской классической симфонии.

Троюродный брат побуждал Мясковского посещать сперва субботние симфонические концерты немецкого любительского

оркестра, в котором сам участвовал, а затем и симфонические концерты Русского музыкального общества. Слушая многие ходовые тогда, а ныне забытые симфонические произведения, Мясковский

---

[1] «...у нас был исключительно гостеприимный, если не сказать странноприимный дом»,— замечает по этому поводу Мясковский (Автобиографические заметки о творческом пути, «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 5). Это редкостное и очень теплое гостеприимство до наших дней отличало семью Мясковского.

[2] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 5.

<стр. 21>

уже в любительском оркестре услышал «увертюру к «Вильгельму Теллю» Россини с ее знаменитым флейтовым село в начале, и [был] совершенно выведен из равновесия второй симфонией Бетховена, особенно ее Larghetto» [1]. Не удивительно, что блестящая, образная увертюра Россини привлекла внимание Мясковского своей оркестровкой: здесь очень многое должно было поразить его **выразительной** красочностью в применении солирующих инструментов и их групп в связи с программными заданиями (светлое раздумчивое вступление, нарастание бури, картины мирной сельской природы и т. д.). Вторая симфония Бетховена была, как известно, любимой симфонией Глинки в юные годы. Еще тесно связанная с традициями Гайдна—Моцарта, но уже весьма индивидуальная у Бетховена, она поражает воображение и своими масштабами, и большим кругом **сильных** образов. Особенно характерна в ней медленная часть, простая и светлая, выражающая сдержанное лирическое чувство в ясной и гармоничной форме, с каким-то особенным демократизмом и одновременно с удивительным изяществом и широтой в передаче. Оркестровое письмо Бетховена в этом Larghetto могло послужить одним из лучших образцов классической партитуры для юного Мясковского с его особым интересом к оркестру.

В концерте Русского музыкального общества Мясковского в те же годы поразила, по его словам, до-мажорная месса Бетховена, один из классических образцов западноевропейского симфонизма в хоровом жанре (хор и оркестр). Но и это еще не было тогда главным

событием в музыкальной биографии композитора.

«...Последним толчком к музыкально-творческим устремлениям, — заключает в этой связи сам Мясковский, — было потрясающее впечатление, вызванное концертом Артура Никиша, где этот прославленный уже дирижер впервые (1896 год) исполнил с необыкновенной силой шестую симфонию и балладу «Воевода» Чайковского» [2].

Концерт Никиша состоялся 9 ноября 1896 года и привлек большое внимание русской музыкальной общественности. Танеев с несколькими своими учениками специально приехал из Москвы, чтобы посетить генеральную репетицию и концерт Никиша.

Высоко ценимый Чайковским, Никиш был превосходным исполнителем и одним из первых пропагандистов его симфонических произведений за рубежом нашей родины. Трактовкой Никиша были глубоко удовлетворены ученики, друзья и последователи великого русского классика: мы знаем, например, прекрасные отзывы

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 4—5.

[2] Там же.

Ипполитова-Иванова об исполнении пятой симфонии Чайковского [1], знаем высокую оценку Танеева и других.

Таким образом юный Мясковский услышал в 1896 году шестую симфонию Чайковского — произведение, созданное всего три года назад, в наилучшем тогда исполнении. Как ничто другое, это сочинение должно было потрясти сознание юноши, захватить его сильно и глубоко. Во всей русской музыке нет произведения, которое по своей концепции было бы так близко Мясковокому, как эта симфония. С особой остротой воспринимал он ее трагедийный смысл, ее горестные чувства и образы. Есть основания думать, что он долго не осознавал той силы оптимизма, с которой Чайковский воплотил в ней волю к жизни. Иными словами, Мясковский воспринимал шестую симфонию **по-своему**. И все же она была сильнейшим его впечатлением, более того — толчком к творчеству, как он сам выразился.

Для нас не возникает сомнений в том, что Мясковский в

ученические годы, т. е. до 18 лет, воспитывал свой слух и вкус на классических образцах мирового музыкального искусства. Первое место среди этих образцов заняли для него шестая симфония Чайковского, «Иван Сусанин» Глинки, вторая симфония Бетховена. Здесь можно было бы назвать и музыку моцартовскоого «Дон Жуана», но несколько условно, ибо Мясковский в детстве был захвачен не оперой в целом, а лишь ее **музыкальными темами** (поскольку слышал попурри). Как бы то ни было, мы видим, что еще задолго до поступления в консерваторию, до знакомства с новыми художественными течениями, для музыкального роста, для последующего творческого развития юного Мясковского была заложена **совершенно здоровая** основа: **путь** Мясковского **начался с освоения классики**.

Еще в корпусе Мясковский стремился сочинять музыку. Свои первые творческие опыты он относит к 1896—1898 годам и прямо связывает с «несколькими сильнейшими музыкальными впечатлениями», среди которых самым сильным было впечатление от Шестой Чайковского. Испытывая потребность в теоретических знаниях, Мясковский начал тогда брать уроки гармонии у руководителя корпусного оркестра Казанли, но эти занятия, по словам композитора, не шли ему впрок. Свои первые попытки сочинения Мясковский расценивает как «довольно косноязычные». Известно, что в 1896—1898 годах он сочинил 10 или 12 фортепианных прелюдий, которые не сохранились (рукопись утрачена). Мясковский отмечает, что они носили печать Шопена и как будто бы удивляется этому, тут же добавляя, что Шопен никогда не был ему близок.

---

[1] **М. М. Ипполитов-Иванов.** 50 лет русской музыки в моих воспоминаниях. М.. Муагиз, 1934, стр. 121—122.

<стр. 23>

Между прочим, подобное же утверждение мы находим у Мясковского в личных записях 1942 года («Шопен — не для меня»).

Первые **сохранившиеся** произведения Мясковского относятся уже к последующим годам и возникли в иной обстановке, после окончания корпуса.

4

Годы 1899 (по выходе из корпуса) — 1906 (до поступления в консерваторию) можно считать уже началом творческого пути Мясковского, вернее — своеобразным подготовительным его периодом. За это время было написано около пятидесяти произведений (почти исключительно фортепианные пьесы и романсы), причем Мясковский упорно стремился пополнять свои музыкально-теоретические знания. В сущности, еще не поступая в консерваторию, Мясковский уже многому учился и несомненно кое-чему **выучился**: в консерваторские классы он пришел гораздо более зрелым, нежели обычно приходили туда будущие композиторы.

Правда, почти все произведения этого «подготовительного» периода остались неизданными (за исключением нескольких романсов), но это и понятно для первых творческих опытов. Довольно значительный материал из них был переработан композитором в позднейших опусах.

В творческом развитии Мясковского в первые годы XX столетия особенно ясно проступают модернистские влияния и черты, хотя в целом его творчество развивается по другому направлению. Иными словами, едва начинает развертываться творческий путь молодого композитора, как на этом пути возникают серьезнейшие противоречия. Откуда растут эти противоречия, что образует почву для них, что их питает и, наконец, к чему они приводят, — в этих вопросах состоит главная трудность изучения всего периода.

Жизненные условия, в которых находился тогда Мясковский, были несколько иными, чем прежде, но по-своему также тягостными. В военно-инженерном училище, куда он поступил но окончании корпуса, у него было больше свободы, его окружала более интересная среда. Но и творческие запросы Мясковского неизмеримо возросли, а для занятий композицией, которых он жаждал, у него совсем не оставалось времени. Неудивительно, что самые стены закрытого учебного заведения, из которых он не мог вырваться, Мясковский называл ненавистными.

Среди лучшей части сверстников по училищу Мясковский сблизился тогда с несколькими «музыкальными энтузиастами» — В. Л. Модзалевским, И. Н. Сухаржевским и другими. Это были развитые

юноши, близкие не только музыкальным, но

и литературным кругам Петербурга: в их семьях имелись профессиональные музыканты, Сухаржевский сам оказался сильным виолончелистом (учеником известного Вержбиловича), Модзалевский — брат будущего крупного русского пушкиниста; в семьях сверстников Мясковского никогда не остывал живой интерес к музыке и литературе. Через эту среду, тесно связанную с музыкальным миром Петербурга, Мясковский вошел в курс всего, что исходило от «могучей кучки» и затем беляевского кружка. Эта ориентация, по его словам, была для него новой. «Бородин, Римский-Корсаков, Балакирев, Мусоргский стали также и моей пищей, — вспоминает он в эти связи. — Глинку я уже знал» [1].

Таким образом, благодаря новым дружеским связям, молодой Мясковский получил возможность шире узнать русскую музыку в ее классических образцах, изучить творчество композиторов «могучей кучки». В дальнейшем будет ясно, что особенно глубоко оценил Мясковский творчество Римского-Корсакова, который стал для него, наряду с Чайковским, величайшим музыкальным авторитетом.

Продолжал в училище Мясковский и свои фортепианные занятия; учителем его стал в те годы Ф. К. Петерсен, который, однако, обращал внимание лишь на технику игры.

Весной 1902 года Мясковский окончил военно-инженерное училище и затем начал свою службу в саперном батальоне в Москве.

«Как только я вырвался из ненавистных стен закрытого учебного заведения и попал на службу в Москву, я начал искать способов возобновить свои музыкальные занятия, но теперь уже исключительно композицией, так как опыты сочинения, делавшиеся мною, при сильно возросшем общем музыкальном развитии, явно меня не удовлетворяли» [2].

Сохранилось шесть фортепианных прелюдий, сочиненных Мясковским в 1899—-1901 годах. Основываясь на классических образцах и тщательно работая над фактурой этих пьес, молодой композитор обнаруживает несомненные творческие **искания** в ладо-гармоническом их складе, что стоит в связи с его увлечением музыкой «могучей кучки».

Однако эти искания, эта относительная сложность музыкальной речи не переходят за границы общей ясности и здорового вкуса.

Всего около года провел Мясковский в Москве (до осени 1903 года), и тем не менее это был немаловажный отрезок его ранней творческой жизни. Уезжая из Петербурга, Мясковский обратился «с наивным письмом» к Римскому-Корсакову, спрашивая

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 5.

[2] Там же, стр. 5.

совета: кого бы он порекомендовал в Москве для занятий по композиции? Со всегдашним своим вниманием к молодым творческим силам Римский-Корсаков любезно ответил Мясковскому, назвав имя С. И. Танеева, которого высоко ценил как педагога и художника. Мясковский посетил Танеева, но постеснялся показать ему свои сочинения, проявив в этом случае ту застенчивую замкнутость, которая стала уже свойством его характера. Тогда Танеев в свою очередь рекомендовал ему обратиться к своему бывшему ученику, только в 1900 году окончившему консерваторию, талантливому молодому композитору Р. М. Глиэру. В течение первого полугодия 1903 года Мясковский с успехом прошел у Глиэра весь курс гармонии, а затем летом того же года показывал ему свои сочинения и выслушивал его критику. Занимаясь в консерватории у Танеева, Аренекого, Ипполитова-Иванова, Г. Конюса, Р. М. Глиэр уже в своей подготовке был связан как с (московской школой (Танеев, Конюс), так и с традицией тех композиторов (Аренский, Ипполитов-Иванов), которые объединили в своем творчестве воздействие «могучей кучки» и Чайковского. Тем более молодой Мясковский, который начал свои серьезные теоретические занятия в Москве, должен быть признан творческой фигурой, связанной с обеими школами, которые фактически уже слились в одну большую **русскую** школу.

Сильнейшим музыкальным впечатлением того времени Мясковский называет постановку новой оперы Римского-Корсакова «Кащей бессмертный» в так называемом Солодовниковском театре (частная опера, выросшая на основе театра С. И. Мамонтова). Премьера «Кащея» состоялась в Москве 12 декабря 1902 года.

Мясковский упоминает об «исключительном ансамбле певцов». Из них особенно выделялись И. И. Забела-Врубель (царевна), В. И. Петрова-Званцева (Кащеевна), Д. О. Ошустович (Кащей). Дирижировал оперой М. М. Ипполитов-Иванов, который получил все указания от самого композитора. Огромное впечатление произвели декорации, выполненные В. М. Васнецовым. Но, разумеется, главное действие в этом спектакле оказывала музыка — смелая, новаторская, особенно острая по своим выразительным средствам в передаче Кащеева царства, но в целом подчиненная здоровой и прогрессивной концепции «осенней сказочки»: «Кащей» раскрывал тему победы над царством тьмы, тему **одоления** страшной и мертвой силы кащеева зла, тему **высвобождения** добрых сил при помощи Бури-богатыря. Как бы обще ни выражалаеь эта идея средствами сказочной оперы, «Кащей» вызвал сильнейший общественный отклик, еще усилившийся в обстановке революции 1905 года.

Для молодого Мясковского «Кащей» был важен как путь к музыкальному новаторству, к раздвижению ладо-гармонических

<стр. 26>

средств музыкального языка. Именно эту сторону, как станет далее ясно, и воспринял молодой композитор в новой опере Римского-Корсакова.

С осени 1903 года Мясковский вернулся в Петербург, где продолжал служить по военной части. Перед отъездом Глиэр рекомендовал ему продолжать занятия у И. И. Крыжановского (бывшего ученика Римского-Корсакова), в 1900 году окончившего Петербургскую консерваторию. Почти три года Мясковский занимался у Крыжановского, не терял с ним творческой связи и в дальнейшем. Есть много оснований полагать, что влияние Крыжановского принесло значительный вред молодому композитору, который в те годы не мог этого до конца осознать.

Субъективно Иван Иванович Крыжановский (1867—1924) надеялся быть только полезным своему одаренному ученику и полагал, что направляет его на прогрессивный путь новаторства, приобщает к новейшим из современных достижений искусства.

У Крыжановского Мясковский прошел контрапункт, фугу, формы и немного оркестровку. Впрочем, руководитель стремился не только

сообщить ему технические навыки (в Консерватории Мясковскому снова пришлось проходить контрапункт, фугу, оркестровку), сколько по-своему воспитать вкус и направить определенным образом его композиторские искания. Человек уже достаточно зрелый, по своей профессии не зависящий от музыкальных кругов (физиолог, врач), но в то же время окончивший консерваторию, немного занимавшийся композицией, Крыжановский был тогда одним из первых апологетов модернизма среди русских музыкальных деятелей. Школа Римского-Корсакова не уберегла его от этих увлечений, да и в Корсакове он глубоко заблуждался, воспринимая в его последних произведениях лишь отдельные технические новшества, а не крепость реалистических основ. Вместе с известным музыкальным критиком В. Г. Каратыгиным и некоторыми другими деятелями Крыжановский активно насаждал в Петербурге вкус к новейшим образцам зарубежного модернизма, став с 1903 года одним из вдохновителей «Вечеров современной музыки», откуда шла концертная пропаганда произведений композиторов модернистского направления. Деятельность Крыжановского и его единомышленников еще не могла тогда опираться на творческие явления русской музыки, которая в целом оставалась на реалистических позициях. Идейно-художественной опорой для этой группы была модернистская музыка за рубежом (более всего французский импрессионизм) и «новейшие» течения в русской поэзии, которые поднялись еще с девяностых годов (преимущественно — русский символизм).

В те годы очень отчетливо выступает своеобразная изолированность первых модернистских произведений Мясковского:

<стр. 27>

они мало связаны с обликом его собственного тогдашнего творчества и обнаруживают идейные связи не с русской музыкальной традицией, а с поэзией русских символистов. Речь здесь идет о восемнадцати романсах, которые написал Мясковский в 1904—1906 годах на декадентские тексты Зинаиды Гиппиус и которые, по его собственным словам, явились плодом занятий с Крыжановским.

Начав сочинять музыку, Мясковский к концу интересующего нас периода уже писал ее **бешено** (его собственное выражение). У него была огромная потребность творчества, которую ничто не могло

подавить: он писал быстро, работал запоем. Даже если что-либо тормозилось, не получалось в воплощении его замыслов, ему трудно было оторваться от сочинения, и он испытывал муки, вынужденный постоянно останавливать творческую работу ради служебных обязанностей.

Если мы вдумаемся в направление первых творческих опытов Мясковского, то появление романсов на слова Гиппиус не станет для нас понятнее. Все, что писал молодой композитор до них, многое, что он писал уже в 1906 году, т. е. после них, органически связано с его собственным музыкальным развитием и весьма далеко от пошлого декадентского кривлянья Зинаиды Гиппиус.

Первый из сохранившихся романсов Мясковского был написан в 1902 году на текст Кольцова «Так и рвется душа» [1]. Ряд романсов возник в 1903 году: «Уж широкие тени» (слова Помяловского), «Не пенится море» (слова А. Толстого), Туманы» (слова Василевского), «Я, потушив огонь» (слова Ярмонкиной), «Из вод подымая головку» (слова А. Толстого), «Барельеф» (слава Голенишева-Кутузова), «Колыбельная» (слова Бальмонта) [2]. Все эти произведения по выбору текстов не порывают с традицией русской классики, а по своему стилю (как можно судить по сохранившимся рукописям) представляют своеобразное объединение линий, идущих от школы Корсакова и от школы Чайковского, но со своеобразным уклоном: и лирическая выразительность, и красочная сторона музыки сильно сдерживаются особым интеллектуализмом передачи текста, бодрствующая **мысль** борется с **непосредственностью**.

В 1906 году, едва поступив в консерваторию, Мясковский написал восемь небольших фортепианных пьес с программными подзаголовками. Почти все они вошли затем в более поздние сочинения Мясковского. Яркая образность, отличающая эти скромные, но очень содержательные произведения, сделала их в высшей степени жизнеспособными. И когда мы явственно

---

[1] Романс не издан. Позже композитор включил его первым номером в цикл «За многие годы» (опус 87).

[2] Рукописи первых трех упомянутых романсов отсутствуют.

ощущаем эпическое начало в первой части двадцать пятой симфонии

(тема с вариациями), этим мы отчасти обязаны фортепианной «Легенде» из пьес 1906 года.

Помимо всех названных произведений, Мясковский написал в те годы еще романсы на слова Бальмонта (1903—1906), три фантазии (1903—1904), идиллию (1904) и сонату (1906) для фортепиано (все перечисленные фортепианные пьесы утрачены), начал писать струнный квартет (1906). Сочинения, не удовлетворявшие его, он уничтожал. Те же из них, где воплощение авторского замысла удалось, даже не будучи изданы, получили новую жизнь в переработках, осуществленных на протяжении 1910—1946 годов. Это значит, что Мясковский признавал в них **самого себя**, свой стиль, свой творческий облик.

Обращаемся ли мы к ранним романсам Мясковского, в которых он следует традициям русской классики, оцениваем ли мы его на редкость удачный цикл фортепианных пьес 1906 года, свободно слившихся с индивидуальным стилем его зрелых произведений, — повсюду мы находим иную эстетическую основу, нежели в романсах на стихи Гиппиус. Повсюду здесь мы можем найти сумеречные образы, выражение задумчивой печали, особые, свойственные Мясковскому тихие раздумья и т. д., но нигде мы не встретим тех отвратительных, извращенных образов, которые заложены в уродливых стихах реакционной поэтессы.

Если мы вспомним о жизненной обстановке, в которой воспитывался Мясковский, то эти романсы никак не вяжутся и с ней. Трудно представить, чтобы в доме Мясковских, при его известных нам музыкальных вкусах в присутствии отца или юных сестер можно было исполнять романс со словами:

Но душа усталая
Мертвенно тиха,
Пьявки, пьявки черные
Жадного греха.—

или же распевать о четырех пауках, которые ткут свою паутину, «ловки, жирны и грязны» «в зловонно-сумрачной пыли».

Как мог, однако, молодой композитор, обладавший строгим

вкусом, редкой сдержанностью, ясным умом, прельститься бредовыми стихотворениями «Пьявки», «Пауки», «Пыль» и др.? По своему содержанию стихи Гиппиус в равной мере похожи на кошмар и на бред сумасшедшего. Но по своему происхождению они еще того хуже, ибо представляют собой омерзительное кривлянье, гнусное **подражание** кошмару и броду, выдаваемое за «истинную поэзию». Нет никакой надобности раскрывать грубо реакционную, антинародную сущность пой пародии на поэзию: она предельно ясна. И можно ли

было после поэтических текстов Кольцова, Алексея Толстого, даже Бальмонта, **вразрез** со всей словесной традицией русской вокальной лирики, обращаться к антихудожественным, упадочным, смердящим текстам Гиппиус? Если это случилось, значит на то были свои причины, в которых необходимо разобраться.

Мясковский ненадолго возвращался к текстам Гиппиус и позже, в 1908 и 1913 годах, но 18 из его 27 романсов на ее тексты возникли именно в тот период, который нас интересует. Тематика смерти, разложения, мертвенного безволия, толкование жизни как грязного кошмара раскрывается в этих стихотворениях с психологическими вывертами салонного декаданса и является объективным выражением реакционного мракобесия. Обращаясь к подобным текстам, молодой Мясковский всячески усложняет свой музыкальный язык, стремится либо к достижению полной статики (см., например, романс «Пыль» с выдержанным на протяжении всей пьесы органным пунктом), либо исключительной вязкости фактуры («Пауки»), создает изломанные, чуждые природе человеческого голоса мелодические линии («Пьявки»), нагружает гармонию диссонансами и т. д. и т. п. Во всем этом нет никакого единства стиля: будто бы композитор пытается говорить на чужом языке. Искусственность этих «опытов», отзывающихся сухим (формальным экспериментированием, лишенным всяких внутренних импульсов, несомненно, свидетельствует о моментах духовной опустошенности у молодого художника, который почему-то отходит от определяющихся норм своего вкуса и стиля и основывает формальные искания на идейно порочном тексте.

Среди всех произведений Мясковского, написанных в тот период, изданы только романсы на слова Гиппиус; они же вообще были первыми опубликованными сочинениями Мясковского (1907 год), с ними он также впервые выступил перед общественностью, ибо три из них были исполнены в 1908 году на одном из «Вечеров современной музыки». Все это очень знаменательно, ибо означает, что самое худшее, самое чуждое в творчестве молодого композитора, то, что следовало отсечь и забыть, — только и поднималось на щит петербургскими декадентами. Здесь мы находим и частичную разгадку появления 1ТИХ романсов: влияние Крыжановского сначала слилось с «модой», а затем с направлением, возникающим в русской музыке. Мясковский поддался этому, хотя и не порвал с питавшими его здоровыми традициями. Называя свои «гиппиусовские» романсы плодом занятий с Крыжановским, композитор пишет, что «эти опыты» позволили ему приблизиться к кругу деятелей, группировавшихся вокруг «Вечеров современной музыки». «Правда, — добавляет он выразительно, — 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» [1].

Итак, здесь речь должна итти, повидимому, не столько об убеждениях, сколько о **заблуждениях** молодого композитора, который, ощущая себя чуждым модернизму, все же на время поддался ему. Что именно могло привести к подобным заблуждениям в процессе духовного развития самого Мясковского? Известную роль здесь могли сыграть мрачные, тягостные, сумеречные настроения, которые вообще легко у него возникали и по складу характера, несколько омраченному уже в отрочестве, как об этом шла речь, и вследствие тяжелой борьбы за любимую профессию в условиях царской военщины и казарменного режима. Как раз накануне своего поступления в консерваторию Мясковский особенно страдал от того принуждения, в каком ему беспрестанно приходилось жить, выполняя служебные обязанности и отказывая себе в том, чего жаждало сердце, к чему стремился ум. Поскольку это длилось в общем очень долго, это не могло не привести хотя бы на время к угнетенному состоянию.

Однако все данные обстоятельства, вместе взятые, не смогли бы сыграть своей роли, если бы личные переживания молодого Мясковского не возникали в определенной **общественной** обстановке, которая и придавала им особый психологический смысл.

Нет сомнений в том, что Мясковский с острой болью переживал поражение России в борьбе с Японией. Он всегда глубоко любил свою Родину, а в военных кругах, с которыми он был крепко связан, вести с войны обсуждались особенно возбужденно и заинтересованно.

С другой стороны, находясь на военной службе и будучи стеснен ее условиями, Мясковский не мог, подобно представителям передового русского студенчества, получить идейную подготовку для того, чтобы противостоять наступлению модернизма. Он с интересом читал М. Горького и одновременно не отвергал З. Гиппиус, Бальмонта, Вяч. Иванова, Ф. Соллогуба, М. Кузьмина. Напомним, что, перечисляя как раз имена Мережковского, Вячеслава Иванова, Михаила Кузьмина, Андрея Белого, Зинаиды Гиппиус, Федора Соллогуба, А. А. Жданов говорил о них как о «всех тех, кого наша передовая общественность и литература всегда считали представителями реакционного мракобесия и ренегатства в политике и литературе» [2].

Опираясь на художественные традиции русской классики, молодой Мясковский однако же не имел накануне революции 1905 года (когда вопросы идейного размежевания стояли особенно остро) твердой идейно-политической основы для того,

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 6.

[2] **А. А. Жданов.** Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». Огиз, 1946, стр. 11.

чтобы верно судить хотя бы о русских символистах, чтобы правильно решать новые, возникающие перед ним творческие проблемы. А эпоха ставила проблемы трудные, о которых нельзя было и помышлять четверть века тому назад, когда .модернистские течения еще не народились, а русская музыка переживала период классического расцвета. Неудивительно, что, пытаясь решить эти проблемы, Мясковский порой впадал в глубокие заблуждения. Это, к счастью, не

сделало его «своим» в кругах модернистов, но сразу же внесло серьезнейшие противоречия в его творчество, страшно осложнило его дальнейшее художественное развитие. Он стремился итти вперед, искал новое и не сознавал, что ищет в неверном направлении. Его не только не остерегали, а лишь поддерживали в заблуждении, когда он отступал в декадентских романсах от реалистических принципов русской музыки, забывал о ее народности ибо он складывался не в годы «могучей кучки», а в иной исторической обстановке, когда крепло влияние русских декадентов всех мастей.

Если бы Мясковский не воспитывался первоначально на здоровых традициях музыкальной классики, если бы они не вошли в его плоть и кровь, если бы многое другое в его жизненной подготовке и духовном складе не противостояло тлетворным влияниям, творческий путь композитора мог бы быть иным. Занятия в консерватории сыграли свою положительную роль, укрепив в Мясковском здоровые музыкальные начала и послужив значительным противоядием модернизму. Однако совсем обезопасить композитора в этом смысле консерватория, разумеется, не могла: помимо школы **мастерства**, здесь нужна была **идейная закалка**.

Нелегко далось Мясковскому исполнение его мечты. Годы перед поступлением в консерваторию он называет упорной сознательной за свое **музыкальное бытие**. Выкраивая, любыми способами свободное время (то якобы готовясь в Юридическую академию, то ссылаясь на болезни), он много сочинял. Для подготовки в консерваторию ему пришлось «заболеть» на четыре летних месяца.

Наконец, 1 сентября 1906 года Мясковский записал: «Поступил в консерваторию в класс гармонии (Лядов), контрапункта (Лядов), инструментовки (Римский-Корсаков). Вопреки запрещению военного начальства».

Но борьба за «музыкальное бытие» этим не закончилась, как не закончилась и своеобразная борьба за «музыкальное сознание» Мясковского, которая оказалась особенно трудной и длительной.

<стр. 32>

ГЛАВА ВТОРАЯ
ПЕРВЫЕ ЭТАПЫ ТВОРЧЕСКОГО ПУТИ (между двух революций)

1

Если предшествующий период мы назвали подготовительным в творчестве молодого Мясковского, то 1906—1914 годы «были в полном смысле слова первыми этапами его большого творческого пути. До 1907 года произведения Мясковского не издавались, до 1908 года он не выступал с ними перед аудиторией, до этого же года он не обращался к работе над симфонией, т. е. основным жанром своего творчества. За годы 1906—-1914 Мясковский завершил свое музыкальное образование, отказался от иной профессии кроме музыкальной, вступил на путь симфониста, заявив о себе шестью крупными симфоническими произведениями, стал известным музыкальной общественности как композитор и музыкальный критик. Разумеется, эти годы имели огромное значение в формировании его художественной индивидуальности, его творческого метода.

Напомним вкратце о той исторической обстановке, в которой проходило тогда развитие русской музыки.

Во всем облике русской музыкальной культуры, в развернувшейся борьбе направлений находят своеобразное выражение идейные противоречия тех лет. «Наступление контрреволюции шло и на идеологическом фронте» [1], — говорится в истории нашей партии о годах реакции после поражения революции 1905 года. «Особенно усилились разложение и упадочничество в среде интеллигенции» [2], что, разумеется, не могло не отразиться на литературе и искусстве тех лет. Отсюда разгул модернистских течений, которые зародились еще ранее, а теперь разрослись махровым цветом.

[1] История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. Гос. изд. политической литературы. 1938, стр. 96.

[2] Там же, та же страница.

<стр. 33>

«Горький в свое время говорил, — указывает А. А. Жданов, — что десятилетие 1907—1917 годов заслуживает имени самого позорного и самого бездарного десятилетия ;в истории русской интеллигенции, когда после революции 1905 года значительная часть интеллигенции отвернулась от революции, скатилась в болото реакционной мистики и порнографии, провозгласила безидейиость своим знаменем, прикрыв свое ренегатство «красивой» фразой: «и я сжег все, чему поклонялся, поклонился тому, что сжигал». Именно в это десятилетие появились такие ренегатские произведения, как «Конь бледный» Ропшина, произведения Винниченко и других дезертиров из лагеря революции в лагерь реакции, которые торопились развенчать те высокие идеалы, за которые боролась лучшая, передовая часть русского общества. На свет выплыли символисты, имажинисты, декаденты всех мастей, отрекавшиеся от народа, провозгласившие тезис «искусство ради искусства», проповедовавшие безидейность в литературе, прикрывавшие свое идейное и моральное растление погоней за красивой формой без содержания. Всех их объединял звериный страх перед грядущей пролетарской революцией» [1].

В русской литературе, в русской общественной мысли тех лет, как известно, нашлись силы, противостоявшие идейной реакции. Гениальные работы В. И. Ленина, его капитальный труд «Материализм и эмпириокритицизм», отстаивая теоретическое богатство марксизма, выдвигая материалистическую теорию отражения как основу человеческого мышления (в том числе и художественного мышления), разоблачали реакционную сущность идеалистических течений, пытавшихся критиковать марксизм под лицемерным флагом якобы его «защиты». И. В. Сталин дал в 1912 году политическую квалификацию «увлечениям» русского интеллигента: «Увлекались санинством, занимались декадентством, теперь очередь за беспартийностью» [2], — писал И. В. Сталин в газете «Звезда», разоблачая беспринципное соглашательство одного «прогрессивного» журнала.

Статьи В. И. Ленина о Льве Толстом дали блистательный пример единственно верного понимания сущности литературы как отражения жизни. Материалы газеты «Правда», выходящей с 1912 года, нередко

направлялись против декадентства, разоблачали его прямую связь с психологией умирающих классов. «Статьи «Правды» по вопросам литературы,— отмечает советский исследователь, — были проникнуты ленинским пониманием роли и задач искусства... пафос литературно-критических статей «Правды» заключался в призыве к писателям

---

[1] **А. А. Жданов.** Доклад о журналах «Звезда» и «Ленинград». Огиз, 1946, стр. 11—12.

[2] **И. В. Сталин.** Беспартийные чудаки. Сочинения, том 2, стр. 229.

<стр. 34>

прислушиваться к запросам народа, смело и последовательно поддерживать в своем творчестве все новое, передовое» [1].

Неоценимую роль в борьбе с реакционными течениями в литературе и искусстве выполнил тогда М. Горький. Его яркий положительный пример писателя-революционера (повесть «Мать» в 1907 году, драма «Враги»), его разоблачительные критические статьи 1908—1912 годов («О цинизме», «Разрушение личности», «О современности») с честью противостояли идейному наступлению модернизма [2].

Одно за другим появлялись характерные, влиятельные, сразу поднимаемые на щит модернистические произведения. Провинциальный декадент Ребиков, напряженно мыслящий Гнесин — и внешне эффектный Стравинский, дерзающие поздний Скрябин, молодой Прокофьев — и приспособляющиеся авторы, вроде Глуховцева или Остроглазова,— каждый по-своему входят в колею модернистического направления. И каждого из. них рьяно, настойчиво и вызывающе поддерживает модернистская критика, прежде всего орган московских модернистов журнал «Музыка» (с 1911 года). Каратыгин, Л. Сабанеев, Борис Попов становятся трубадурами русского модернизма.

Реализму и демократизму русских классиков, их великой вере в народ, их жизнелюбию и гуманистическому оптимизму модернисты противопоставляли всяческую условность искусства, якобы независимость его от жизни, рафинированность и замкнутость его,

ориентацию на «избранный круг», мистицизм и безверие в человека, индивидуализм и циническое глумление над положительными идеалами. Отталкивающая, тошнотворная опера Ребикова «Бездна» (1907 г., по Леониду Андрееву), серенькие «Дни нашей жизни» Глуховцева (1912 г., тоже по Андрееву), внешне блестящие, но по существу глубоко тронутые разлагающим скепсисом произведения Стравинского («Петрушка», «Весна священная», «Соловей» и др.), декадентская вокальная лирика Гнесина, убого-натуралистическая «Хирургия» Остроглазова (1915 г., опера по известному рассказу Чехова), эстетские замыслы Черепнина, всяческие «Сарказмы», несмотря на их смелость и оригинальность — все это было в принципе, по духу, по идее, по жизненному тонусу крайне далеко от русской музыкальной классики, все это отвертывалось от народа или давало карикатуру на него, все это знаменовало упадок, душевную опустошенность, общественную

[1] **А. Волков.** М. Горький и литературное движение конца XIX и начала XX века. Изд. «Советский писатель», 1951, стр. 368.

[2] См. об этом подробно в названной книге А. Волкова, который прямо пишет: «В центре деятельности Горького интересующего нас периода была, естественно, борьба против реакционных явлений, вызванных поражением революции, которые в области литературы выступили в виде ряда школ и «школок» антиреалистического направления (символизм, акмеизм и т. д.)» (с. 213).

беспочвенность, пессимизм. То, что сообщало великую идейную силу классическому искусству, — его народность, опора на народ, при разрешении любых конфликтов, как раз было отброшено модернистами. Отошли дай и от здоровых основ классического музыкального языка, от простой и сильной, близкой народу, «нормальной», национально определенной, характерной и меткой музыкальной речи.

Бесспорно и позиции русского реализма тогда ослабели; они уже стали «оборонительными», а не «наступательными». Представители реалистического направления испытывали сильнейшие трудности, порой поддавались модернистским влияниям (Рахманинов в «Острове смерти», Гречанинов в «Сестре Беатрисе», Кастальский в «Кларе

Милич», Василенко в симфонических поэмах «Сад смерти» и «Полет ведьм»), а чаще всего углубляли те противоречия, которые наметились в их творчестве еще ранее (Танеев, Глазунов, Лядов). Между тем, жизнь требовала от них иного. Русский народ переживал тяжелые бедствия первой мировой войны, надвигался великий 1917 год. Как мало, как неприметно отражалось это в замыслах композиторов! Отставание от жизни, от передовых общественных идей все углублялось и привело к такому положению, которое можно, пожалуй, назвать **кризисом реалистического направления**.

И все-таки реалистическое направление русской музыки, хранящее преемственную связь с классическими традициями, не исчезло, не уничтожилось! В 1909 году был поставлен «Золотой петушок» Римского-Корсакова — последняя из классических русских опер, в 1917 году состоялась постановка «Сорочинской ярмарки» Мусоргского, законченной Кюи. К этим вершинам русская дореволюционная опера больше не поднималась. Но такие ученики классиков, как Ипполитов-Иванов, все же стремились следовать классическим традициям в своих операх, и если их произведения были ограниченными в своем реализме (не говоря уж о масштабе проявленного дарования), то все же композиторы не становились на модернистские позиции. Прямо и непосредственно с классической «кучкистской» традицией были связаны поздние произведения Балакирева. Новое развитие этой традиции видим мы в симфонических пьесах Лядова «Кикимора», «Волшебное озеро», тут же, впрочем, замечая, что для 1909—1910 годов такое понимание «кучкистской» традиции (как русской сказочно-картинной) слишком узко и ограниченно. Продолжает классические традиции Глазунов в камерной и фортепианной музыке. Развертывается творчество Глиэра, в разрез с модернистическими увлечениями создающего в 1909—1911 годах свою эпическую третью симфонию — Илья Муромец». Упорно, стойко ведет свою творческую линию Танеев. Но для 1913—1914 годов его сложнейшая монументальная кантата «По прочтении псалма», призывающая к

<стр. 36>

братскому единению, к правде и моральной чистоте **вообще**, звучит слишком отвлеченно, слишком абстрактно и безмятежно. Идейные

позиции здесь в сущности близки «Орестее» с ее этической проблематикой, но жизнь за двадцать лет далеко и бурно ушла вперед и разрыв с ее требованиями обозначился еще ярче. «По прочтении псалма» — в принципе антимодернистическое произведение, но гуманизм его слишком абстрактен для того, чтобы причислить его к вершинам русского музыкального реализма, для того, чтобы оно могло стать действенным в борьбе с модернизмом. Подобного рода противоречия все углублялись и на каждом шагу подстерегали тогда представителей реалистического направления, хранителей классической традиции. Выход был только один: проникнуться новыми идеями, смело встать на революционный путь, как встал на него великий русский писатель А. М. Горький. Только на этом пути можно было действительно **развивать** классические традиции, создавать полноценные реалистические произведения.

2

Такова была в общих чертах историческая обстановка, когда молодой Н. Я. Мясковский выступил на поприще композитора. С 1906 по 1911 год он был связан с Петербургской консерваторией, и это оказались его лучшие творческие годы в дореволюционное время. Окончив консерваторию, Мясковский всего лишь на протяжении трех лет смог работать как композитор: началась война 1914 года, и он ушел на фронт.

Поступая в консерваторию, Мясковский еще усугублял свои жизненные трудности. «Поступление в консерваторию мне удалось, — вспоминает он, — (разрешения военного начальства никто не спросил), хотя на гармонизации хорала я чуть не срезался (выручила складно написанная на данную Глазуновым тему модуляционная прелюдия), но мне было поставлено в обязательство посещать и гармонию (я поступил в класс контрапункта к Лядову). Это крайне осложнило мои военно-служебные дела, так как приходилось проявлять феноменальную изворотливость, чтобы всегда поспевать на службу, не пропускать уроков и притом много работать. Я довел технику работы до того (я посещал еще класс оркестровки у Римского-Корсакова, который не любил лодырей), что по выполнении всех заданий у меня даже оставалось свободное время...» [1].

Лишь в марте 1907 года Мясковскому удалось взять на одиннадцать месяцев отпуск с военной службы, после чего он вышел и отставку к огорчению своего отца, который все еще

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 6—7.

стоял за военную профессию для единственного сына. «Первый год мне пришлось туго, —замечает Мясковский, — так как хотя я и жил у отца, но никаких иных денежных ресурсов не имел, и только с лета я начал немного зарабатывать уроками» [1].

Как бы ни складывались жизненные обстоятельства, какими бы сложными ни оказывались порой отношения с консерваторскими профессорами, трудно переоценить все значение консерваторских лет, с повседневной близостью к Римскому-Корсакову и Лядову, в общем музыкальном развитии молодого Мясковского. Не говоря уж о замечательном творческом примере обоих этих композиторов (Мясковский был глубоко захвачен не только «Кащеем», но и «Русскими песнями для оркестра» Лядова), занятия с ними вводили в круг вопросов музыкального мастерства, как его понимали русские классики. Не забудем, что именно из соединения живой творческой практики с педагогическим опытом выросли прославленные «Основы оркестровки» Римского-Корсакова, на которых фактически и воспитывался Мясковский. К сожалению, ему не пришлось особенно долго и тесно соприкасаться со своим великим учителем: Корсаков к концу жизни тяжело болел и в 1908 году умер. Что касается Лядова, то Мясковский в своих занятиях был с ним более связан, но отношения их сложились не просто. Многие свои произведения Мясковский не показывал Лядову, ибо понимал, что они нарушают требования учителя; Лядов же, в свою очередь, не пытался преодолеть замкнутость молодого композитора и проявлял резкую нетерпимость, соединенную с иронией. Здесь столкнулись два по-своему трудных характера, причем сложность отношений была тем заметнее, чем старше и зрелее был ученик.

«Все же не могу не признать,—заключает Мясковский, — вспоминая о занятиях у Лядова, — что необычайная строгость в требованиях, даже придирчивость, исключительная методическая

ясность, необыкновенный вкус и чрезвычайно острое критическое чутье очень прочно укрепили нашу технику и развили чувство стиля. Лядова я вспоминаю с восхищением, благодарностью, но и... с ужасом» [2].

Большое и очень доброжелательное участие в Мясковском принял Глазунов, бывший тогда директором консерватории. В сентябре 1908 года Мясковский дал рукопись своей первой симфонии на просмотр Глазунову, а к 19 октября относится запись: «Глазунов одобрил симфонию (зрелость мысли) и освободил от платы за обучение, на стипендию (пополам с Гнесиным) своего имени».

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 7.

[2] Там же, стр. 7.

<стр. 38>

Из других педагогов Петербургской консерватории Мясковский занимался в классе ученика Римского-Корсакова И. И. Витоля (формы) и А. Винклера (фортепиано).

Нет сомнения в том, что благодаря урокам Лядова, общению с Глазуновым Мясковский все время находился в сфере воздействия творческой школы Римского-Корсакова даже после смерти великого русского классика. Лядов очень упорно придерживался этой школы, стремясь систематизировать и укреплять теоретические положения своего учителя (мы знаем со слов Римского-Корсакова, что его Практический учебник гармонии отчасти опирается уже на педагогический опыт Лядова), что же касается Витоля, то на своих занятиях в классе форм он теоретизировал мало, а просто указывал ученикам на определенные образцы классической литературы (например, сонаты Бетховена) и рекомендовал следовать им.

Тесная дружба завязалась у Мясковского, по его словам, с одноклассниками по консерватории: Б. В. Асафьевым, вполне зрелым человеком, пришедшим к музыке после университета, С. С. Прокофьевым, очень молодым, но уже очень дерзким в своих исканиях композитором, Я. С. Акименко, впоследствии виднейшим деятелем украинской музыки (псевдоним — Я. Степовый). Этим своим товарищам показывал Мясковский новые произведения,

которые не решался приносить Лядову. Заметим кстати, что все товарищи Мясковского, как и он сам, стали весьма крупными советскими музыкальными деятелями.

В воспоминаниях С. С. Прокофьева кратко обрисован облик Мясковского в те консерваторские годы. С осени 1906 года пятнадцатилетний Прокофьев (поступивший в консерваторию два года назад) начал посещать класс контрапункта у Лядова.

«Среди вновь поступивших учеников,—вспоминает он,—был композитор с бородкой и большим портфелем по фамилии Мясковский. Первое время мы держались в стороне друг от друга». Дальше, по словам Прокофьева, они с Мясковским начали играть в четыре руки, знакомясь с произведениями Регера, который в конце 1906 года приехал в Петербург и дирижировал здесь своей музыкой. «Это побудило Мясковского,— продолжает Прокофьев, — прийти ко мне, чтобы сыграть в четыре руки девятую симфонию Бетховена, которую, по его словам, никто не мог бы доиграть с ним до конца. Я дал ему тетрадь последних пьес для фортепиано, которые я называл уже не «Песенками», а «Собачками» (со слов одного приятеля, находившего, что они «кусаются»). Возвращая их через несколько дней, Мясковский промолвил: «А я не знал, какого змееныша мы пригрели на своей груди»,—но пробежавшая под усами улыбка сказала, что мои дерзания он как будто одобряет. После этого мы показывали друг другу свои сонаты и иногда собирались играть в четыре руки. Вообще в классе произошло некоторое творческое

<стр. 39>

оживление: затеяли писать романсы на один и тот же текст («Маститые, ветвистые дубы») — Мясковский, я и еще два композитора. Романс Мясковского был единогласно признан наиболее удачным. Затем решили сочинить вчетвером скрипичную сонату. Я выбрал первую часть и написал ее, но, кажется, другие не довели затеи до конца. Летом мы с Мясковским посылали друг другу свои сочинения и в письмах делились впечатлениями, и эта переписка принесла мне больше пользы, чем сухие лядовские уроки.

Как-то Мясковский предложил, чтобы мы оба написали фортепианные пьесы, изображающие снег. В своей он изобразил, по его словам, «пренеприятную вьюгу»; я пытался передать снег,

падающий большими, мягкими хлопьями, в виде секунд, спускающихся то по целотонной, то по диатонической гамме...

Летом 1908 года мы с Мясковским сочинили по симфонии. Во время работы переписывались и посылали друг другу темы. Симфония Мясковского, после ряда переделок, так и стала «Первой симфонией». Из моей симфонии сохранилось Andante, вошедшее позднее в четвертую сонату» [1].

29 сентября 1908 года после слов о своей первой симфонии Мясковский записал: «С. Прокофьев привез с лета симфонию (e-moll 3 части). Свежо. Замечательное Andante...»

Творческая дружба Мясковского с Прокофьевым продолжалась до последних лет жизни Мясковского; новыми сочинениями Прокофьева он всегда интересовался особенно горячо, а к его мнению о своих произведениях очень внимательно прислушивался.

И молодой Прокофьев, и Асафьев сразу оценили Мясковского как крупного, образованного и вдумчивого музыканта, который скоро приобрел для них авторитет старшего товарища.

«Особенно большую роль в музыкальном развитии Асафьева сыграло его общение с Мясковским, — отмечает советский исследователь. — Многие вечера, проведенные за фортепиано с Мясковским — уже тогда очень эрудированным музыкантом, отличным знатоком музыкальной литературы, — по словам самого Асафьева, — значительно расширили его музыкальный кругозор» [2].

Потребность в постоянном творческом общении с талантливыми и профессионально заинтересованными людьми всегда была у Мясковского очень велика. Беспрестанный просмотр и прослушивание новых сочинений своих друзей, сверстников, младших товарищей, потом учеников, наконец, их учеников, — и впоследствии всегда сочетался у него с показом своих сочинений

---

[1] **Сергей Прокофьев.** Юные годы. Из автобиографии. «Советская музыка», 1941, № 4, стр. 76—78.

[2] **Дм. Кабалевский.** Б. В. Асафьев. Игорь Глебов. См. «Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды». Том I. Изд. Академии Наук СССР, 1952, стр. 5.

товарищам и ученикам, от которых он не только выслушивал, но

постоянно с благодарностью **принимал** критические замечания.

Находясь в консерватории, Мясковский необычайно много работал и сознавал, что занятия приносят ему большую техническую пользу. Лето 1907 года, по его словам, было первым, когда он «почувствовал себя уже почти профессионалом; оно и в творческом отношении было продуктивным: четыре ф-п. сонаты, из которых две — многочастные (одна — ор. 6), дюжина мелких ф-п. пьесок, струнный квартет в четырех частях, наконец, первый цикл вполне «грамотных» романсов на слова Баратынского (ор. 1); по рекомендации Лядова появились первые ученики (по гармонии)...» [1]

К этому же лету относится лаконичная запись: «Занимаюсь на фортепиано и серьезным чтением (история, философия)». Повидимому, освобождение от служебных обязанностей впервые позволило Мясковскому располагать своим временем, и он без отдыха сочинял, играл, читал, как бы наверстывая упущенное, не будучи в силах оторваться от занятий.

В консерваторские годы возникло огромное количество произведений Мясковского. Он сразу начал работать чуть ли не во всех жанрах (кроме оперы), и продуктивность его очень мало походила на обычную продуктивность ученика: большинство сочинений он даже не приносил в класс. Во время пребывания в консерватории были написаны: первая симфония, симфоническая поэма «Молчание», симфониетта, три струнных квартета, пять фортепианных сонат, более тридцати мелких фортепианных пьес и двадцать пять вокальных произведений. Все эти сочинения (за исключением трех романсов на слова З. Гиппиус) несомненно сложились на реалистической основе. Они весьма убедительно и веско свидетельствуют о том, что модернистские черты в творчестве раннего Мясковского были наносными, противоречили его общему направлению. Когда влияние Крыжановского и его крута столкнулось со здоровым воздействием консерватории (т. е., главным образом, школы Римского-Корсакова), Мясковский, казалось бы, почти совершенно высвободился из пут модернизма. Но петербургские декаденты не забыли о нем. В 1907 году его старые романсы на слова Гиппиус были изданы в обложке по рисункам Сергея Городецкого. Пресса отозвалась о них положительно. Тогда-то Мясковский и

сочинил новые три романса на тексты Гиппиус. 18 декабря 1908 года на одном из «Вечеров современной музыки» впервые показывались произведения Мясковского и Прокофьева; певица Демидова исполнила романсы на слова Гиппиус (два из трех показанных были сочинены в 1908 году), а аккомпанировал ей первый идеолог

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 7.

музыкального модернизма В. Г. Каратыгин. Когда Мясковский по старой памяти рискнул показать Крыжановскому новую фортепианную сонату, очень простую и ясную по общему складу музыки, тот грубо обругал ее за «стиль рюс»(!).

Итак, поддерживались у молодого композитора только **единичные** его (в те годы —буквально единичные) плохие сочинения, а все остальное совершенно игнорировалось. Если бы этой гнусной позиции модернистов представители реалистического направления противостояли в борьбе за творческую молодежь со страстью пламенного Стасова, с горячей заинтересованностью Чайковского и Римского-Корсакова, — Мясковскому и его сверстникам было бы легче выбирать верный путь. Но когда на одной стороне оказывались подвижные, предприимчивые модернистские деятели типа Каратыгина, а на другой — при всех огромных достоинствах все же вялый, замкнутый, отнюдь не обладавший общественным темпераментом Лядов (такое соотношение сил весьма характерно для эпохи!), тогда молодым композиторам было много труднее решать свои творческие задачи.

И все же, пока Мясковский находился в консерватории, он не сдавал реалистических позиций. Показательно, что все три своих квартета (возникшие в 1907, 1909 и 1910 годах) он впоследствии лишь несколько переработал, и они с честью вошли в круг его зрелых сочинений в 1930 и в 1944 годах, с успехом исполненные перед советскими слушателями. Такой же переработке были подвергнуты в 1943—1944 годах две фортепианные сонаты 1907—1908 годов. Почти все мелкие фортепианные пьесы и даже некоторые классные фуги этого периода также получили впоследствии новую творческую жизнь.

В большинстве произведений 1907—1911 годов уже явственно выступает творческий облик Мясковского как композитора, развивающего традиции русских классиков, усвоенные и от Римского-Корсакова и от Чайковского (отчасти через Глазунова—Лядова), тяготеющего к сдержанной лирике, обнаруживающего значительный драматизм в передаче внутреннего психологического мира человека, но не чуждого порой и светлой картинности в передаче явлений внешнего мира, особенно явлений природы. В эти годы уже ясно, что основной круг образов в музыке Мясковского связан с раскрытием внутренних психологических переживаний его автобиографичного героя, но облик этого героя еще не приобретает черт одинокой, разочарованной личности, как это будет позже. Да и **мир**, в котором живет герой Мясковского, еще не кажется ему столь мрачным и узким, каким он предстанет перед композитором в дальнейшем. Итак, тяготение к передаче внутренне-психологической жизни человека, но еще при известном равновесии субъективного и объективного в содержании произведений, можно считать характерным для произведений Мясковского в 1907— 1911 годы.

<стр. 42>

С наибольшей полнотой и отчетливостью творческая индивидуальность и творческий метод молодого Мясковского выражены в его первой симфонии. Не случайно композитор писал: «Сочинение первой симфонии (я до того долго боялся оркестра) определило мой дальнейший путь. Я почувствовал, что именно в этой области буду всегда наиболее охотно высказываться» [1].

Таким образом, обратившись к жанру симфонии уже со значительным опытом в сочинении других жанров, Мясковский сразу и вне сомнений ощутил себя симфонистом по призванию. Начиная от первой симфонии и до последней, двадцать седьмой, эта область его творчества прежде всего и преимущественно отразила его художественное развитие, воплотила важнейшее и наиболее характерное в нем. Разумеется, квартеты Мясковского, его романсы и другие произведения этого периода **сами по себе** составляют также очень значительную, характерную часть его наследия. Но симфонии как бы обобщают и собирают в себе самое важное на творческом пути Мясковского.

Первая симфония (до минор, opus 3) была начата в феврале 1908 года, когда Мясковский отметил, что сделал наброски к симфонии без программы. К первому июля был готов эскиз первой части и экспозиции финала, к восьмому июля Мясковский уже окончил финал и начал писать среднюю часть (Larghetto), которую закончил 27 июля, завершив таким образом весь трехчастный цикл. С 3 августа по 8 сентября он оркестровал симфонию, а затем показал партитуру Глазунову. Любопытно, что на протяжении многих лет работа Мясковского над симфониями протекала почти так же: обычно летом, когда ничто не отвлекало его от творческих замыслов, он делал весь эскиз в клавире, а осенью или в начале зимы оркестровал написанное.

Исполнена была первая симфония не сразу, а лишь после ряда других произведений: 2 июня 1914 года в Павловске, под управлением П. Асланова.

Несмотря на то, что в этом сочинении есть много черт, показательных только для молодого Мясковского, оно все-таки уже характерно для его симфонизма и в смысле содержания, и в смысле самого письма.

По общему направлению первая симфония безусловно является произведением реалистическим и развивает классические традиции русской музыки: в этом крупном искреннем сочинении Мясковский со всей ясностью показал, что для него **естественно высказываться отнюдь не в манере модернистов**. Вместе с тем, первая его симфония представляет реалистическое направление таким, каким оно стало именно к 1908 году. Круг образов здесь более узок, чем в реалистических

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 7—8.

<стр. 43>

произведениях композиторов XIX века; образы бытовые, жанровые не занимают заметного места в общей лирико-драматической концепции. Симфоническая «драма» осложняется и приобретает неожиданные пессимистические нотки (правда, не очень резкие).

Вся тематика первой симфонии еще ясна, привлекательна, в ней нет ничего болезненного, излишне нервного; автор как будто бы не стеснен боязнью чувств, не стыдится светлого порыва, здорового

ощущения красоты.

В симфонии главенствуют два круга образов, с особенной ясностью противостоящие в ее крайних частях: образы напряженные, активно-драматические, действенные, наступательные, способные к сложному, «дробному» развитию (тема вступления и главной партии первой части, главная партия финала); образы напряженно-лирические, светлые, широкие, являющиеся скорее «объектом», нежели «субъектом» развития, подвергающиеся постепенному «превращению», иногда переосмыслению. Заметную роль начинают выполнять, уже с первой симфонии, позже очень характерные для Мясковского «императивные», как бы **извне вторгающиеся** возгласы-толчки, прорывающие симфоническую ткань, знаменующие собой не то голос судьбы, не то «веление жизни» и во всяком случае не входящие в круг **одухотворенных** лирико-драматических образов симфонии, не похожие на них.

Многое в понимании того, что можно назвать **драматургией** симфонии, связанное с традицией русских классиков (особенно с симфоническими Allegri у Чайковского), обнаруживает также характерные вообще для Мясковского тенденции. Прежде всего здесь нужно отметить широту в **изложении** тем, которые не только обстоятельно показываются в экспозиции, но порой проходят в ней известный путь развития. Затем в первой симфонии уже заметна, хотя и не слишком, склонность Мясковского расширять каждую (особенно побочную) партию Allegro за счет введения новых различных тем (как бы разные стороны образа). Что касается общей драматической линии Allegro, то нередко важнейшие «драматические события» совершаются уже после репризы, в коде, где образы получают иной смысл (как происходит в первой части первой симфонии) или отступают перед другими, новыми. Чрезвычайно важна также для Мясковского общая, иногда несколько косвенная интонационная связь различных тем в цикле, что придает целому своеобразное, но не элементарное единство. Наконец, достаточно характерной в первой симфонии является тенденция сжать цикл до трех частей, введя в медленную часть элементы скерцо, т. е. расширив внутренний круг ее образов. Все эти особенности симфонической драматургии выступают здесь, не нарушая общей ясности замысла. В дальнейшем же,

несколько преувеличенные в последующих симфониях Мясковского (начиная

с третьей), в зависимости от общего усложнения их содержания, они уже коренным образом действуют на всю драматургию цикла, сообщая ей новые свойства.

Первая симфония написана для парного состава оркестра, с флейтой пикколо. Оркестровое письмо этого произведения, отнюдь не предвосхищая **всего** дальнейшего в этой области, однако, уже достаточно характерно для Мясковского. Оно основано на выразительно-динамической функции групп (драматическая линия прежде всего!) при относительно подчиненной (но отнюдь не слабой!) роли красочно-колористических моментов.

Первая часть симфонии предваряется медленным вступлением (Lento ma non troppo); оно целиком основано на том же тематическом материале, что и главная партия Allegro: постепенно поднимаясь из нижних регистров, возникает напряженная, «наступательная» мелодия, которая проходит известный путь развития уже во вступлении, где достигнуто значительное нарастание, отчасти за счет полифонических наслоений (нотн. прим. 1, см. в приложении).

В главной партии Allegro эта же тема получает свое гармоническое и структурное оформление (нотн. прим. 2).

Это и есть основной образ первой части, в новом облике развивающийся также в финале (не случайно Мясковский написал финал сразу же за первой частью, еще до Larghetto). Здесь воплощено основное драматическое начало, этому образу принадлежит наиболее действенная роль. Вслед за главной партией, показанной широко, в экспозицию вторгается очень приметный синкопический мотив — из числа тех «императивных», неожиданных возгласов-толчков, которые в симфонической драматургии Мясковского часто производят впечатление вторгающейся посторонней силы, как бы повелевающей движением образов (нечто вроде «рока», «судьбы», символизирующей именно **внешнюю** жизненную силу, т. е. не подвластную подразумеваемому «герою» симфонии). А затем весь характер звучности резко изменяется и в ми-бемоль мажоре, в новом красочном освещении вступает совершенно новая тема (начинается побочная

партия); светлая, широкая, идиллически прекрасная, как воплощение мечты, она проходит у кларнетов, у флейт на зыбком фоне струнных **(нотн. прим. 3)**. Широкое **пение** инструментов сменяется мелодическим движением с элементами танца.

Вновь вторгается как бы извне повелительный синкопический мотив в ткань симфонии, и вновь наступает поворот в тематическом движении: звучит лирическая тема, более песенно-теплая, нежели предыдущая, внося новую окраску **(нотн. прим. 4)**.

На этом круге образов основывается вся драматургия первой части симфонии; последняя из приведенных тем «вступает в действие» лишь к концу части. Драматический смысл разработки очень ясен. Ее нарастающее волнение достигается напряженным

<стр. 45>

развитием первой темы, причем она дробится на свои патетические мотивы, которые, видоизменяясь и сжимаясь, драматизируют всю оркестровую ткань; возникает впечатление борьбы, порыва, страстного стремления. На вершине этого нарастания вступает с ликующей силой светлая, победная вторая тема у tutti. Казалось бы, мечта свершилась, и реприза закрепит, увенчает эту победу. В начале репризы звучит напряженная первая тема, проводится светлая вторая (в до мажоре)... а затем начинается новый этап развития, до известной степени обратный разработке. После мотива-повеления появляется третий образ (также в до мажоре), который постепенно **темнеет**, оминоривается, приводит к новому, **минорному**, изложению второй темы, которая совсем утрачивает свой прежний светлый облик. Напряженные нисходящие лирические интонации в коде первой части приобретают горестный характер (в духе патетики Чайковского), оттенок рыданий. Здесь нет программы, но весь ход развития с большой ясностью воплощает концепцию стремления к свету, к мечте, борьбы за светлое начало, которое, однако, даже **будучи достигнуто** человеком, не приносит ему счастья... Эта творческая концепция, отчасти близкая Чайковскому, в то же время и далека ему.

Жизнь может быть прекрасной, человеческие мечты велики, борьба за счастье вдохновенна, — как бы говорит нам искусство Чайковского, — но слишком многое еще трагически мешает счастью человека. Борьба за счастье вдохновенна,— начинает говорить

искусство Мясковского,— мечты пленительны, но горькое разочарование неизбежно, а жизнь печальна (последующие симфонии скажут, что она мрачна, даже безысходна).

Вторая часть первой симфонии Мясковского (Larghetto, ля-бемоль мажор) представляет относительный «отдых» после напряжения чувств в первой части. Лирические образы здесь сменяются картинными, лирическое размышление — светлым созерцанием природы. Мелодия Larghetto вначале отличается широтой и плавностью, причем эта инструментальная кантилена уже несет в себе некоторые черты, вообще свойственные лирически-сдержанной мелодии Мясковского с ее плавно-вращательным движением, индивидуальным «закруглением» фраз, с ее особой распевностью, близкой старинным русским напевам, когда сходные интонации ритмически варьируются, и т. д. (нотн. прим. 5 и 6).

Во второй части симфонии, особенно в ее втором разделе, гораздо отчетливее выдвигаются колористические задачи; очень большая роль достается здесь солирующим духовым инструментам, которые главным образом и создают колорит своеобразной идиллии. Весьма остроумно и красочно заключение этой части, где короткий «заглавный» мотив на заглушённом фоне проходит все ниже и глубже, перехватываясь различными

<стр. 46>

инструментами (поочередно кларнет, валторна, виолончель, фагот, контрабас.) и как бы спокойно угасая в спускающихся сумерках.

Финал отчасти подхватывает ту нить «драмы», которая осталась от первой части симфонии. Благодаря значительному развитию после репризы реприза и кода **вместе** до некоторой степени аналогичны (как этапы движения) экспозиции и разработке **вместе**. Тематические контрасты финала в общем близки контрастам первой части. Главная партия сама по себе включает различные тематические элементы, но выразительная сущность ее состоит также в драматическом напряжении, в действенности, в свойствах **взволнованной** воли. Побочная партия и здесь является идиллически светлой (ми-бемоль мажор, кларнет и гобой). Разработка состоит в очень напряженном проведении первой темы. После проведения обеих партий в репризе (вторая проходит в ля-бемоль мажоре) начинается как бы вторая

разработка главной партии финала, которая приводит к ее последнему утверждению и к торжеству **афористического мотива-возгласа**, венчающего финал предельно простым выводом.

Мы явственно ощущаем смысл образного развития этой симфонии, характер ее содержания. Финал, как и первая часть, насыщен героическими образами, но в тяжелой и напряженной борьбе (связанной с концепцией первой части) достигается не счастье, не светлая мечта, а лишь укрепление самой борющейся воли, сопровождаемое не очень ясным выводом из опыта: только самое простейшее, самое обычное (а не исключительность героя) в жизни по-настоящему сильно. Таким (представляется нам начальное развитие симфонической концепции Мясковского. Дальше она будет осложняться, приобретать более пессимистический смысл, но< это уже связано с послеконеерваторскими годами.

За первой симфонией последовали другие крупные инструментальные циклы, но в ином жанре (струнные квартеты). Прежде чем приниматься за вторую симфонию, Мясковский написал симфоническую поэму «Молчание» (1909 год, opus 9) и симфониетту ля мажор (1910, opus 10). Мысли о «Молчании» (сюжет Эдгара По) возникли еще во время работы над первой симфонией; писалась же эта поэма-притча летом 1909 года, а оркестровал ее Мясковский в январе 1910 года. Как только партитура «Молчания» была готова, у композитора зародились новые грандиозные симфонические планы: он думал о симфонии на тему Космоса («Се аз низведу воды на землю»), о симфонической поэме «Аластор» (тема из Шелли была подсказана Сухаржевским), о второй симфонии. В конце же 1910 года Мясковский написал симфониетту или дивертисмент.

Симфоническая притча «Молчание» была исполнена лишь 13 июня 1911 (в Москве, под управлением К. С. Сараджева)

<стр. 47>

и, по словам Мясковского, была встречена с недоумением». Это крупное одночастное симфоническое произведение, еще далеко не столь сложное по музыке, как «Аластор» или третья симфония, однако, уже в известной мере связано с ними, благодаря своей характерной пессимистической концепции. Партитуре предпослано извлечение из притчи Эдгара По в переводе Бальмонта. Дьявол ведет

рассказ о печальной области в Ливии, где нет покоя и нет молчания: воды реки волнуются, лилии вздыхают, деревья тяжело качаются. На гигантском утесе стоит человек. «Чело его возвышенно от мысли, и глаза безумны от заботы, я в немногих морщинах на его лице я прочел повесть скорби и усталости, и отвращения к человеческому, и жадного стремления к одиночеству». Дьявол воззвал ко всем, кто населял болота, и они издали ужасные вопли. А человек все сидел на утесе и трепетал в уединении. Дьявол вызвал страшную бурю, утес треснул до основания. А человек все сидел... Тогда дьявол проклял все живое заклятием молчания. И не выдержал человек, задрожал и убежал прочь.

В этой типично-символистской программе выражена идея о том, что человек жаждет одиночества, все окружающее враждебно ему, но равнодушие («молчание») для человека еще страшнее, чем тревога.

Музыка «притчи» проникнута беспокойством, доходящим до своего предела в эпизоде бури. Начало симфонической поэмы (после вступительных возгласов) рисует картину трепещущей природы, затем вступает широкая и горделивая тема человека, которая всякий раз возвращается в преображенном виде после новых эпизодов (сначала «вопли», потом «буря»); **молчание** передано длительной паузой оркестра (только рокот тромбонов и тубы в басах), а коду поэмы образует стремительное «бегство» человека.

Общий характер всего произведения весьма мрачен, и сама патетика его лишена моментов светлого подъема. Среди самых ранних симфонических сочинений Мясковского притча «Молчание» стоит еще в известной мере особняком.

После «Молчания» с его сложно-напряженными образами, После четверного состава оркестра, композитор словно отдыхал »и скромной симфониеттой (которая, кстати сказать, оказалась более жизненным произведением). Мясковский счел возможным позже возвращаться к этому произведению: переоркестровал ее и 1925 году «на более легкий оркестр», а затем еще раз переработал в 1943 году [1], после чего она была исполнена в радиопередаче. Это произведение замечательно ясное, простое, идущее от традиций очень доступной классической музыки в ее демократических формах. Вместе с тем здесь много мастерства,

[1] В последней редакции состав оркестра мирный, с флейтой пикколо и английским рожком, без тромбонов, но с ксилофоном, челестой и арфой.

тонкости, остроумия. Темы первой части симфониетты носят характер светлой бытовой лирики, простодушной скерцозности, связаны с образами приволья, мирной природы (во второй части), динамичны, отличаются то неожиданными контрастами, то терпкой шутливостью (в финале).

Партитура на редкость прозрачна, но не лишена колористических тонкостей (особенно в картинной средней части), интересных полифонических деталей (в эпизодах финала) и гармонических находок (конец первой части и др.). Общее развитие отличается какой-то особой легкостью, весь характер образов не побуждает к драматизму. Интересно, что медленная часть цикла представляет переработку одной из фортепианных пьес 1907 года, под названием «Plein air» («На открытом воздухе»). Это как бы приоткрывает программный смысл подобных картинно-идиллических частей в симфониях Мясковского: они бесспорно выражают чувство природы. Andante quieto из рассматриваемой симфониетты — оркестровая миниатюра, очень тонко передающая ощущение «воздуха»: реплики-эхо и педали духовых, зыбкий «фон» струнных, красочные «пятна» звучаний арфы и челесты — все это обрамлено, как заставкой и концовкой, короткой темкой в параллельных нисходящих ходах из очень высоких регистров (вначале — флейты, челеста и скрипки). Данная миниатюра позволяет говорить о некоторых чертах импрессионизма в оркестровой палитре Мясковского, что в **этом** случае легко вызывается самим заданием изобразить «plein air», т. е. характернейшим заданием импрессионистской живописи (здесь — звукописи).

Оставив на многие годы жанр симфониетты, Мясковский, однако, охотно возвращался к нему впоследствии, всякий раз достигая в этом жанре большого прояснения своего симфонического стиля.

К каким бы музыкальным жанрам мы ни обратились, имея в виду консерваторские годы Мясковского, повсюду **главенствующей** у него является реалистическая линия творчества. Позже мы еще

вернемся к рассмотрению его квартетов, фортепианных и вокальных произведений [1], здесь же отметим, что даже в вокальной лирике, буквально рядом с «гиппиусовскими» романсами, возникает в 1907 году цикл романсов «Размышления» на слова Баратынского, выдержанный в классических традициях русской музыки (идущих как от русских декламационных, так и от «картинных» принципов передачи текста). И примечательно, что именно эти романсы, возникшие позже цикла на слова Бальмонта, позже «гиппиусовских», Мясковский называет **opus'ом первым**: ими он охотнее всего открывает описок своих сочинений. Пройдет еще много лет, и после напряженных творческих опытов, трудностей и срывов Мясковский

[1] См. главы восьмую-десятую.

создаст цикл романсов на слова Лермонтова; в нем композитор на новой основе вернется к здоровым стилевым принципами своего opus'а первого.

Оканчивая консерваторию в тридцать лет, Мясковский выходил из нее с большим творческим опытом, испытав свои силы во многих жанрах, определив свое призвание симфониста, изложив основы реалистического творческого метода. Модернистские черты в его произведениях сказывались редко, но он не был свободен от них. Консерватория в этом смысле сдерживала его, оказывая противодействие иным влияниям.

По словам самого Мясковского, консерваторию он окончил «тихо», показав Лядову два квартета 1909—1910 годов и вокальную сюиту «Мадригал» на слова Бальмонта.

3

По окончании консерватории Мясковский отказался от каких-либо стеснительных служебных обязанностей (его приглашали на место директора Воронежского музыкального училища) н почти все свое время отдавал композиции, а также неустанному изучению музыки, которую он в огромном количестве слушал в концертах и проигрывал. Помимо того, он преподавал теоретические предметы в музыкальной школе и давал частные уроки. «В эти же и последующие годы, — вспоминает Мясковский о круге своих интересов, —

укреплялись мои привязанности к западной классической и отчасти (я мало любил Шопена и Листа) романтической музыке и к русским корифеям, а из новых впечатлений сильнейшими были: «Китеж» Римского-Корсакова, цикл «Нибелунгов» Вагнера, 3-я симфония, «Экстаз» и Прометей» Скрябина, Дебюсси, «Испанская рапсодия» Равеля и «Пелеас» Шенберга» [1].

Как видно из этого, Мясковский совмещал любовь к классике с признанием ряда модернистских произведений (Дебюсси, Равель, ранний Шенберг). Это очень характерно для его мировоззрения, в котором тогда нарастали противоречия. Стремясь выяснить, почему в его сочинениях тех лет (после окончания консерватории) углублялся пессимизм, композитор заключает: 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.

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 8.

<стр. 50>

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» [1].

Разумеется, то, что психика Мясковского, глубоко интеллектуального человека, исключительно вдумчивого художника, была в известной степени «сырой» (т. е. на опиралась на твердую и верную идейно-философскую базу), могло создавать внутреннюю почву для дурных влияний. К этому присоединялось и многое другое. Во-первых, Мясковский не мог порвать с традициями русских классиков, а потому и не стал все-таки «своим» в кругу модернистов. Во-вторых, пессимизм Мясковского вырастал на почве тяжелого неудовлетворения современной действительностью. Все это вместе взятое углубляло и обостряло противоречия в его сознании, в его

творчестве.

Между тем, после окончания консерватории Мясковский, естественно, привлекал к себе еще большее внимание в кругах модернистов. Теперь уже не только Крыжановский, но и многие другие заинтересовались талантливым и плодовитым композитором. Большое участие в Мясковском принял редактор и издатель московского журнала «Музыка» В. В. Держановский, посвятивший свое издание всемерной пропаганде взглядов и произведений модернизма. Среди всех русских музыкально-периодических изданий тех лет («Русская музыкальная газета», «Музыкальный современник») еженедельник «Музыка» занял особое положение: это была вызывающая апология модернизма.

Самый стиль журнала не мог не быть чуждым Мясковскому. В то время, когда русские символисты вообще объяснялись на выспренне-туманном языке, а корреспонденты журнала усиленно подражали им, Мясковский мог бы от чистого сердца сказать вместе с Блоком:

«Декадентство — «décadence» — упадок.

Упадок... состоит в том, что **иные** или намеренно, или просто по отсутствию соответствующих талантов, затемняют смысл своих произведений, причем некоторые сами в них ничего не понимают, а некоторые имеют самый ограниченный круг понимающих, т. е. только себя самих; от этого произведение теряет характер произведения искусства и в лучшем случае становится темной формулой, составленной из непонятных терминов — как отд[ельных] слов, так и целых конструкций» [2].

И все-таки Мясковский согласился работать в журнале Держановского, очевидно, не без основания полагая, что сумеет занять в достаточной мере самостоятельную, честную позицию.

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 8.

[2] Юношеский дневник Александра Блока (запись 1901—1902 годов). Литературное наследство, 27—28. Жургазобъединение. М. 1937, стр. 313.

<стр. 51>

По окончании консерватории, с октября 1911 года Мясковский начал систематически выступать в московском журнале «Музыка» с

обзорами петербургской музыкальной жизни, статьями и нотографическими заметками. Последние заметки Мясковского напечатаны в ноябрьских выпусках этого еженедельника за 1914 год: музыкально-критическая работа композитора была прервана в связи с уходом на войну. Хотя сам композитор признавался, что он «мучится» музыкально-литературной работой, хотя позже он к ней уже не возвращался,— статьи Мясковского обнаруживают в нем несомненное призвание к этого рода деятельности.

Традиция русских композиторов-классиков, из которых Бородин, Римский-Корсаков и в особенности Чайковский были выдающимися музыкальными критиками, почти не развивалась в те годы: новые поколения русских композиторов, к какому бы лагерю они ни принадлежали, сторонились боевой критики в печати. Ни Танеев, с его острой и зоркой критичностью суждений, ни Глазунов, ни Лядов не выступали с печатными критическими статьями. Из более молодых ни Рахманинов, ни Скрябин, ни другие также не обращались к критике и публицистике. Сама обстановка отнюдь не располагала к этому. Разгул модернистских течений в театральной и музыкальной прессе отвращал от выступлений тех композиторов, которые хранили и развивали классические традиции русской музыки. Композиторы-модернисты по самым своим настроениям склонны были пренебрегать критической деятельностью, ставили себя выше всякого рода общественного мнения, замыкались в индивидуалистическом понимании искусства. Весьма трудно было бы представить, например, молодого Игоря Стравинского в роли музыкального критика.

Таким образом, Мясковский пошел вразрез с современной ему практикой русских композиторов, когда начал выступать в печати с критическими высказываниями. Примечательно, что так же, как у русских классиков, работа критика совпала у Мясковского с первыми этапами его творческого пути. Как бы она ни тяготила его, она стояла в связи с его внутренней потребностью молодого художника осознать и осмыслить наиболее широкий круг современных творческих явлений; хотел ли того Мясковский или нет, она была, так сказать, своеобразной формой его творческого самоопределения.

Спустя много лет Мясковский признавался: «Не скрою, что кое-какую пользу из этой деятельности я извлек: она обострила мое

критическое чутье и дала некоторые навыки, которые сказываются даже в теперешней моей педагогической работе [1].

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 8—9.

<стр. 52>

Любопытно, что о тех же годах С. Прокофьев вспоминает: «Журнал «Музыка» поддерживал меня на своих страницах и представлял их для моих критических заметок. «Я думаю, из меня вышел бы недурной критик, притом большая собака»,— записал я в дневнике. Однако эта деятельность развития не получила» [1].

По словам Б. В. Асафьева, Мясковский побудил и его начать деятельность критика в музыкальном журнале [2]. В 1914 году, после ряда рецензий, Б. В. Асафьев (Игорь Глебов) выступил в журнале «Музыка» с большой критической статьей. Она была посвящена симфонической поэме Мясковского «Аластор». С тех пор Б. В. Асафьев не прекращал своей музыкально-критической деятельности.

Всего за три с лишком года Мясковский поместил в журнале «Музыка» пять статей, пятнадцать «Петербургских писем» и девяносто нотографических заметок (все это — при обильной и напряженной работе над симфоническими и камерными произведениями). Только критико-эстетические статьи были полностью подписаны автором; нотографические заметки шли под инициалами *Н. М.* или *М.*; обзоры же концертной жизни («Петербургские письма») подписывались характерным псевдонимом — «Мизантроп».

Критические высказывания Мясковского сразу обнаружили самостоятельность и уверенность суждений, смелость оценок, удивительную прямоту их выражения. Резко ограниченный в объеме своих статей и заметок, Мясковский на страницах журнала мало вдавался в разбор музыкальной специфики, но повсюду обнаруживал превосходное ее понимание, не колебался в вынесении своего приговора. Если бы мы не знали, что перед нами **молодой** композитор, мы приписали бы его статьи (как по их идеям, так и по их тону) высокоавторитетному мастеру, прошедшему большой творческий путь.

Нет никаких оснований смазывать острые противоречия,

проявившиеся тогда в критической работе молодого Мясковского. Нельзя утверждать, что Мясковский во всем стоял на верных позициях. Он мог восхищаться (хотя не безоговорочно) ранними произведениями Стравинского, введенный в заблуждение чертами их внешней связи с творчеством Римского-Корсакова. Он мог переоценивать Дебюсси. Словом, он, начав свой творческий путь в столь трудный период русского искусства, среди тех, кто оказался целиком в плену модернизма (это полностью относится к печатному органу, в котором он работал),— мог серьезно ошибаться и даже заблуждаться. Вместе с тем, в

---

[1] **Сергей Прокофьев.** Юные годы. Из автобиографии. «Советская музыка», 1941, № 4, стр. 82—83.

[2] См. об этом в статье Д. **Кабалевского**. Б. В. Асафьев — Игорь Глебов («Академик Б. В. Асафьев. Избранные труды», том I, изд. Академии Наук СССР, 1952).

критических высказываниях Мясковского тех лет мы находим много верного, здорового, много антимодернистического, направленного в защиту русской классики, обращенного против формализма и его вывертов.

Поскольку полная искренность часто весьма жестких критических выступлений Мясковского стоит вне сомнений, у нас есть «пличная возможность познакомиться со вкусами, суждениями н музыкальными воззрениями композитора, как они определились в начале творческого пути. Позже мы сможем также вынести заключение о воздействии этих выступлений на современную им музыкальную общественность.

В своей критической работе Мясковский задевал, то более чисто и глубоко, то совсем бегло, великое множество творческих имен. Из отечественных композиторов он высказался так или иначе о Чайковском, Римском-Корсакове, Балакиреве, Бородине, Мусоргском, Кюи, Танееве, Глазунове, Лядове, Ляпунове, Рахманинове, Скрябине, Н. Черепнине, Прокофьеве, Стравинском, Ребикове, Глиэре, Ипполитове-Иванове, Спендиарове, Штейнберге, Метнере, Гнесине, Гр. и А. Крейнах, Ю. Вейсберг, Е. Катуаре, Асафьеве, Юрасовском,

Карагичеве, Шведове, Добровейне, Шеншине, Крыжановском, Шапошникове, Гартмане, Артынове, Ильяшенко, Коптяеве, Гунсте, Рудольфе, Степовине, Сенилове, Кузьмине, Яшневе, Малишевском, Вышнеградском и других. Как видим, многие перечисленные здесь имена совсем не вошли в историю. Однако названные, неизвестные и большинстве тогда молодые композиторы печатали и исполнили свои произведения, а перед критиком-рецензентом стояла задача дать им оценку.

Из зарубежных композиторов Мясковский писал или упоминал о Бахе, Гайдне, Моцарте, Бетховене, Шумане, Берлиозе, Листе, Вагнере, Брамсе, Григе, Брукнере, Малере, Р. Штраусе, Регере, Дебюсси, Равеле, Роже-Дюкасе, М.Эммануэле, Ф. Шмите, Дариусе Мийо, Альбенисе, о финском композиторе Т. Кууло, о польских композиторах М. Карловиче и Л. Ружицком и других.

В пору безудержного преклонения русских модернистов перед иностранной модой в искусстве Мясковский постоянно выступает в защиту русской (и славянской) музыки, отечественных творческих сил. С горечью замечает он о концертных программах 1912 года: «...уж слишком за последнее время редко встречаешь имя отечественного композитора в ворохах всяких Бантоков, Георгов Шуманов, Глассов, Роже-Дюкасов и т. п.» [1].

Оценивая петербургскую музыкальную жизнь в начале 1914 года, Мясковский спрашивает:

«Где «Золотой петушок», «Салтан», «Кащей» и многое другое Корсаковское, куда сгинула «Орестея» Танеева, почему ничего

---

[1] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1912, № 101, стр. 908.

не является свежего-молодого?., все жалобы на отсутствие литературы мы считаем не более как недобросовестными отговорками, вызываемыми, с одной стороны, ленью поискать что-нибудь самим, с другой — непростительным пренебрежением к отечественным силам» [1].

С душевной болью пишет Мясковский о печальных проявлениях «рассейского» верхоглядства, разумея под этим космополитическую

ориентацию русских модернистов: «Взор наш всегда устремлен куда-то за пределы горизонта, можно подумать, что все нас окружающее давно и досконально известно; на деле же, совестно писать, мы совершенно не имеем представления о молодой музыке наших ближайших славянских соседей. Что мы знаем о юной Польше? Мы уже не говорим о нашей собственной молодежи. Взгляните на проспекты — программы 3-х концертных организаций: ИРМО, Зилоти и Кусевицкого и найдите хоть один концерт, целиком посвященный сочинениям более молодых русских музыкантов» [2].

Даже в краткой нотографической рецензии на клавир балета «Нарцис» Н. Черепнина Мясковский считает нужным в заключение язвительно заметить: «...ни русский композитор, ни, в особенности, его московский издатель не только в тексте, но даже в титулах, чисто хозяйственных подробностях издания, не нашли пристойным обмолвиться хоть одним русским словечком, все обработано на изящном французском диалекте. Что это — недомыслие или сверхмерная изысканность? Как бы то ни было, но ни то, ни другое внимания к нам, прочим россиянам, не выказывает» [3].

Достоинством критической деятельности Мясковского было то, что он ставил в образец своим современникам **классиков** музыкального искусства, в первую очередь **русских классиков**.

В то годы, когда о великом русском композиторе Чайковском «вожди» модернизма отзывались только пренебрежительно [4], Мясковский настойчиво и последовательно поднимал свой голос

---

[1] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1914, № 171, стр. 196.

[2] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1911, № 53, стр. 1197.

[3] «Музыка», 1912, № 84, стр. 587.

[4] Как раз в 1912 году В. Каратыгин писал: «Чайковский представляется нынче во многих отношениях композитором несколько старомодным и полинявшим в своей былой красочности» («Памяти Даргомыжского». «Северные записки», 1913, январь). Тот же Каратыгин видел в операх Чайковского либо «приторную чувствительность», либо слабость, бессилие, вялость.

Именно критики-модернисты объявили Чайковского слезливым

лириком, певцом элегических настроений. Понадобилась длительная работа советского музыкознания, чтобы «восстановить» подлинного Чайковского во всей силе его горячих чувств, призывов к борьбе за счастье и истинной народности.

в защиту его славного наследия. В этом смысле Мясковский полностью смыкался с такими, уже немногими старыми критиками реалистического направления, как Н. Д. Кашкин, неизменно выступавший с пропагандой творчества Чайковского, Римского-Корсакова и других русских классиков. С другой стороны, в лагере модернистов это объявлялось «дурным тоном». В журнале «Музыка» Мясковский был совершенно одинок, когда писал о Чайковском; это только едва-едва терпели, считая, очевидно, «причудами» талантливого молодого композитора.

Упоминая об исполнении шестой симфонии Чайковского, Мясковский подчеркивал, что считает ее «одним из величайших созданий русской музыки» [1]; программную симфонию «Манфред» он называл гениальным произведением [2]. О плохом исполнении дирижером Кусевицким пятой симфонии Мясковский писал: «От всего богатства неисчислимых красот, рассеянных по этому произведению гениальнейшего русского лирика, осталось, почти исключительно, впечатление грязноватых интонаций деревянных духовых и оглушительной трескотни меди и литавр. Было больно и в прямом и в переносном смысле» [3].

Не ограничиваясь этими настойчивыми попутными замечаниями, Мясковский выступил в 1912 году со специальной критико-эстетической статьей, в которой со страстной убежденностью провозгласил Чайковского гениальным русским художником, величайшим симфонистом мира, сопоставив его с Бетховеном [4]. И хотя эта статья была отнюдь не свободна от заблуждений и противоречий, она впервые в нашей критической литературе дала такое **обобщенное** толкование проблемы Чайковского как гения русской музыки. Великие достоинства опер и симфоний Чайковского давно раскрывались в печати Ларошем, Кашкиным, но так безоговорочно, так смело высказался о Чайковском лишь Мясковский. Тем большее значение имело это высказывание, что оно было сделано

в обстановке холодного равнодушия и непонимания. Мясковский подчеркнул при этом, что ему не приходится защищать Чайковского от кого-либо, кроме «цеховых музыкантов», ибо «масса всегда поддается обаянию его звуков». Что же касается отношения к Чайковскому «наших влиятельных музыкальных кругов» (читай — законодателей модернистской моды), то Мясковский пишет, что оно всегда его удивляло, а с течением времени стало доводить

[1] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1913, № 118, стр. 137.

[2] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1911, № 51,стр. 1147.

[3] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1912, № 63, стр. 181.

[4] **Н. Я. Мясковский.** Чайковский и Бетховен. «Музыка», 1912, № 77.

до негодования. «Я бы не коснулся этого вопроса, — выразительно разъясняет он, — 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 и раболепное преклонение перед всем иноземным (вспомните теперешнюю французоманию!)». И далее Мясковский саркастически замечает, что хотя это и позволяет нам «чувствовать себя гражданами всего мира», но зачем же заниматься «самооплевыванием»?

Пройдет много лет, и долго-долго еще будут звучать уместно эти горячие слова Мясковского!

Статья «Чайковский и Бетховен», как в этом нетрудно убедиться советскому читателю, содержит и ряд ошибочных положений. Давая меткую критическую оценку симфонизму Брамса, Брукнера, Малера, вообще верно говоря об упадке симфонизма за рубежом, Мясковский, повидимому, недооценивает симфоний Бородина, ибо не пишет о них. В симфоническом творчестве Бетховена и Чайковского он резко преувеличивает значение субъективного фактора; не видит оптимизма трагедийной концепции Чайковского. Помимо всего прочего, в статье Мясковского можно отметить его тогдашнее преклонение перед

Скрябиным, у которого он еще не различает слабых сторон. Во всем этом сказывается явная противоречивость эстетического мышления молодого Мясковского, выступающего **против** отношения модернистов к русской классике, к Чайковскому, но вместе с тем не вполне преодолевшего другие стороны модернистской эстетики.

Чаще всего высказывался Мясковский-критик о своем учителе Римском-Корсакове. Помимо постоянного искреннего восхищения его музыкой, Мясковский принципиально противопоставляет Римского-Корсакова модернистской современности. Так, в связи с исполнением сюиты из «Сказки о царе Салтане» Мясковский пишет: «После современных наслоений изысканностей пахнуло такой свежей струей, что кружилась голова, .а иные гармонии (№ 2 — «бочка по морю плывет») казались откровениями. Куда спрятал этот изумительный чародей ключи от царства русской сказки, эпоса, были-небывальщины? И найдет ли кто их?» [1]

Два года спустя Мясковский выскажется еще более определенно, упомянув о кантате Римского-Корсакова — «этого, несмотря на его внутреннюю тихость, величайшего, как с каждым днем становится яснее, русского художника» [2].

Модернистским вывертам, натянутому глубокомыслию, душным кабинетным настроениям, проявляющимся у многих современников,

[1] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1912, № 61, стр. 133.

[2] Там же, 1914, № 171, стр. 193.

Мясковский противопоставляет «живительный пантеизм», который составляет столь сильную сторону миросозерцании Римского-Корсакова» [1].

Самые различные произведения Римского-Корсакова — оперные, симфонические, камерные — неизменно вызывают лучшие отзывы Мясковского, который то пишет о **гениальном** творце «Снегурочки», «Кащея» и «Китежа» [2], то об **ослепительной** насыщенно-великолепной «Шехеразаде» [3], то о **свежейшем и ароматнейшем** из корсаковских оркестровых сочинений «Антаре» [4]. Даже струнный секстет Римского-Корсакова, в котором Мясковский отмечает местами чрезмерное увлечение техническими задачами (то были годы

«технического перевооружения» великого русского композитора), в целом получает его поддержку и рекомендуется к широкому распространению [5].

С большой симпатией, но гораздо более сдержанно и критично, отзывается Мясковский о Танееве [6], Глазунове, Лядове. Наряду с сильными сторонами глазуновского творчества он нередко отмечает холодноватость, надуманность, растянутость формы. Силу Глазунова Мясковский видит в его связях с классиками XIX века, особенно с Корсаковым. Чрезвычайно метко характеризует **обычные черты письма** Лядова: «...необыкновенная тщательность отделки, чудесные гармонические моменты, красивая форма и несколько как бы запрятанное, но все же проникающее каждый звук истинное и горячее чувство» [7]. Особенное значение придает Мясковский русским песням в гармонизации и оркестровке Лядова. Вспомним здесь, что еще в дневниковых записях за 1906 год Мясковский отметил для себя: «Лядов (русские песни для оркестра) — сила опоры на народное творчество (своего народа)».

Как известно, модернисты всех мастей постоянно изощряли тогда свое остроумие над творчеством Рахманинова, молодого хранителя классических традиций в русской музыке, гениального пианиста, «композитора с пламенным сердцем», обращенного к широким кругам слушателей. В тех условиях встать на сторону Рахманинова значило сделать вызов модернистской критике. Мясковский не побоялся занять такую позицию в отношении Рахманинова, хотя видел недостатки отдельных его сочинений (например, кантаты «Колокола», которая, по его словам, глубоко его разочаровала).

У Рахманинова-пианиста Мясковский слышал то, чего не было у других современников. В отзыве об одном из петербургских

---

[1] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1912, № 103, стр. 971.

[2] «Музыка». 1911, № 45, стр. 971.

[3] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1912, № 69, стр. 295.

[4] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1912, № 57, стр. 22,

[5] «Музыка», 1912, № 80, стр. 514.

[6] См. отзыв о трио Танеева ор. 31, «Музыка», 1912, № 66, стр. 247.

[7] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1913, № 113, стр. 58.

симфонических концертов 1912 года он писал: «Игравший в этом концерте С. Рахманинов, с тонкостью, законченностью и одушевлением, **от коих мы давно уже отвыкли**, исполнил 1-й (b-moll) концерт Чайковского» [1]. Говоря в 1913 году об удачах и неудачах в сочинениях Рахманинова, Мясковский разъяснял, что удачное у него «столь значительной ценности, что дает ему право стоять в самых первых рядах не только русских музыкантов» [2].

Глубоко заблуждаясь в оценке молодого Стравинского, некритически воспринимая Скрябина, Мясковский в то же время очень проницательно характеризовал других своих молодых современников, чутко улавливая их индивидуальные особенности, их определяющийся творческий облик. Так, оценивая в 1912 году вышедшие из печати фортепианные этюды Прокофьева, Мясковский пишет об их первобытной силе, свежести, энергии и восклицает в этой связи: «С каким наслаждением и вместе удивлением наталкиваешься на это яркое и здоровое явление в ворохах современной изнеженности, расслабленности и анемичности» [3]. Однако, не следует полагать, что Мясковский видел у молодого Прокофьева только его сильные стороны. Из характеристики, данной первому фортепианному концерту, мы видим, что критик правильно подмечал определяющиеся «жесткие» стороны музыки Прокофьева: «Концерт этот может быть по преимуществу назван блестящим, в одинаковой мере и по характеру его тем, и по манере изложения фортепианной партии, изобилующей бесчисленными и необычными трудностями, но интересной и выигрышной. Блеск этот, подчеркиваемый сумрачно-суровой темой побочной партии и мягким лиризмом Andante assai, получается как бы независимо от того, что музыке концерта всей в целом присущ несколько жесткий, прямолинейно отчеканенный характер. И вот приходит в голову, не этой ли жесткостью питается поражающий блеск концерта, словно

доходящий до нестерпимости блеск тщательно отполированной стали» [4].

Очень хорошим примером проницательных суждений Мясковского о ранних творческих опытах современников может служить его отзыв о «Белой лилии» Б. Асафьева, т. е. о произведении молодого композитора, который позже внес столь значительный вклад в историю советского балета.

«Не говоря о том, что музыка его всегда «хорошего вкуса», — пишет Мясковский, — очень пластична, ибо с изумительной чуткостью следит за малейшими изгибами сценических положений, но она вместе с тем всегда очень ясна по изложению, несмотря на изобилие иной раз материала, определенна по колориту, в

---

[1] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1912, № 63, стр. 180 181. Разр. наша.

[2] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1913, № 160, стр. 863.

[3] «Музыка», 1912, № 94, стр. 772.

[4] «Музыка», 1914, № 194, стр. 495.

большом количестве обладает тем, что зовется «нервом», наконец, она часто и очень интересна, в особенности когда автор, не связанный условностями классических танцев, дает волю своему воображению и создает такие сильные и захватывающие своим правдивым драматизмом сцены, как вся третья картина балета» [1].

С сочувствием отзываясь об отдельных сочинениях Гнесина, Мясковский одновременно смело критикует проявление в них всяческих модернистских изысков и изломов. Так, некоторые строфы «Балагана» с его точки зрения «носят явный отпечаток вымученности, воплощаясь в трафаретно-гнесинские судорожно-изломанные мелодические линии; общий колорит, вследствие гармонической терпкости и слабости контрастирующих элементов, несколько сер и назойлив; инструментальная партия как-то абстрактна, почти вовсе лишена картинности» [2]. Еще более сурово отозвался Мясковский о вокальных сочинениях Гнесина opus 9: «К сожалению, г. Гнесин в пьесах своих дает образцы слишком индивидуальных интонаций, не

только мало свойственных русской речи.... но часто логически несообразных... И речи нет о том, чтобы пьесы эти давали какое-либо цельное настроение, но, что еще печальнее, стиль их совершенно не выдержан: ультра-хроматические такты сопоставлены с самыми черство-диатоническими, притом без малейшей внутренной необходимости; голосовые партии бесцветны, сопровождение клочковато и неловко; местами такое впечатление, точно автор терял связь с только что бывшим и вовсе не предвидел последующего» [3].

За, казалось бы, частными наблюдениями здесь встает порицание принципов модернистского музыкального мышления — искусственного, надуманного, пренебрегающего связью с живыми человеческими интонациями.

В отзывах о зарубежном музыкальном искусстве Мясковский всегда становится на сторону классиков — Гайдна, Моцарта, Бетховена, Шуберта, дает меткую характеристику сильным и слабым качествам музыки Листа, очень резко отзывается о Берлиозе, значительно переоценивает Дебюсси (отчасти — и Равеля), хотя и понимает ограниченность его искусства [4] и беспощадно

---

[1] «Музыка», 1914, № 193, стр. 473.

[2] «Музыка», 1912, № 63, стр. 187.

[3] «Музыка», 1912, № 71, стр. 328.

[4] Вот что пишет Мясковский, например, о тематике Дебюсси: «В передаче житейской сутолоки, сумбура, порывов страсти, вообще человеческого — ощущений, переживаний (Fetes, Iberia, Jeues, A l'apres midi d'un faune) Дебюсси, конечно, несмотря на всю остроту и меткость осуществления своих замыслов, будет превзойден многими, но в моментах, когда он берется запечатлеть свое восприятие природы, происходит что-то непостижимое: человек исчезает, точно растворяется или превращается в неуловимую пылинку, и надо всем воцаряется точно сама вечная, изменчиво-неизменяемая, чистая и тихая, всепоглощающая природа; все эти бесшумные, скользящие «облака», мягкие переливы и взмёты «играющих волн», шелесты и шорохи «весенних хороводов», ласковые шопоты и томные вздохи «беседующего с морем ветра»,— разве это не подлинное дыхание природы, разве это человеческое?»— (Мизантроп. Петербургские

письма. «Музыка», 1903, № 160, стр. 860).

<стр. 60>

критикует немецких модернистов — Р. Штрауса, Малера и Регера, совершенно низвергая их с пьедестала, воздвигнутого раболепствующими современниками из декадентского лагеря.

В то время, когда модернисты всячески поднимали на щит Р. Штрауса, Мясковский писал о **торжествующем мещанстве** «в лице Р. Штрауса, с его блестящим, но изрядно-таки пошлым «Заратустрой» [1].

В то время как претенциозные, громоздкие, упадочные по духу, порой нарочито вульгарные симфонические произведения Малера представлялись модернистам высшим откровением мирового симфонизма, Мясковский с нескрываемым раздражением писал: «Нельзя не подивиться долготерпению российского обывателя. Его морочат, над ним издеваются, по ушам его хлопают, а он хоть бы что; самое большое, что смолчит или чуть-чуть пошипит. А в заключение все же еще и поблагодарить не забудет. Единственно лишь кротостью и незлобивостью петербургской публики нашей можно объяснить тот факт, что шумная, бездарная, долговязая 7-я симфония Малера (в 6-м концерте Кусевицкого) была доиграна до конца, а дирижер А. Боданский награжден и аплодисментами. Трудно себе представить больше претензий и самоуверенной непринужденности, нежели в этом напыщенном и будто бы демократическом произведении. Конечно, если понимать демократизм в смысле пользования народными кабацкими мелодиями, которыми пестрит эта милая симфония, то дальше уж итти некуда. Но если это представляет какую-нибудь ценность для немецкой публики, то уж для русской — никакой, разве для приволжских колонистов, да и в том мы позволяем себе усомниться; едва ли даже самому заядлому немцу по вкусу эта часто бессвязная галиматья и почти непрерывные выверты» [2].

С большой суровостью высказывался тогда Мясковский и о Регере, который соединял модернистские изыски с сухостью, жесткостью, ложным академизмом музыкального письма. Характеризуя фортепианный концерт этого немецкого композитора, Мясковский отмечал в нем многие свойственные Регеру черты, а именно — «совершенное неумение ясно выразить мысль, вечное

топтание на одном месте, не вытекающая ни из каких данных экзальтированность изложения, постоянная приподнятость тона, достигаемая притом помощью одного и того же, весьма аляповатого, приема — сочетания ряда никуда не разрешающихся

[1] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1911, № 49, стр. 1080.

[2] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1913, № 113, стр.54—55.

crescendo, одним словом, очень настойчивое проведение принципа — много шуму из ничего; наряду с этим наличность интересных гармоний, недурных тем...» [1].

В связи с произведениями Регера Мясковский поставил важный вопрос о **механическом** понимании формы в музыке, т. е., собственно говоря, о формализме в музыкальных произведениях, «...нам часто казалось, — писал он, оценивая виолончельную сонату, — что Регер никогда толком не знает, что ему делась с сонатной формой, до того она у него механична и в то же время безжизненно-бессвязна, и по правде говоря, мы не можем по всем его колоссальном багаже выудить хоть мало-мальски удовлетворительный образчик сонатного Allegro» [2].

Безжизненность формы, техника ради техники — это было то, что всегда наиболее претило Мясковскому. «Что собственно собой представляет симфония Калафати, — спрашивал он о сочинении одного из консерваторских преподавателей теории,— как не собрание бесчисленных, притом совсем элементарных и всем известных консерваторских приемов... Нам возразят: а техника, все эти контрапункты, каноны, двойные фуги, разве мало этого?! Конечно мало, больше — это ничто; кому нужны псе эти хитрости, фокусы — это раскрашивание пересохшей, готовой рассыпаться в прах мумии?» [3].

Из этих искренних и убежденных слов можно заключить, что Мясковский сознавал себя не только противником модернистских вкусов, вывертов, претензий и т. д., но и противником формализма и техницизма в музыке. Мы знаем о собственных творческих заблуждениях Мясковского не только в иные, более поздние времена,

но также и в ранний период. И однако... Мясковский или не осознавал своих творческих срывов или обнаруживал слабость перед лицом «моды», когда весь кружок Держановского, вся атмосфера вокруг журнала «Музыка», все петербургское декадентство только и побуждали его к тому.

Сама по себе критическая деятельность Мясковского, при всех ее положительных сторонах, была, как мы видели, далеко m- всегда последовательной. Никак нельзя сказать, что Мясковский-критик стоял на позициях модернизма. Достаточно сравнить его высказывания с писаниями апологетов декадентского искусства — В. Каратыгина, В. Держановского, А. Коптяева и других, чтобы понять принципиально иное отношение [4] Мясковского

---

[1] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1913, № 118, стр. 139.

[2] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1912, № 67, стр. 263.

[3] Мизантроп. Петербургские письма. «Музыка», 1913, № 125, стр. 269.

[4] О «модернистских» потугах современных композиторов Мясковский всегда писал не иначе как с раздражением. «Молодой композитор упражняется в «модернизме», — язвительно замечал он о плохих прелюдиях Ильяшенко; «Сколько самодовольства, шума, треска, и все лишь для того, чтобы прикрыть ими самую отъявленную пошлятину», — восклицал он о претенциозного сочинении А. Коптяева («Музыка», 1912, № 108, стр. 1086).

к новым течениям и к классическому наследию. Возвеличивая русскую музыкальную классику в лице и Чайковского, и Римского-Корсакова [1], Мясковский занимал антимодернистокую позицию. Разоблачая духовную убогость Р. Штрауса, Малера, Регера, Мясковский также выступал против модернизма. Однако для того, чтобы эта позиция была твердой и последовательной, не хватало очень важного: подлинно критического отношения к молодому Стравинскому, к Метнеру, к поздним произведениям Скрябина. Их Мясковский не относил к модернистам, считая крупными художниками-новаторами. Здесь масштаб талантов, мастерство,

вообще профессиональные качества еще заслоняли перед Мясковским идейную сущность творчества. Ему представлялось, что развитие Скрябина не противоречит традициям Чайковского, а раннее развитие Стравинского опирается на традиции Римского-Корсакова.

Несомненно переоценивал тогда Мясковский-критик роль субъективного фактора в художественном творчестве. Склонный приходить к мрачным выводам при наблюдениях музыкальной современности (эти выводы и не могли быть иными, ибо Мясковский не провидел будущего, не был вооружен марксистско-ленинской эстетической теорией), Мясковский полагал тогда» что самоуглубление, внутренняя сосредоточенность, уход от требований «моды», пренебрежение мнением «влиятельных музыкальных кругов» уже достаточны для того, чтобы путь художника был верным. Впрочем, сам же Мясковский-критик иной раз задумывался о иных критериях подлинной **силы** художественного творчества, но еще не рассуждал о них последовательно, а напротив, как будто бы даже опасался, что такого рода рассуждения приведут его к нежелательным выводам.

Так, в статье о Чайковском и Бетховене Мясковский всемерно подчеркивает, что оба эти композитора были субъективистами (что, разумеется, неверно), отъединенными от толпы, сосредоточенными в самих себе, и т. д. и т. п. **Этот** тезис статьи более всего действует на читателя. Но в статье Мясковского есть и другое, «...быв по внутренней склонности анахоретами, почти мизантропического склада, **оба все же покоряли массы**», — пишет он о Бетховене и Чайковском. А далее характеризует обоих великих композиторов как людей «с необычайно развитою душевною и умственною чуткостью», отзывавшихся «на самые разнообразные **внешние** впечатления как эстетического, так и умозрительного, и этического порядка...» (разр. в обоих случаях наша.— *Т. Л.*). Итак, однако, самоуглубления оказывается для художника мало. Художник должен быть **чутким к жизни**, и, если он поистине крупный художник, его

---

[1] «Признавая» отчасти Римского-Корсакова, русские модернисты глубоко ошибочно видели в нем своего родоначальника. При этом никогда не признавалось ими величие русской классики, представленной именами обоих композиторов: Чайковский

совершенно не был понят и оценен.

искусство **покорит массы**. Мясковский только намечает эту мысль и быстро уходит от нее. Ему, видимо, представляется, что Бетховен и Чайковский, каждый по-своему, будучи чуткими к явлениям жизни, находили в ней достойное содержание, а современные художники, если **они** будут откликаться на окружающие их явления, — что они найдут? Не лучше ли от «влиятельных музыкальных кругов», от разгула декадентских сил, от пошлятины, снобизма, бездушия — уйти в самого себя?

«Жить в обществе и быть свободным от общества нельзя»,— писал В. И. Ленин в 1905 году [1]. Мясковский **тогда** не мог осознать этого до конца. Но как чуткий и нервный художник, как проницательный критик, он **ощущал** это. Прогрессивных общественных сил, опора на которые вывела бы его на единственно верный путь, он тогда еще не видел с достаточной ясностью. То же общество, с каким Мясковский по преимуществу соприкасался, **его** взгляды, **его** вкусы порицались Мясковским, от **того** общества он хотел быть свободным. Получался замкнутый круг: казалось, что некуда итти, оставался один призрачный путь — к самоуглублению...

Выход из этого положения не мог быть найден до тех пор, пока Мясковский оставался на прежних идеологических позициях. Только много позже, в условиях советской действительности до конца понял Мясковский, что художник (который вообще никогда не свободен от общества) отнюдь не в уединении, не в самом себе, а в своем народе, в **единении** с ним обретает подлинную силу и создает ценности непреходящего значения.

Мы не стали бы поднимать этот вопрос в связи с критическими выступлениями Мясковского в 1911—1914 годах, если бы это не был основной вопрос его творческого пути уже тогда, если бы в него не упирались, в частности, основные противоречия ранних критических взглядов Мясковского. Оценивая Чайковского и Римского-Корсакова, осуждая многие проявления модернизма, Мясковский не мог быть полностью последовательным именно потому, что не сумел в тех условиях верно осветить проблему о **художнике** и **обществе**, о выражении **прогрессивных** общественных идей в художественном

творчестве.

Вместе с тем здоровые зерна, которые несомненно присутствовали в критической деятельности Мясковского, могли или заглохнуть или прорасти в зависимости от дальнейшего развития композитора. Мы хорошо знаем, что Мясковский вышел на верную дорогу, но путь его был трудным, полным противоречий.

В свое время критическая работа Мясковского не могла, конечно, дать решающих результатов: не такая сложилась обстановка и не такова была все-таки, как мы видели, сама позиция

---

[1] **В. И. Ленин.** Партийная организация и партийная литература. Сочинения. Том 10, стр. 30.

критика. Однако в той борьбе против модернизма, которую своим творчеством вели наследники русских классиков — Глазунов, Танеев, Лядов, Рахманинов и другие, которую в меру сил продолжала русская критика реалистического направления (ярче всего Н. Д. Кашкин), горячие слова Мясковского тоже принесли свою пользу. Не так уж крепка, повидимому, была модная модернистская позиция московской «Музыки», если даже со страниц этого декадентского органа раздался смелый голос в защиту Чайковского. Своими статьями, обзорами и рецензиями Мясковский показал в 1911—1914 годах, что громкое, вызывающее, диктующее свои законы модернистское направление в сущности слабо, ничтожно и убого. Хотел ли того критик или нет, он помог разоблачению пошлости модернизма, **как торжествующего мещанства**, и приоткрыл его **космополитическую** сущность.

4

Те характерные противоречия, которые мы наблюдаем в критической деятельности Мясковского за 1911 —1914 годы, в более сложной форме, более остро и болезненно проявляются тогда в его творчестве. Свободный в выборе жанра, не ставивший более перед собой учебных задач, Мясковский, как и следовало ожидать, устремил свое главное внимание на область симфонизма. Уже после сочинения первой симфонии он почти каждый год создавал по крупному симфоническому произведению: в 1909 году — «Молчание», в 1910 году — Симфониетту, в 1911—вторую симфонию, в 1912—1913 годах

— симфоническую поэму «Аластор», в 1913—1914 годах — третью симфонию. Помимо того **после** консерватории написаны эпилог и соната для фортепиано opus 13, соната для виолончели и шесть романсов.

Оценивая общий характер симфонических, фортепианных и вокальных сочинений Мясковского тех лет, мы должны признать, что все они носят отпечаток глубокого пессимизма. В самом деле, светлые стороны творчества Мясковского теперь проявляются все труднее, все реже, а драматическое начало в нем приобретает темный, трагедийный характер. В центре искусства Мясковского стоит сильный, но одинокий, сперва не находящий счастья, а затем смятенный и отчаявшийся человек, которому мир представляется в мрачных красках, как нечто равнодушное, чуждое, холодное, если не пошлое и не прямо враждебное. С полной отчетливостью выражено это в «Аласторе» и в третьей симфонии, которые являются своего рода вершинами в данной группе произведений.

По окончании консерватории Мясковский был полон больших симфонических планов: носились мысли о второй симфонии, о поэме «Аластор», о третьей симфонии «трагического уклона»,

<стр. 65>

о четвертой симфонии (Мясковский помечал ее — «Космогонии»), о пятой «легкой» симфонии...

Летом 1911 года в деревне Батове (Мясковский проводил то лето в глуши, в стороне от железной дороги) были окончены эскизы второй симфонии и сделан эскиз сонаты для виолончели с фортепиано. Параллельно Мясковский штудировал недавно (в 1909 году) вышедший из печати классический труд Танеева «Подвижной контрапункт строгого письма»: полифония особенно его интересовала (еще к консерваторским годам относятся 26 его фуг — в классе обычно писали много меньше). К 9 октября была закончена оркестровка симфонии.

Вторая симфония Мясковского (до-диез минор, opus 11) была впервые исполнена 24 июля 1912 года в Москве в Народном доме под управлением К. С. Сараджева. Мясковский тогда прямо отметил, что симфония провалилась, «несмотря на отличное исполнение».

Состоит вторая симфония, как и первая, из трех частей, написана

для тройного состава оркестра. Далеко не столь ясная по своей концепции, как первая, вторая симфония имеет до известной степени переломное значение. Сначала она может представиться даже более объективной и светлой, нежели драматичная первая, предвещающей реалистическую тематику пятой симфонии: главная и побочная партии allegro в его мерно покачивающемся движении на $^{6}/_{8}$ связаны с простыми, бытовыми образами, неожиданно простодушными, теплыми, лишенными драматического напряжения, субъективной патетики, скорее повествовательными. Как будто композитор, обращаясь к картинам окружающей действительности, воспринимает ее спокойно, мирно... Но это длится недолго. Если первая часть симфония, еще относительно светлая, прорезывается лишь многими беспокойными возгласами, да осложняет исходные образы нарочитым обострением ладогармонических средств (см. в коде от цифры 40 партитуры встречное проведение хроматической гаммы и гаммы тон-полутон на трех форте), то последующие части производят впечатление поразительного беспокойства, нервической неустойчивости. Это еще менее касается второй части, которая непосредственно, связно переходит в финал. Более сложная по оркестровке (выделение групп, полифонические проведения по группам), необычная по тональному плану, открывающаяся возгласом валторн, эта часть насыщена тревожными мелодическими возгласами, прорезывающими всю ее ткань, возникающими в различных голосах, как своеобразные лейтмотивы. При этом одни и те же тематические элементы звучат то более резко, то пасторально, что сообщает целому какую-то двуплановость. Из повторений короткой, изломанной темы-возгласа рождается главная партия финала. Беспокойный, дающий наслоения сложностей, несколько отвлеченный по своей тематике финал завершает симфонию впечатлением напряженной и вызывающей

<стр. 66>

неустойчивости, после мелодических и гармонических «блужданий», острых ритмических перебоев, финал заканчивается диссонирующим аккордом на тоническом басу (одновременное звучание *до-диез — ми — соль-диез — си-диез — ре-диез* и *ля*) при четырех форте у всего оркестра.

Труднее всего было бы в подобном, крайне причудливом сочинении искать определенный, вполне конкретный сюжет. Здесь дело обстоит уже много сложнее, чем в первой симфонии. Исходя из простых, понятных, отчасти даже жанровых образов, отражающих спокойную, **обычную** жизнь, композитор раскрывает в дальнейшем развитии словно неожиданную их изнанку, обнажает нечто тревожное, странное, дисгармоничное в течении жизни. В финале все уже поглощается стремительным и вместе **трудным** движением мысли, так и не приводящим к гармоническому выводу.

Как видим, в построении этой симфонии есть немалая доля искусственности. В ней не чувствуется тех живых импульсов, которые проявлялись в первой симфонии Мясковского. Одно ясно: отказываясь от большой лирической темы и стремясь отразить какие-то иные стороны объективной действительности, композитор начинает ощущать свой мир как **дисгармонию**.

Когда же Мясковский вслед затем возвращается к большой лирической теме, как к теме одинокого героя (в «Аласторе», отчасти в третьей симфонии), он раскрывает ее иначе, чем в первой симфонии: опыт второй симфонии не прошел даром, герой живет, борется и страдает в том странном и тревожном мире, который был приоткрыт в этом сложном произведении.

Мысль создать симфоническую поэму «Аластор» (opus 14) была еще в 1910 году подсказана Мясковскому его старым товарищем Сухаржевским (сюжет из одноименной поэмы Шелли). Точных сведений о процессе работы над поэмой Мясковский не оставил. Известно лишь, что эскиз поэмы был закончен к 1 декабря 1912 года. Впервые исполнялся «Аластор» 18 июля 1914 года в Москве, под управлением С. Кусевицкого.

Партитура «Аластора» не содержит какого-либо литературного раскрытия программы: композитор просто указал: «Аластор», поэма — по Шелли — для оркестра. Текст этой типична романтической поэмы, возникшей почти за сто лет до того (1815 год), был переведен Бальмонтом и благодаря этому как бы обновлен в памяти русских читателей. Уже Бальмонт, разумеется, придал стилю поэмы модернистский отпечаток. Образ гордого и одинокого романтического героя, своей волей покоряющего стихии природы и покидающего

людей в поисках высокой мечты, был и для своего времени достаточно туманным и далеким от жизни. Сквозь призму модернистской эстетики его увидели еще более нервическим, мрачным и смятенным, причем светлые эпизоды поэмы Шелли (Аластор — и природа) отступили, а лирическое начало ее было понято как сугубо индивидуалистическое.

<стр. 67>

Такой выпустил поэму на русском языке Бальмонт, **такой** поэмой увлекся Сухаржевский; **такую** тему положил в основу своего симфонического произведения Мясковский.

Программные образы «Аластора» очень хорошо и полно раскрывают нам ту симфоническую концепцию Мясковского, которая начала складываться еще в его первой симфонии. Основные темы «Аластора» представляют углубление и конкретизацию двух основных образов: драматически-напряженного, действенного, «наступательного», движущего все развитие симфонической мысли (в данном произведении — образ Аластора, подвижный, изменяющийся, **главный** в поэме) — и светлого, широкого, «превращающегося», но спокойного (здесь — образ «видения», мечты Аластора). При этом каждый из контрастирующих образов в «Аласторе» доведен как бы до предельного своего выражения: тема «Аластора» по своему напряжению, особому эмоциональному **вызову**, силе патетики принадлежит к числу самых экспрессивных симфонических образов. «Фауст» Листа, «Антар» Римского-Корсакова, «Манфред» Чайковского, особые образы **дерзающей силы** у Скрябина («Прометей») — вот круг отчасти родственных «Аластору» воплощений особого индивидуалистического» героизма. С другой стороны, тема видения, светлой мечты «Аластора» дается в поэме (особенно в репризе) как некая «идеальная», пленительная по своим оркестровым краскам картина счастья (кларнет, скрипки и челеста на красочном фоне сопровождения) **(нотн. прим. 7 и 8)**.

Вся поэма написана в форме свободно трактованного (как обычно в программных поэмах или увертюрах) широкого сонатного Allegro для тройного состава оркестра. В медленном вступления (Lento, quasi Andante) проводится в основном виде тема Аластора, причем унисон струнных отлично подчеркивает силу ее вызывающей,

напряженной, горделивой мелодии. Эта же тема, но в другом облике, ритмически беспокойная, прерывистая, становится главной партией Allegro, выражая стремления Аластора, воплощая его беспокойный дух. Побочную партию образует колоритная тема светлого видения. Разработка основана на драматическом развитии темы Аластора, вершиной этого раздела является картина бури, где напряжение духа героя и силы природы как бы сливаются воедино. В репризе светлое проходит в новом, более ярком облике (последнее появление мечты), а тема Аластора совершает дальнейший путь развития, показывая угасание и смерть героя поэмы.

В связи с исполнением поэмы летом 1914 года Б. В. Асафьев (под псевдонимом Игорь Глебов) посвятил ей в журнале «Музыка» большую статью: это было первое развернутое критическое выступление крупнейшего в будущем советского музыковеда. Находясь под обаянием таланта и мастерства Мясковского, Игорь Глебов не затронул в своем отзыве существа **пессимистической**

<стр. 68>

концепции «Аластора», но с большим художественным чутьем охарактеризовал его драматургию.

«С помощью ритмических, гармонических и инструментальных изменений, сопоставлений и наслоений, — писал Игорь Глебов, — композитор гибко следит за всеми душевными изгибами нарисованного Шелли образа, и главная тема, каждый раз свободно подчиняясь требованиям момента, являет нам: то гордое самоутверждение Аластора (во вступлении, где тема звучит впервые на выдержанной нонаккордовой гармонии), то пытливое устремление духа в область неизведанных ощущений (главная партия, где та же тема принимает волнующий облик, с острыми ритмическими подчеркиваниями), то слияние мятежной души со стихией в диком порыве к манящей Мечте (каноническое проведение темы в разработке, где благодаря блестящей звучности медных создается впечатление как бы пронзительного героического возгласа победоносного героя, прорывающегося сквозь стон и вой ветра и колыхание волн). Наконец, примечательны судорожные взлеты этой темы в предсмертных устремлениях Аластора. Благодаря яркости и гибкости лейтмотива Аластора и технической изобретательности

композитора в обращении с ним, все внимание слушателя зиждется на разработке этой главной партии. И действительно, вся симфоническая поэма проникнута напряжением единой несокрушимой воли, достигающим неимоверно сильного подъема и захватывающей красоты в буре (центральный пункт разработки), где инструментовка композитора, обычно не претендующего на разрешение чисто колористических задач, достигает ослепительной силы звучности. Но не менее прекрасен, на наш взгляд, и заключительный эпизод поэмы — смерть Аластора, как по глубине своего содержания, так и по выразительности музыки, столь проникновенно рисующей трепетное угасание могучей воли, не сраженной, не согнутой, но добровольно подчиняющейся зову Смерти, после того как сознана недостижимость осуществления желаний пытливого духа здесь на земле» [1].

Нет надобности доказывать, что та симфоническая концепция борьбы и стремления к свету, которая была уже омрачена в первой симфонии, здесь логически раскрывается до конца: смятенный и одинокий герой гибнет, потеряв связи с миром и не достигнув мечты. Этот пессимистический вывод, на возможность которого лишь намекает первая симфония, в «Аласторе» выражен недвусмысленно, в своем **программном** раскрытии. Здесь уже нет сомнений, что симфонист идет к темам мрачного индивидуалистического самоуглубления, как бы с тоской отвращая лицо от внешнего мира, от народной жизни, от природы и замыкаясь в себе. Тема гордого одиночества, отрешенности человека

[1] Игорь Глебов. «Аластор» Мясковского. «Музыка», 1914, № 198, гтр. 550—551.

от общества, от радостей быта, которая прямо раскрывалась в программе «Молчания», еще громче, настойчивей, дерзновенней, звучит в «Аласторе».

История гибели смятенного героя, дерзнувшего на вызов людям и судьбе, но не достигшего счастья, была известна в свое время русской классической музыке: таковы, каждый по-своему, Герман и Манфред у Чайковского, Алеко у Рахманинова. Но эти герои не были поставлены над обществом, они не заслоняли, не поглощали собой всей окружающей жизни; их судьба раскрывалась на широком

жизненном фоне, толковалась несравненно более объективно, не сосредоточивая исключительно и только на себе всего внимания: герой мог погибнуть, но у нас оставалось ощущение великих ценностей жизненных сил, воплощенных в художественной концепции. Это полностью утрачено и «Аласторе», в третьей симфонии Мясковского, почему и можно говорить об их пессимистической концепции.

Как раз в те годы творчество Мясковского быстро получает и отзвук и поддержку в кругу петербургских и московских модернистов, поднимающих на щит именно те его произведения, которые не приемлются широкой концертной аудиторией. Еще в 1911 году Крыжановский знакомит его с дирижером К. С. Сараджевым, который летом того же года в Москве, в Сокольниках, исполняет «Молчание», а год спустя — вторую симфонию Мясковского. Неудивительно, что симфоническая притча «Молчание» была встречена большой концертной аудиторией «с недоумением», а вторая симфония провалилась, как отмечает сам автор. Однако, вместо того, чтобы вдуматься в истинные причины такого приема, и Сараджев, и Держановский продолжали пропагандировать именно те сочинения Мясковского, которые были усложненными, малодоступными, пессимистическими. Певица Е. В. Колосова (жена Держановского) исполнила его романсы на «Вечерах современной музыки»; журнал «Музыка» помещал положительные, даже апологетические отзывы об «Аласторе», затем о третьей симфонии.

В 1913—1914 годах Мясковский опять выпустил цикл декадентских романсов на стихи З. Гиппиус («Предчувствия»), в котором он отошел далеко в сторону от здоровых основ своей вокальной лирики («Размышления» на слова Баратынского). Большой сложностью и напряженным драматизмом отличается его зрелая и оригинальная фортепианная соната opus 13, возникшая в те же годы. В искусстве Мясковского, в его образах, над его подразумеваемыми героями как бы сгущаются тучи. Мы не ощутим, правда, в его произведениях ни расслабления воли, ни ухода в мистику, ни забвения человека в мире бездушной природы. В атом смысле Мясковский не похож ни на кого из своих современников модернистов. Издевка, гротеск, циническое истолкование народной стихии у Стравинского,

экстатическая мистериальность у позднего Скрябина, ироническая бравада,

<стр. 70>

«скифство», нарочитая «театрализация» жизни у Прокофьева равно чужды Мясковскому как художнику. Его искусство серьезно и психологично; он вправду глубоко страдает, он не приемлет окружающей действительности, но еще не видит исхода. Он объявляет своими идеалами Бетховена и Чайковского, он ни за что не хочет отворачиваться от их наследия, но не находит в себе сил, чтобы полностью принять их толкование жизни. Он стремится быть гуманистическим художником, он углубляется в психику человека, в его внутренний мир — без иронии, без позы, без стилизации. Современники поражаются его серьезности, его искренности, считают его умеренным новатором, различая в нем связи с русской традицией, с Чайковским.

Однако у Мясковского тех лет утрачивается великий жизненный оптимизм, та способность воплощения могучей жизненной силы, которая неотъемлема от русского классического искусства, какие бы темы оно ни развивало. Утрачивается у Мясковского и необходимая опора на окружающий быт, на жанровое начало, на народную музыку, образующую творческую основу классического искусства. Поэтому, сколько бы ни касался Мясковский психологических тем и как бы он ни стремился развивать линию большого **симфонизма**, идущего от Чайковского, все же о подлинном развитии традиций Чайковского в его ранних симфониях еще говорить нельзя. Здесь речь идет не об одних приемах, а о содержании и связанном с ним творческом методе симфониста. Мясковский не то, что избегает соприкосновений с бытом, пренебрегает жанровым началом или отказывается от народной песни. Но основная тема его искусства, основное его содержание — индивидуалистичны и, следовательно, сами по себе не требуют, не побуждают обращаться к быту, жанру и народным истокам. А если народная мелодия и привлечет Мясковского, то лишь в очень своеобразном преломлении через сугубо личное переживание.

Та личность, тот «герой», который стоит в центре внимания Мясковского, в общем далек в своих чувствах, переживаниях и представлениях от жизни народа. Поэтому, в отличие от симфоний

Чайковского, симфонизм Мясковского, при всей его серьезности и искренности, был понятен и близок лишь очень узким кругам — тем кругам русской интеллигенции, которые, если не поддерживали прямого мракобесия, то и не видели исхода в эпоху тяжелого безвременья, в годы реакции, были бесперспективны в своем мироощущении и беспочвенны в своей жизненной основе. Поскольку тогда эти круги оказывали очень заметное влияние на искусство и, в частности, почти заполняли серьезные концерты,— симфонизм Мясковского нашел свой отклик, нашел свою аудиторию.

В первых двух симфониях лишь постепенно складывались характерные черты симфонического стиля Мясковского, в третьей они определяются с наибольшей силой для данного периода.

<стр. 71>

Третья симфония Мясковского (ля минор, opus 15) была окончена в марте 1914 года и была впервые исполнена 27 февраля 1915 года в Москве под управлением Э. Купера.

Оценивая третью симфонию, мы оцениваем то наследие, с каким Мясковский, уже сложившийся художник и зрелый чело-пек, пришел к нам из дореволюционного периода. Эта симфония принадлежит к группе наиболее драматичных, пафосных, взволнованных произведений Мясковского. Но патетика ее носит **темный** характер, а взволнованность переходит в **смятенность**. В симфонии всего две части, и если первая приводит к возвышенному просветлению (большая кода в ля мажоре, высокие регистры), то вся симфония заканчивается как бы в глубоком мраке, глухо, трагично, похоронно. Отношение к тематике симфонии, круг образов, методы развития здесь весьма показательны для симфонизма Мясковского. Если мы заметим, что здесь соблюдены основные внешние признаки классической схемы, то это утверждение не будет иметь никакой реальной цены. Характер тематического материала, обильного, но вместе текучего», характер развития, напряженного, но не получающего разрядки, характер оркестровой ткани — вязкой, часто запутанной — придают целому иной смысл и иной облик, хотя первую часть симфонии и можно было бы назвать сонатным Allegro, а последнюю — рондо-сонатой.

Обилие тем, при общем неустойчивом, беспокойном характере

музыки и недостаточной жанровой определенности материала , лишают целое яркости контрастов, выпуклости и четкости образов: образы симфонии, сменяясь, как бы перетекают один и другой. «Сделано» все это очень точно и продуманно, единство формы весьма и весьма крепко, но слушатель, даже захваченный властным призывом какой-либо темы, утомляется дальнейшим «достиганием без достижения», развитием вширь и вглубь, погружением в особый мир размышлений и внутренних переживаний без опоры на конкретные, жанровые, взятые из жизни темы и образы. Все средства выразительности здесь действуют в одном направлении: субъективно окрашенная, часто острая и беспокойная мелодика, сложный гармонический язык, неустойчивость ритма и ладового мышления, полифоническое усложнение фактуры. **Темная субъективная тематика**, как определяющий тон основных образов симфонии, и **зыбкое, вязкое, трудное, не приводящее к победному выводу** их развитие обусловлены в сложнейших симфониях Мясковского индивидуализмом их содержания и — в конечном счете — пессимизмом, бесперспективностью в оценке жизни.

Третья симфония написана для тройного состава оркестра и представляет один из самых сложных образцов симфонической драматургии у Мясковского. В двух ее больших частях проведена единая система тематических связей, как в обширной композиции

<стр. 72>

какого-нибудь романа. Общий тон симфонии — патетический, трагический, что определяется и характером большинства ее образов и принципами развития. Никакого эмоционального «отдыха» и разрядки цикл не дает. Зато каждый раздел сонатного Allegro (в первой части) и рондо-сонаты (второй части) истолкован тематически очень широко. Большое значение в концепции всей симфонии имеет вступление к ней, исключительно напряженное, полное трагической экспрессии. После рокочущих таинственных, наступательных басовых ходов-«шеле-стов» гремит у валторн (затем присоединяется труба) сильнейшая патетическая тема диапазоном в две с лишком октавы, которая звучит как нечто чрезвычайное, как повелительный возглас, как сила, стоящая над всем, что может свершиться. Мы склонны рассматривать ее как своеобразное воплощение всесильной и

неотвратимой судьбы в общей трагической концепции симфонии. Во всяком случае она стоит и над другими образами и вне их системы: она вторгается в ля минорную симфонию как ми-бемоль мажорная тема **(нотн. прим. 9)**.

Затем во вступлении появляется тематический материал (мощные ходы ломаной мелодии), предваряющий некоторые кульминационные точки дальнейшего развития. Таким образом, вступление сразу дает понятие о важных силах будущего «действия», как о силах **исключительных**.

Беспокойна в своем прерывистом пульсировании (синкопы и паузы) устремленная вперед, вопреки препятствиям, тема главной партии **(нотн. прим. 10)**, которая развивается уже в экспозиции, приводя к большому подъему на мощных ходах второй темы вступления. Побочная партия идет в ре-бемоль мажоре. Вступление к ней напоминает повелительную тему судьбы (в варьированном виде), к которой присоединяются тяжелые «наступающие» мотивы в басах. Основная тема побочной партии контрастирует всему предшествующему: это горячее выражение чувства (жалоба?) в плавной скрипичной мелодии с характерным для лирических мелодий Мясковского опеванием звуков, вращением вокруг них **(нотн. прим. 11)**.

В большой разработке драматически развивается весь материал первой части (кроме лирической темы) и величественно утверждается основной образ главной партии. Реприза, несколько сжатая по сравнению с экспозицией, переходит в большую просветленную коду, в которой тема «судьбы» появляется преображенной в новом **спокойном** облике.

Вторая часть симфонии сначала вводит в новый круг образов, а затем продолжает развитие общей драматической линии цикла. Вступление ко второй части звучит новым вызовом на борьбу; короткие, как удары, «властные» мотивы резко упираются в один и тот же звук.

Главная партия прежде всего динамична, устремлена вперед, вверх **(нотн. прим. 12)**. Первая и вторая побочные партии

<стр. 73>

воплощают различные лирические образы: более теплый, с оттенком

чувственного томления («томно-страстная» — по выражению Игоря Глебова — первая побочная партия у скрипок) **(нотн. прим. 13)** и более строгий, мужественный, величавый (вторая побочная у валторны и альта) **(нотн. прим. 14)**.

В каждом из разработочных эпизодов, вырастающих в связи с побочными партиями, участвуют «наступательные» мотивы из первой части симфонии, драматизируя общее движение. Вновь и вновь звучит вызов судьбе (тема вступления ко второй части), вновь и вновь поднимается в своем устремлении тема главной партии, открывая новый этап борьбы. В репризе новое вторжение тем из первой части (главной партии, «рокового» наступательного мотива в басах и темы «судьбы») приводит к решающему перелому: в итоге драматического развития, как бы подстегиваемого толчками «наступательного» мотива, торжествует и утверждается в мощном апофеозе тема «судьбы», после чего идет большая и самостоятельная кода. Здесь все предшествующее снимается и заслоняется совсем иным образом: после аккордового вступления (нечто от похоронного шествия), звучит новая, очень сильная, выразительная, плавная мелодия у английского рожка — страстная скорбная песня, которой подчиняются проходящие здесь, как отзвуки пережитого, тема лирического томления, тема «судьбы», тема «вызова», тема устремления вперед (называем их условно, имея в виду обе части симфонии) и другие, кроме главной партии первой части с ее напряженным движением.

Думается, что в этой симфонии, которую Мясковский всегда называл трагической, раскрыта в обобщенных образах гибель героя (или гибель его надежд?), который бросал вызов судьбе, попреки препятствиям, преодолевая их, страстно стремился к «частью, примирялся с судьбой, снова и снова поднимался на борьбу, переживая пламенные человеческие чувства и стремления, и был повержен в ней; его (или происшедшее с ним) оплакивает скорбная песня похоронной коды. Эта трагическая концепция внешне близка концепциям и пятой и шестой симфонии Чайковского. Но она пронизана чувством обреченности, усложнена индивидуалистическим толкованием: герой показан как исключительная личность, вступающая в единоборство с судьбой, но судьба его предопределена, а образы внешнего мира даны лишь через переживания героя, и **сила**

жизни не побеждает **тему смерти** или гибели надежд. Содержание симфоний Чайковского доступно всем, их концепция раскрыта в образах общепонятных, близких сердцу каждого человека, обобщающих черты типичные, жизненные; содержание симфонии Мясковского понятно лишь узкому кругу людей, ее образы не имеют столь широкого жизненного значения. Поэтому мы говорим о демократичности симфонизма Чайковского и о субъективизме в концепции третьей симфонии Мясковского. Показательно, что

<стр. 74>

Игорь Глебов, восторгающийся третьей симфонией Мясковского, мог только подчеркнуть субъективистский смысл этого произведения: он писал, что «оно есть последствие погружения [самосознания композитора] на собственное темное, илистое дно в стремлении к созиданию объективного представления о своем «я», посредством выявления в звуковых образах таящихся и борющихся сил». В модных тогда туманных выражениях здесь явственно сквозит верная мысль. В **этом** направлении симфоническую концепцию Мясковского развивать дальше было трудно: она дошла до своего трагического предела. Для того, чтобы художник нашел новую концепцию, он должен был вырваться из того мира, в котором жил и творил.

Среди всех крупных произведений Мясковского 1911—1914 годов особое место занимает виолончельная соната, к которой Мясковский вернулся в 1943 году, создав новую редакцию. Это сочинение примыкает к реалистическим инструментальным циклам, созданным в консерваторские годы. Состоящая из двух частей (кантиленное Andante, очень красочное и ясное по форме, и развернутое, драматически насыщенное Allegro passionato), не претендующая на особую сложность концепции, первая виолончельная соната Мясковского достаточно содержательна и представляет определенный интерес для исполнителей. В то время как другие его переусложненные и пессимистические сочинения, восхвалявшиеся в модернистских кругах, сейчас почти забыты, виолончельная соната оказалась вполне жизнеспособным произведением: она выдержала проверку временем.

Закончив третью симфонию, Мясковский снова строил большие планы: он думал о «тихой» симфонии, в которой должно быть

таинственное Andante с главной темой колыбельного характера, думал о другой грандиозной симфонии (обозначал ее для себя как Космогонию с примесью «Эврики» Э. По), о струнном квартете, о сонатах. Все эти замыслы внезапно оборвались: началась империалистическая война 1914 года.

«На войну 1914—1918 гг. я был мобилизован в первый же, месяц,— пишет Мясковский,— и после небольшой проволочки попал на австрийский фронт — на осаду крепости Перемышль. Затем — поход в Бескиды на границу Венгрии, стремительное обратное бегство через Галицию и Польшу с пренеприятными задержками под Ярославом, Красноставом, Грубешовом, на р. Любачевке; затем жуткое продвижение через Полесье и наконец длительная остановка под Двинском. Почти все время — на передовых линиях и только последний год войны на постройке морской крепости Ревель. Пребывание на войне и некоторые встречи в значительной мере укрепили мои демократические склонности, оформившиеся еще в Консерватории...» [1]. Стоило

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 9.

композитору нарушить свои жизненный уклад, выйти за рамки той модернистской среды, которая питала и поддерживала в последние годы его искусство, чтобы в его сознании наметился перелом. Как это ни парадоксально, но даже участие в войне дало Мясковскому более крепкий жизненный пульс — потребность в более светлых выводах, более конкретных темах; несомненно, тут сыграло роль высвобождение из замкнутого тепличного круга «ценителей» искусства, и — что самое главное — прямое, в трудностях и в борьбе, **соприкосновение с великим русским народом**.

«Война сильно обогатила запас моих внутренних и внешних впечатлений, — признавался Мясковский, — и, вместе с тем, почему-то повлияла на некоторое просветление моих музыкальных мыслей. Большинство моих музыкальных записей на фронте 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)» [1].

В этих строках, в сущности, высказывается самый жестокий приговор русскому модернизму На фронте, в условиях смертельной опасности (под Перемышлем Мясковский был тяжело контужен), в тяготах походов и в душевной муке отступлений художник гораздо больше почувствовал **жизнь**, нежели ощущал ее в Петербурге. Это произошло потому, что он был **вместе с народом**, учился все больше любить его, не думал о своем одиночестве. Все естественное, здоровое, связанное с лучшими русскими традициями в его психике, в его мировоззрении, осталось при нем, все наносное, мутное, возникшее под дурным влиянием, как будто бы отметалось самой жизнью. Мог ли Мясковский просто вернуться к своим прежним творческим планам, если бы он очутился в прежних общественных условиях?.. Мы этого не знаем: Мясковский вернулся к творчеству уже в совершенно **иных** условиях, после Великой Октябрьской социалистической революции, когда перед художниками встали новые задачи, еще не виданные в истории человечества. К этому рубежу своей жизни Мясковский пришел уже с большим творческим итогом, сложным, противоречивым, выстраданным... Впереди предстоял широкий и долгий творческий путь.

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 9.

ГЛАВА ТРЕТЬЯ
ТВОРЧЕСТВО МЯСКОВСКОГО ПОСЛЕ ВЕЛИКОЙ ОКТЯБРЬСКОЙ СОЦИАЛИСТИЧЕСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ. ГОДЫ 1917-1925

1

Великая Октябрьская социалистическая революция, означающая коренной перелом, новую эру в истории человечества, означала коренной перелом в истории культуры и идеологии. «Октябрьскую революцию нельзя считать только революцией в области экономических и общественно-политических отношений,— указывает И. В. Сталин,— она есть вместе с тем революция в умах, революция в идеологии рабочего класса. Октябрьская революция родилась и окрепла под флагом марксизма, под флагом идеи диктатуры пролетариата, под флагом ленинизма, который есть марксизм эпохи империализма и пролетарских революций» [1].

Новая эпоха, которая наступила в результате Октябрьской революции, поставила перед деятелями культуры, в частности перед художниками, призванными участвовать в строительстве социализма, великие и трудные задачи, открыла перед ними невиданные возможности, небывалые перспективы. Впервые в истории человечества искусство стало служить не эксплуататорским классам, выражать чаяния и надежды не угнетенного народа (как это было с демократическим искусством в классовом обществе), а должно было слиться с мыслями и чувствами освобожденного народа в социалистическом государстве. «Важно... не то, что дает искусство нескольким сотням, даже нескольким тысячам общего количества населения, исчисляемого миллионами,— говорил В. И. Ленин.— Искусство принадлежит народу. Оно должно уходить своими глубочайшими корнями в

---

[1] **И. В. Сталин.** Международный характер Октябрьской

революции. Сочинения, том 10, стр. 248.

<стр. 77>

самую толщу широких трудящихся масс. Оно должно быть попятно этим массам и любимо ими. Оно должно объединять чувство, мысль и волю этих масс, подымать их. Оно должно пробуждать в них художников и развивать их. Должны ли мы небольшому меньшинству подносить сладкие утонченные бисквиты, тогда как рабочие и крестьянские массы нуждаются в черном хлебе? Я понимаю это, само собою разумеется, не только в буквальном смысле слова, но и фигурально, — мы должны всегда иметь перед глазами рабочих и крестьян» [1].

Здесь В. И. Ленин сформулировал целую программу для деятелей советской художественной культуры, поставил перед ними важнейшие цели творческой деятельности, которые требовали неустанного совершенствования, наилучшего постижения ведущих идей современной действительности, неутомимого движения вперед.

Для таких художников, как Мясковский, сложившихся и начавших творческий путь до Октября, это означало коренную перестройку сознания, выработку нового мировоззрения, как основы для сближения с чувствами и мыслями народа. Не нужно доказывать, что для решения поставленных задач требовались не только добрая воля, но и длительное время.

Великая Октябрьская социалистическая революция открыла пути и обеспечила условия для развития художественной культуры, для движения искусства на руководящей основе марксистско-ленинской теории о реалистическом отображении объективной действительности и ее ведущих передовых идей средствами художественного творчества. Вместе с развитием самого искусства в советской стране, развивалась и марксистско-ленинская эстетика, выдвинувшая впоследствии в 1932 году теоретическое понятие социалистического реализма и обосновавшая в 1952 голу проблему типического как проблему политическую и т. д.

С первых дней советской власти руководители нашей партии заботились о вопросах развития культуры, связывая их с вопросом о культурном наследии прошлого. Так, В. И. Ленин указывал: «Без ясного понимания того, что только точным знанием культуры,

созданной всем развитием человечества, только переработкой ее можно строить пролетарскую культуру — без такого понимания нам этой задачи не разрешить» [2].

Перед деятелями культуры, воспитанными на классических традициях русской и зарубежной музыки, а затем пережившими пору модернизма, вставала самая непосредственная задача — развить в новых условиях все лучшее, чем они владели из наследия

---

[1] Цитировано по воспоминаниям Клары Цеткин. См. «Ленин о культуре и искусстве». Изогиз. М., 1938, стр. 299.

[2] **В. И. Ленин.** Задачи союзов молодежи. Речь на III Всероссийском съезде Российского Коммунистического союза молодежи 2 октября 1920 года. Сочинения, том 31, стр. 262.

прошлого, и преодолеть до конца все дурное, связанное с реакционными влияниями. Замечательные слова В. И. Ленина о правильном понимании «старого» и «нового» в искусстве имели прямое отношение к пережиткам модернизма и «современничества» в музыкальных вкусах: «Красивое нужно сохранить, взять его как образец, исходить из него, даже если оно «старое». Почему нам нужно отворачиваться от истинно-прекрасного, отказываться от него, как от исходного пункта для дальнейшего развития, только на том основании, что оно «старо»? Почему надо преклоняться- перед новым, как перед богом, которому надо покориться только потому, что «это ново»? Бессмыслица, сплошная бессмыслица. Здесь — много художественного лицемерия и, конечно, бессознательного почтения к художественной моде, господствующей на Западе. Мы — хорошие революционеры, — но мы чувствуем себя почему-то обязанными доказать, что мы тоже стоим «на высоте современной культуры»! Я же имею смелость заявить себя «варваром». Я не в силах считать произведения экспрессионизма, футуризма, кубизма и прочих «измов» высшим проявлением художественного гения. Я их не понимаю. Я не испытываю от них никакой радости» [1].

В течение целого ряда лет Мясковский продолжал тесно соприкасаться в своей области с представителями именно тех декадентских вкусов, которые разоблачены в приведенном

высказывании В. И. Ленина. В продолжение долгого времени композитор не мог преодолеть ошибочных представлений о «новом», о «современном» в искусстве. Однако новые исторические условия привели Мясковского к правильному решению этой проблемы, ибо руководящая помощь великой Коммунистической партии помогла ему укрепиться на реалистических позициях.

Несмотря на исключительно сложную и напряженную историческую обстановку, на многие трудности в период иностранной интервенции, гражданской войны и вызванной ими хозяйственной разрухи, в первые же годы после Октября создались новые условия для развития искусства в нашей стране. В театры и концертные залы пришел новый слушатель со своими запросами и требованиями, со своей жаждой знания и художественных впечатлений. Обслуживание Красной Армии и возникающих рабочих клубов мобилизовало крупнейшие артистические силы, которые понесли музыкальную культуру в массы. В 1918 году были национализированы консерватории, что положило начало перестройке музыкального образования, которое стало делом социалистического государства, т. е. впервые получило подлинно демократическую основу. Это стояло в тесной связи со строительством новых организационных форм музыкальной жизни, которое выразилось в работе учреждений (Музо,

---

[1] Цитировано по воспоминаниям Клары Цеткин. См. «Ленин о культуре и искусстве». М. 1938, стр. 298—299.

Наркомпроса, Музсектор Государственного издательства) и творческих организаций (коллектив композиторов и Др.).

Во всей этой грандиозной развертывающейся деятельности большое участие принимали старые кадры русской музыкальной интеллигенции. Во главе Петроградской консерватории продолжал стоять Глазунов, во главе Московской — Ипполитов-Иванов, в Киевской — директором был Глиэр. В музыкальной работе учреждений и организаций активное участие принимали также Асафьев, Мясковский, Кастальский, Василенко, Игумнов, Гольденвейзер и многие другие. Огромную роль в пропаганде классической музыки перед новой аудиторией выполнили

выдающиеся артисты такого масштаба, как Нежданова, Собинов и множество мастеров старшего поколения.

Лишь единичные его представители, оказавшиеся не в силах понять Октябрьскую революцию, уехали из советской России. Из сверстников Мясковского это были Рахманинов, в жизненном опыте очень глубоко почувствовавший далее свою трагическую вину перед Родиной, и Гречанинов, в отличие от Рахманинова, идейно порвавший с ней. За границей в первые годы советской власти находился и Прокофьев, выехавший туда по разрешению правительства и впоследствии, как известно, вернувшийся назад.

Творчество русских композиторов в первые годы после Октября было связано с практической работой в театрах (музыка Глиэра, Василенко, Асафьева, Шапорина для новых драматических постановок), с обслуживанием частей Красной Армии (Васильев-Буглай и другие), с опытами создания новых реалистических произведений на основе классической традиции (симфонические произведения Глиэра, Гедике, хоры Кастальского, ранние балеты Асафьева). Среди крупных и оригинальных сочинений, возникших в то время, первое место принадлежит пятой симфонии Мясковского, завершенной в 1918 году. Так, при всех серьезных внутренних противоречиях, творчество Мясковского оказывается значительным художественным явлением в начале новой эпохи.

2

Почти весь 1917 год Мясковский провел в Ревеле (Таллин), куда был направлен с передовых позиций еще в 1916 году на строительство морской крепости. Вспоминая о своих настроениях до Великой Октябрьской социалистической революции, Мясковский пишет, что в феврале его демократические симпатии приняли «довольно крайнее, хотя все же не вполне определенное направление» [1]. Дальнейший ход исторических событий не мог не

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 9.

повлиять на общественное самосознание композитора: «...уже

июльские события в Ленинграде [читай — Петрограде], — отмечает он,— докатившиеся до Ревеля через печать, качнули меня, в значительной мере лишь инстинктивно, в сторону наиболее радикальных позиций» [1]. Это означает вне сомнений, что Мясковский тогда, если не осознал до конца, то во всяком случае **почувствовал**, по-своему ощутил, что мирный период революции кончился. Это означает также, что в меру своего разумения Мясковский стал на сторону революционного народа.

После Октября Мясковский—на службе в Советской Армии, что свидетельствует о доверии советской власти к нему, саперному офицеру с фронтов войны 1914 года, а также о его собственном желании быть полезным.

В декабре 1917 года Мясковского перевели в Петроград, в морской генеральный штаб, а с 1918 года, когда штаб переехал в Москву, Мясковский навсегда поселился в Москве. До 1921 года, т. е. до конца гражданской войны и интервенции, Мясковский работал в штабе, а затем уже был демобилизован. Как только закончилась служба в штабе, Мясковский занял пост профессора Московской государственной консерватории, на котором и оставался до конца жизни, т. е. в течение двадцати девяти лет. Таким образом Мясковский с первых дней революции находился в тех передовых рядах русской интеллигенции, которые честно и стойко служили советской стране, стремясь правильно понять свои новые задачи.

Однако если в условиях военной службы и даже музыкально-общественной деятельности понимание этих задач было делом отнюдь не простым и не легким, то в художественном творчестве оно оказалось особенно трудным и требовало длительных, неустанных усилий со стороны людей, сложившихся в дореволюционное время. Еще работая в штабе, Мясковский начал принимать участие в строительстве новых музыкально-общественных организаций («Коллектива композиторов», основанного в 1919 году, а с 1920 года — Музыкального сектора Государственного издательства), сразу став одним из активнейших деятелей советской музыкальной культуры. Впоследствии Мясковский крепко помнил об этих ранних годах, когда закладывались первые организационные основы новой музыкально-общественной жизни. Уже в 1935 году, в связи со смертью старого

товарища, он записал: «Умер П. Д. Крылов, с которым в 1919—1923 годах «строили» Музо Наркомпроса, филармонию, коллектив композиторов». Повидимому, Мясковский всегда сознавал себя именно одним из первых **строителей** новых организационных форм музыкальной жизни.

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 9.

<стр. 81>

После длительного перерыва, связанного с пребыванием на фронте, Мясковский вернулся к музыкальному творчеству в 1917 году, а затем со второй половины 1918 до 1920 года временно опять ничего не сочинял, поглощенный преимущественно другими интересами. Произведения 1917—1918 годов стоят как бы на рубеже различных творческих периодов. Кое-что продолжает прежние замыслы. Так, 18 фортепианных миниатюр, созданных еще в Ревеле в 1917 году, примыкают к прежним циклам мелких пьес; они также явились в дальнейшем (1922—1946 годы) хорошим материалом для переработки, своего рода «тематическими заготовками». Четвертая и пятая симфонии, задуманные раньше, но писавшиеся уже в новых условиях, несут на себе явные следы этого. Фортепианная соната opus 19 и отчасти романсы на слова Блока возвратили Мясковского в 1920 году к сосредоточенным и мрачным настроениям, к индивидуалистическим образам.

Строго говоря, к решению новых творческих задач Мясковский в этой группе произведений еще не приступал, хотя в пятой симфонии и чувствуется совершенно новый жизненный пульс, отсутствующий в сочинениях довоенных лет. Для того чтобы разрешить (или хотя бы отчетливо поставить перед собой) новые творческие задачи, советскому художнику нужно было не только отобразить современную объективную действительность, но и понять, почувствовать ее так, как понимали и чувствовали передовые советские люди, т. е. с позиций марксистско-ленинского мировоззрения. Следовательно, должна была постепенно перестроиться сама психика советского художника, что требовало и времени, и больших усилий. И хотя Мясковский с первых лет не отвращался от новых образов объективной действительности, от

новых жизненных тем, все время «прорываясь» за рамки личного, индивидуалистического, все же он, иногда стихийно угадывая новое, часто терпел неудачи и вновь возвращался к темам прошлого. Вспоминая об этих творческих трудностях, композитор признавал в себе «инстинктивно верную идейную направленность» и «отсутствие теоретически подкрепленного и обоснованного мировоззрения» [1].

Так оно в самом деле и было. Иначе после большой творческой удачи в пятой симфонии, где мы явственно ощущаем здоровое дыхание жизни, Мясковский не написал бы «мрачной» (по его собственному определению), экспрессионистски-бурной фортепианной сонаты. Здесь, конечно, сыграли свою роль и прежние музыкальные связи, возобновившиеся в новых условиях: переехав в 1918 году в Москву, Мясковский поселился на квартире Держановских, вокруг которых постепенно стали группироваться отнюдь не разбитые «современнические» силы. Иными

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 9.

словами, Мясковский, как мы увидим далее, вновь испытал на себе влияние модернистских вкусов и взглядов, которые, изменяясь и развиваясь в новой обстановке, оказались живучими и еще более вредоносными, чем раньше. Впрочем, все это могло лишь отчасти сказаться на его сочинениях, начиная с 1920 года. К четвертой и пятой симфониям это еще не относится. Оба эти сочинения несут в своем образном строе впечатления военных лет и первые впечатления от жизни и работы в советском государстве. В этом смысле они находятся как бы на переломе.

Симфония, которая стала пятой (ре мажор, opus 18), была задумана раньше, и записи для нее делались непосредственно на фронте, но завершена она была позже четвертой, в 1918 году. Четвертая же (ми минор, opus 17), по признанию автора, оказалась «откликом на близко пережитое», и писалась с конца 1917 года. Таким образом, оба произведения, еще связанные с прошлым, завершались уже в советской России. Разумеется, на них сказалось и то, что пережил и передумал Мясковский на войне, и то, что он пережил и

передумал после Октября: иначе быть не могло. Тем самым мы никак не хотим назвать эти симфонии непосредственным откликом на революцию; своеобразнейшим откликом на нее стала лишь шестая симфония. Но то новое напряжение, которое есть в четвертой симфонии, та жизненность образов, которая проступает в светлой пятой симфонии, стали больше, яснее, определеннее, когда у композитора обострились его чувства и мысли под влиянием всей окружающей обстановки.

Четвертая и пятая симфонии Мясковского, создававшиеся в значительной степени одновременно, как бы «в переплетении» замыслов, намечают вместе достаточно характерный для композитора творческий контраст. Мы еще не раз заметим, что у Мясковского одновременно или рядом возникающие замыслы как бы собирают в себе, концентрируют каждый — в большой мере различное содержание. Например, одна из симфоний может быть глубоко личной, субъективной, взволнованно-патетической, бурной, другая — более спокойной, светлой, стремящейся передать образы внешнего мира. Это своеобразное «раздвоение», эта характерная множественность творческих стремлений, при одновременном создании двух различных произведений, имеет, как мы убедимся в дальнейшем, немаловажное значение на пути Мясковского-художника.

Четвертая симфония получилась наиболее экспрессивной из первых, нервной, напряженной, безудержно стремящейся вперед в своем движении. При всем различии ее тем она, прежде всего, монолитна, она вся — сплошные стоны и вздохи: таково исходное и основное впечатление от ее интонационного развития, особенно в первой части.

Однако при большей субъективности содержания и скорбно-стонущих темах, в четвертой симфонии есть новые черты в сравнении

<стр. 83>

с другими, ранними произведениями Мясковского. Будучи остро напряженной, она много собраннее, сильнее, энергичнее третьей. Само страдание, сама страсть здесь обрели более живую силу. Вероятно, это связано с большими, потрясающими впечатлениями войны, с активным состраданием к человеку. При общей цельности

замысла определеннее и проще становятся контрасты между частями. Медленное вступление (Andante, mesto e con sentimento) и первая часть (Allegro appassionato, ma non troppo vivo) тематически объединены, и главной основой безудержного движения Allegro служат интонации вздоха-стона. Вторая часть начинается с фугато и строится на двух разных, но по-своему патетичных темах, причем для развития ее характерны неожиданные, резкие, ошеломляющие звучности, нагнетания, напряженность регистра. В финале взволнованность не успокаивается, но пафос приобретает более суровый и мужественный характер; здесь есть даже что-то от смутных и субъективных представлений о стихийном движении, о могучей поступи масс, а конец финала разрастается как торжественно светлый (ми мажор) и ликующий. В четвертой симфонии еще нет цельности концепции, ее оптимистическое заключение еще не воспринимается как вывод, как **достижение** в ходе развития.

Своеобразие четвертой симфонии — не в продуманности идеи, не в зрелости концепции, а в большой и непосредственной силе **угадывающего чувства**. Но содержание ее остается субъективным и индивидуалистическим, а общий характер напряжения чувств порой доходит до взвинченности.

Пятая симфония принадлежит к числу лучших симфонических произведений Мясковского. Она обнаруживает прочные связи с русской классикой, в первую очередь с традициями «могучей кучки». Она знаменует явный выход за пределы индивидуалистической тематики, стремление отозваться на широки u круг жизненных явлений.

Пятая симфония (первая мажорная симфония у Мясковского!) кажется даже несколько неожиданной на творческом пути композитора-симфониста. Она, безусловно, нова по тому повороту, который в ней явно наметился. Она не могла бы возникнуть в атмосфере предвоенного Петербурга. Словно совсем новый круг образов приоткрылся композитору. В пятой симфонии впервые выступает жанровое начало, появляются яркие, острые, колоритные народно-бытовые темы, как будто вдруг врывается свежий воздух в душный, ранее замкнутый мир личных переживаний и размышлений. Новая тематика требует и более легкой оркестровой ткани; четкие,

упругие, бытовые ритмы связываются с ясным гармоническим складом, вязкость фактуры местами исчезает совсем. Пленительная, светлая, изложенная легко, пробегающая по всем голосам оркестра волнообразная тема, чем-то родственная светлой лирике Римского-Корсакова, открывает симфонию (главная партия первой части — Allegretto amabile)

<стр. 84>

(нотн. прим. 15). Таких образов еще не было у Мясковского. Не было и таких ярких, смелых контрастов: тяжеловатая, аккордовая, ритмически оригинальная, как народный танец, побочная партия рождает колоритный образ простой «мужицкой» силы **(нотн. прим. 16)**.

Ни в этой части, ни в других Мясковский не остается и не может оставаться **созерцателем** образов внешнего мира. Любые жанровые или народно-бытовые темы получают у него глубоко индивидуальное воплощение и своеобразное творческое **развитие**.

Весь тематический материал первой части создает контрастную, яркую жанровую картину. Здесь нет абстракции, вялости, неясности. Но дальше развитие, разработка — очень напряженны, более, чем можно было ожидать. В том, как Мясковский развивает музыкальную мысль, снова чувствуется его собственное взволнованное восприятие действительности.

Еще сильнее, нежели в первой части, выступает это во второй, медленной части симфонии: чудесная, мягкая, грустная и певучая основная тема-мелодия (ладово-своеобразная как народная колыбельная) наложена на зыбкий, беспокойный фон, обвита прихотливыми контрапунктами **(нотн. прим. 17)**. А середина этой части резко контрастирует ей своим пульсирующим беспокойством, доходящим до жути. Словно в мирные жизненные образы вторгается нечто роковое, стихийное, бесконечно тревожное. Очень темпераментна и динамична третья часть симфонии — скерцо (авторское обозначение — Allegro burlando), основанное на трех острых и подвижных темах, среди которых — украинская колядка, записанная композитором под Львовом. Тематика этого скерцо, как и контрастирующая ей основная тема предыдущей части и вторая тема первой, составляет самое яркое впечатление всей симфонии и

определяет ее колоритную и динамическую жизненную основу (**нотн. прим. 18 и 19**).

Стремительный, взволнованный и напряженный финал симфонии (Allegro risoluto e con brio) несколько слабее других ее частей. То беспокойство, та неуравновешенность, которые отчасти заметны уже ранее и вступают в противоречие с их исходной жанровой тематикой, в финале побеждают и выступают на первый план. Впрочем, здесь слышатся и мужественные «трубные» призывы, как бы прорезающие, в нагнетании звучности, оркестровую ткань финала. В величественной, мощной аккордовой коде композитор стремится обрести светлый, оптимистический вывод, но это не вполне удается: построенная на «грузной» теме (побочная партия первой части симфонии), более «тяжелая», чем светлая, кода производит двойственное впечатление.

Вообще, произведение в целом еще не лишено противоречий: оно глубоко пленяет своей тематикой и связанным с ней прояснением

<стр. 85>

стиля, местами (например, самое начало симфонии) близкого Римскому-Корсакову, Лядову, личные же устремления художника порой вступают в противоречие с ее основными образами и вносят нервность, трепетность и тревогу в развитие мысли. Впрочем, здесь важно уже то, что образы и темы внешнего мира, выраженные с яркой национальной определенностью, заняли в пятой симфонии такое место, как ни в одной из многих других, близких ей по времени симфоний Мясковского, включая даже восьмую.

Замысел пятой симфонии в некоторых своих чертах восходит еще к 1912 году, когда в планах композитора намечалась «**тихая**» симфония в ми или ре мажор, в которой должно было быть **таинственное** Andante с главной темой **колыбельного** характера. Однако этот замысел в новой жизненной обстановке претерпел коренные изменения. Надо думать, что «тихая» симфония получилась бы совсем иной, если бы Мясковский завершал ее в прежних условиях: она была бы своеобразным отдыхом от внутренних бурь. После войны же она не осталась «тихой»: она стала более **светлой**, обратилась к образам объективной действительности. Вместе с тем давно полюбившаяся композитору мысль об Andante с главной темой

колыбельного характера с успехом осуществлена в пятой симфонии. Таким образом, не отказываясь от некоторых пленивших его деталей прежнего творческого замысла, Мясковский создал новое по концепции симфоническое произведение.

Четвертая симфония была исполнена лишь 8 февраля 1925 года в Москве под управлением К. С. Сараджева. Пятая симфония исполнялась уже в 1920 году, но известность ее началась с 1924—1925 годов, одновременно с шестой. Так, она была исполнена 16 января 1924 года в Петрограде, 24 февраля того же года в Москве (оба раза под управлением Эмиля Купера), 7 февраля 1928 года в Харькове (дирижер Н. Малько). Известно, что пятую симфонию играли в 1926 году в Нью-Йорке, в 1928 году — в Вене. Обе симфонии, особенно пятая, вызвали тогда множество откликов, о которых мы скажем ниже.

Итак, Мясковский вступил в новую эпоху, начавшуюся для его Родины, с двумя крупными и проблемными симфоническими произведениями очень разного характера и склада. Что предстояло впереди? В самом дореволюционном творчестве композитора предсказания были крайне противоречивы. То, что произведения Мясковского выражали страстный, эмоциональный протест, что они не принимали старой и темной окружающей действительности, было хорошим и **обещающим** предзнаменованием. То, что они оставались индивидуалистичными и смятенными, было предзнаменованием дурным. Связь Мясковского с классическими традициями была высоко плодотворной. Отход его от них внушал серьезнейшую тревогу. Очень многое обещала пятая симфония, которая была лучшим к тому времени

<стр. 86>

сочинением Мясковского, наиболее ярким по своему национальному характеру.

Новые исторические условия страны, строящей социализм, должны были способствовать выделению и развитию лучших тенденций, которые наметились в творчестве Мясковского — художника искреннего, нервно отзывчивого, мыслящего. Уже первые его симфонии показали, что он **мог бы** создать, на что он был способен, если бы не воздействие модернизма. Серьезность замыслов, крупные их масштабы, углубленная разработка «симфонической

драматургии» ставили Мясковского на одно из первых мест среди всех современных ему симфонистов. В новых условиях композитор остался верным симфоническому жанру, видимо, надеясь в исканиях найти верные пути для советской симфонии. Творческая мысль Мясковского никогда в сущности не отдыхала: даже в годы вынужденных перерывов накапливался материал, вынашивались новые замыслы. Однако очень многое еще тормозило дальнейшее творческое развитие Мясковского. В первую очередь это было «отсутствие теоретически обоснованного мировоззрения», как сознавал впоследствии сам композитор; во-вторых, отчасти вытекающее отсюда недостаточно критическое отношение к прежним музыкальным связям, к модернистским кругам, еще не утратившим свою силу. Наконец, в сумрачных настроениях Мясковского, воскрешенных с 1920 года, возможно, сыграли свою роль и простые жизненные трудности первых лет после Октября. В 1917 году Мясковский начал болеть после контузии, в 1918 году трагически потерял отца, а вместе с ним на время — и домашний очаг; вынужденная неустроенная жизнь в чужой семье (пусть и самой гостеприимной!) отнюдь не способствовала душевному равновесию. Все это преодолевалось тем сложнее, что Мясковскому было уже около сорока лет, что его характер вполне сложился, что он вообще достиг зрелости, развиваясь в совершенно иных общественно-исторических условиях.

Однако, как бы ни были велики жизненные трудности тех лет, Мясковский получил в советском государстве такое внимание и такую поддержку, о каких он не мог и помышлять в прошлом. Достаточно сказать, что первая партитура Мясковского («Аластор») была напечатана только в советской России, а затем все его многочисленные сочинения (включая даже неудачные) были издаваемы Государственным музыкальным издательством. Сколько ни вел в прежних условиях Мясковский тяжелую борьбу за свое музыкальное призвание, **жить музыкой** в полном смысле слова, не помышляя об иных средствах существования, он стал лишь как деятель **советской** музыкальной культуры.

Кому многое дано, с того многое и спросится, — это в полной мере относилось к советским художникам. Уже в те годы, о которых у

нас сейчас идет речь, Мясковский, как и все советские

художники, должен был руководствоваться ленинским принципом «Искусство принадлежит народу». Уже в те годы перед Мясковским, как перед всеми деятелями советской культуры, выдвигалась задача созидать новое, усваивая и перерабатывая «все, что было ценного в более чем двухтысячелетием развитии человеческой мысли и культуры» [1]. Воспитанный на традициях русской музыкальной классики, Мясковский наряду с другими был призван связать советскую музыкальную культуру с этими великими традициями, с лучшими достижениями прошлого.

Пятая симфония — в известной мере еще **рубежное** произведение — казалось бы, открывала большие и обнадеживающие перспективы в этом смысле. Однако дальнейшее показало, что путь Мясковского от пятой симфонии вперед был отнюдь не простым и не прямым.

3

Последующие годы на творческом пути Мясковского были заполнены напряженными исканиями. На протяжении ближайших лет он создал шестую, седьмую и восьмую симфонии (1921—1925), из которых шестая оказалась важнейшей творческой вехой для нового периода его творчества, а восьмая свидетельствовала о дальнейших устремлениях ищущей творческой мысли.

Сопоставляя эти монументальные симфонии с другими произведениями того времени (романсы на слова Тютчева и Дельвига, фортепианная соната opus 27), мы ощущаем великие внутренние трудности, которые испытывал тогда Мясковский. Шестая симфония, одна из самых сильных русских симфоний вообще — произведение вдохновенное, созданное в предельном душевном напряжении, — полнее всего воплотила **трагедийное** начало в творчестве Мясковского. Преобладающие темные тона, серьезность и даже суровость характерны и для большинства других его произведений в те годы. Однако напряженный драматизм их свидетельствует отнюдь не о душевном упадке, силы кипят в музыке Мясковского, новые темы вызывают страстный творческий отклик. Но композитор, всегда

искренний и прямодушный, еще не находит ни оптимистического разрешения сложных жизненных коллизий, которые захватывают его творческую фантазию, ни единства с мыслями и чувствами всего народа. Вместе с тем Мясковского в те годы тревожит вопрос об «отзвуке» на его музыку. Композитор не представляет себе, кого и как смогут затронуть его произведения, кто на них **отзовется** в новой исторической обстановке,

[1] **В. И. Ленин.** О пролетарской культуре. Сочинения, том 31, стр. 291.

а прежний узкий круг «ценителей» его все менее удовлетворяет. Смутные, неясные, но тревожные мысли эти находят выражение в одном из его романсов 1921 года на тексты Тютчева:

Нам не дано предугадать,
Как слово наше отзовется.
И нам сочувствие дается,
Как нам дается благодать.

Можно подумать, что Мясковский ждет «сочувствия», словно какого-то чуда, но важен как раз не этот оттенок своего рода фатализма в тексте Тютчева: важна уже сама по себе новая тревога о том, «**ка́к слово наше отзовется**». Если бы эта тревога воплотилась в более реальные жизненные формы, если бы художник раньше и острее ощутил запросы своего народа, а главное, смог бы полноценно ответить на них, многие трудности на его пути были бы скорее преодолены.

Между тем, двигаясь вперед, Мясковский в те годы скорее накапливал противоречия в своем творчестве, нежели разрешал их. Нужно сказать, что этому способствовала и общая обстановка, сложившаяся тогда на музыкальном фронте: как и повсюду в области идеологии, в советской музыке начала резко обостряться борьба направлений, подняли голову враждебные модернистские течения, проявились грубые ошибки пролеткультовского толка.

Все это было тесно связано с некоторыми особенностями исторического периода, о котором идет сейчас речь (1921—1925

годы). В 1921 году, покончив с гражданской войной и иностранной интервенцией, наша страна стала переходить к мирному хозяйственному строительству. Начался восстановительный период, особые задачи и трудности которого требовали выработать новую установку партии по всем вопросам хозяйственной жизни страны. X съезд Коммунистической партии принял решение о переходе к новой экономической политике (НЭП). И. В. Сталин дал следующее определение: «Нэп есть особая политика пролетарского государства, рассчитанная на допущение капитализма, при наличии командных высот в руках пролетарского государства, рассчитанная на борьбу элементов капиталистических и социалистических, рассчитанная на возрастание роли социалистических элементов в ущерб элементам капиталистическим, рассчитанная на победу социалистических элементов над капиталистическими элементами, рассчитанная на уничтожение классов, на постройку фундамента социалистической экономики» [1].

В годы НЭП, когда проходила также борьба партии с враждебными антиленинскими группами, укрепившая ее единство,

[1] **И. В. Сталин.** Заключительное слово по политическому отчету ЦК на XIV съезде ВКП(б). Сочинения, том 7, стр. 364.

обострилась борьба направлений и творческих группировок в культуре и искусстве. Росли и поднимались новые силы советского искусства, с успехом работали в новой обстановке старые мастера, стоящие на реалистических позициях художественного творчества: в музыке это были Ипполитов-Иванов, Глазунов, Гедике, Глиэр, Кастальский и другие. Вместе с тем началось и временное оживление в кругах модернистов, опирающихся теперь на реакционные течения за рубежом. В 1923—1924 годы борьба направлений приобрела очень большую остроту, что сказывалось как в области музыки, так и в области литературы и других искусств. Оформились творческие группировки и организации, деятельность которых захватила и ряд последующих лет. К 1924 году относится оформление Ассоциации современной музыки (АСМ), которая объединила сторонников модернизма как связанных ранее с журналом «Музыка», так и входивших в «Общество пропаганды современной русской музыки»

(организованное с 1922 года в Петрограде) и других. Наиболее активными идеологами АСМ были В. Держановский, В. Каратыгин, В. Беляев, Л. Сабанеев, Н. Рославец, насаждавшие вкус к зарубежной формалистической музыке (концерты из произведений Кшенека, Шрекера, Хиндемита, Шенберга с пропагандой их в печати), поддерживающие проявление бездушного урбанизма, формального трюкачества и т. д. в любых музыкальных произведениях. АСМ питала формалистическое направление в музыке, она проповедовала космополитизм, безидейность, аполитичность и нанесла тем самым большой вред силам советской музыки, пытаясь воздействовать на молодежь и на старших мастеров. В АСМ состояли Б. В. Асафьев (Игорь Глебов), Ю. А. Шапорин, А. Ф. Гедике, входил туда л Н. Я. Мясковский, что свидетельствовало об их заблуждениях (отчасти — о своего рода слепоте) и тормозило их творческое продвижение. Но, разумеется, названные деятели советской музыки, как показал весь их последующий путь, каждый по-своему, не были **почвенно** связаны с Ассоциацией, а в худшем случае их завели туда противоречия творческого пути и недостаточно ясное понимание того, что такое прогрессивная **современная** музыка.

Другая организация, которая приобрела еще большее влияние на музыкальную жизнь, носила название АПМ или РАПМ (Российская ассоциация пролетарских музыкантов). Она оформилась в 1923 году, но наиболее активная ее деятельность относится к последующему периоду, когда она переродилась в организацию групповую, тормозившую развитие советской музыки (как и аналогичные организации в области литературы — РАПП — и других искусств). Позиция РАПМ была тесно связана с наследием Пролеткульта и вела к упрощенчеству в понимания идеологических задач, к вульгаризации марксизма. И. В. Сталин назвал в своей работе «Марксизм и вопросы

языкознания» пролеткультовцев и рапповцев именно вульгаризаторами марксизма. Вместо того, чтобы вести борьбу за ценные музыкальные кадры, РАПМ их отталкивала и терроризировала, что фактически нередко приводило к укреплению влияний на них АСМ.

В музыкальном творчестве тех лет мы наблюдаем и

значительные успехи, и большие противоречия.

Ипполитов-Иванов, Глазунов, Глиэр, Гедике пишут музыку попрежнему в русских классических традициях: Глиэр создает симфоническую поэму «Запорожцы», Гедике — монументальную третью симфонию, Кастальский, Васильев-Буглай, Лобачев выпускают хоры и песни на революционную тематику. Появляются первые советские оперы на современные и историко-революционные сюжеты, правда, в большинстве своем еще очень несовершенные.

Начинается творческий путь новых советских композиторов: Шостаковича, Шебалина, Книппера, Давиденко, Коваля. При этом как в творчестве некоторых молодых, так и в произведениях ряда старых мастеров выступают влияния модернизма. Появляется немало сонат, камерных ансамблей, романсов эстетски-утонченных или экспрессионистски-взвинченных, крайне далеких от запросов народа, индивидуалистических, чуждых жизни.

Мясковский в те годы соприкасается с большим кругом советских музыкантов. В 1921 году он начинает преподавать композицию в Московской государственной консерватории, и очень скоро среди учеников его класса выделяется Шебалин. Большое участие принимает Мясковский и в работе МУЗО Наркомпроса, т. е. советского органа, руководящего музыкальным просвещением, не оставляя в то же время и обязанностей редактора в Музыкальном издательстве.

По работе в Издательстве Мясковский особенно сближается в эту пору с П. А. Ламмом, впоследствии известным музыкальным текстологом, восстановившим подлинные партитуры опер Мусоргского, «Князя Игоря» Бородина, «Воеводы» Чайковского. В доме у Ламма уже с 1923 года постоянно устраиваются проигрывания старых и новых партитур в восемь рук (на двух роялях). В этом принимают участие Мясковский, Ламм, Шебалин, Нечаев. А. Н. Александров, Фейнберг, эпизодически также Гедике, Шостакович и другие. Очень часто таким образом исполняются новые сочинения Мясковского в восьмиручном переложении Ламма. Это служит для автора своеобразной проверкой их звучания. К сожалению, благодаря старым музыкальным связям (главным образом через Держановского), Мясковский вовлекается в АСМ, хотя его собственное творческое

развитие, его вкусы, его стремления во многом не совпадают с позициями руководства Ассоциации. В этих условиях Мясковский уже уклоняется от деятельности критика и, когда

с 1924 года АСМ издает свой журнал «Современная музыка» (прямое продолжение старой «Музыки», при том же редакторе!), он не считает возможным давать туда критические статьи.

В итоге всего сказанного естественно возникает вопрос: какая же сила направляла в этих сложных условиях советскую музыку на верный путь, воспитывала ее кадры и обеспечила победу реалистическому искусству? Этой великой силой была Коммунистическая партия, осуществлявшая руководство также и всей идеологической деятельностью в советской стране.

Развивая учение о социалистической культуре, В. И. Ленин и И. В. Сталин разрабатывали важнейшие вопросы ее построения. Обобщая опыт культурного строительства в СССР, И. В. Сталин выдвинул классическое определение нашей культуры как **культуры национальной по форме, социалистической по содержанию**. Разумеется, это относилось и к художественной культуре, в частности к музыкальной. Представители советской музыкальной культуры должны были руководствоваться этим сталинским определением, должны были стремиться воплотить новые ведущие темы и идеи нашей действительности, социалистическое содержание в яркой и национально-самобытной музыкальной форме.

В. И. Ленин, разрабатывая проблему культурного наследия к новых условиях восстановительного периода, подчеркивал: Культурная задача не может быть решена так быстро, как задачи политические и военные» [1]. В решении этой задачи, в идейном перевоспитании старых кадров руководители нашей партии призывали к наибольшему упорству, настойчивости и систематичности.

Под руководством Коммунистической партии значительных к цехов достигла в те годы советская литература, давшая такие произведения, как «Мои университеты» Горького, «Железный поток» Серафимовича, «Чапаев» Фурманова, «Бронепоезд № 14-69» Иванова, поэма «Ленин» Маяковского. В резолюции ЦК РКП(б) «О политике

партии в области художественной литературы» (1925 год) было отмечено, что страна вступила в полосу культурной революции, что в стране растет новая литература, что Партия высказывается за свободное соревнование группировок и течений, поддерживая пролетарскую литературу и помогая попутчикам. Что касается попутчиков, т. е. писателей, которые стремились итти вместе с новой литературой, то резолюция требовала тактичного и бережного подхода к ним, такого подхода, который обеспечил бы все условия для возможно более быстрого их перехода на сторону коммунистической идеологии.

---

[1] **В. И. Ленин.** Доклад на II Всероссийском съезде политпросветов. Сочинения, том 33, стр. 55.

<стр. 92>

Нет сомнений в том, что Николай Яковлевич Мясковский как выдающийся русский композитор, сложившийся в дореволюционное время, ставший на службу советскому государству с первых же дней, принадлежал именно к тем кадрам старой русской интеллигенции, за которые Партия вела борьбу, стремясь перевоспитать их, **привлечь на сторону коммунистической идеологии**.

Если бы Мясковский, подвергаясь значительным воздействиям модернистской эстетики АСМ, не испытывал на себе благодетельной силы в политике нашей Партии, у него не было бы тех перспектив творческого роста, которые перед ним открылись.

Разумеется, на первых порах интенсивной творческой работы в новых условиях, в обстановке обострившейся борьбы направлений Мясковский не мог не переживать трудностей. Стремясь к решению новых задач, но еще не владея новыми методами 'Их решения, жаждая новых тем, но развивая их еще в известной мере по-старому, он накапливал большие и мучительные противоречия. Отчасти его творчество было прямо связано со старыми образцами — сборник фортепианных миниатюр «Причуды» (1922), возник на основе переработки пьес 1917 года. Отчасти устремлялось по новым руслам — шестая симфония.

В шестой симфонии (ми-бемоль минор, opus 23) Мясковского, которая была завершена в 1923 году и исполнена в мае 1924 года, с большой остротой проявились черты, которые были тогда характерны

для его творчества.

По словам автора, замысел симфонии связан, в частности, с сильными литературными и личными впечатлениями. Символико-романтическое и «жертвенное» понимание революции в драме Верхарна «Зори», глубокая скорбь об умерших близких людях, семейная трагедия преломились здесь как личные эмоциональные поводы или толчки для возникновения, много более обобщенной, сложной и широкой творческой концепции.

В личных записях Мясковского отмечено, что шестая симфония была начата весной 1922 года и затем отложена: «не клеилась» побочная партия. В августе 1922 года композитор закончил эскиз всей симфонии. И только летом 1923 года завершил ее оркестровку. Эта длительная работа (более двух лет) прерывалась в связи с иными творческими заданиями; Мясковский то возвращался к ранним сочинениям (пересмотр партитуры первой симфонии), то писал седьмую симфонию, то намечал материал для восьмой. Повидимому, шестая симфония, требовала от автора исключительно сложной, трудной работы мысли: ни один замысел не вынашивался Мясковским так долго, так мучительно. С тягостными личными переживаниями было связано и возникновение отдельных образов шестой симфонии: в ноябре 1921 года в Петрограде умерла тетка и воспитательница

<стр. 93>

Мясковского, заменившая ему родную мать; композитор ездил хоронить ее; после похорон, ночью, в ледяной Квартире, — по выражению Мясковского, — ему пришли на мысль образы средних частей шестой симфонии.

Тема шестой симфонии — не Великая Октябрьская социалистическая революция, т. е. не реалистически раскрытая тема революции, а то переживание, то восприятие, та эмоциональная концепция революции, какая была характерна для психики значительных слоев русской интеллигенции тех лет. Тема революции раскрыта в шестой симфонии **не** враждебно, **не** с точки зрения тех, кто стоял на антисоветской позиции. Но она и не понята здесь, она воспринята именно как нечто непонятное, но неизбежное, как огромное потрясение мирового масштаба, ощущаемое вне времени и пространства, связанное со стихийным движением, с огромными

жертвами, но необходимое и обещающее лучшую жизнь, чаемую весьма смутно.

Главнейшая слабость шестой симфонии именно в ее **жертвенном** понимании темы, в том, что скорбь о погибших, страдание, смятение, стоны составляют ее основное содержание. Здесь, так сказать, отражено своего рода «Хождение по мукам», но с большей стихийностью чувств и с меньшей осознанностью, нежели в известной эпопее Алексея Толстого, где события оцениваются уже на отдалении и дается светлая, ясная перспектива в судьбе героев.

Тот самый русский интеллигент, индивидуалист и пессимист, который выразил свое глубокое душевное смятение в четвертой и третьей симфониях, ныне, в шестой, отзывается на величайшее событие своего времени, еще не будучи в силах его понять, по уже принимая его с жертвенным чувством. Действительность решительно изменилась, но художник еще почти тот же. Мясковский пишет об этом: «Несмотря на инстинктивно верную идейную направленность, отсутствие теоретически подкрепленного и обоснованного мировоззрения (я начал заполнять этот пробел только около 1930 г.) вызвало какое-то интеллигентски-неврастеническое и жертвенное восприятие революции и происходившей гражданской войны; это естественно отразилось на тогда уже возникшем замысле 6-й симфонии. Первым импульсом было случайно услышанное мной исполнение французских революционных песен «Ça ira» и «Карманьолы» одним приехавшим из Франции художником (фамилии его не помню), напевавшим эти песни так, как, по его словам, их теперь поют и танцуют на рабочих окраинах Парижа. Запись, сделанная мной тогда, оказалась несходной ни с одним известным текстом этих песен, но меня особенно поразила ритмическая энергия «Карманьолы», которая отсутствовала в известных мне обработках. Когда в 1922 г. у меня созрел замысел 6-й симфонии (отчасти в связи с прочтенной драмой Верхарна «Зори», где также выпукло дается мотив жертв «за революцию»), записанные

<стр. 94>

темы уверенно встали на свои места. Тогдашнее несколько сумбурное состояние моего мировоззрения неизбежно привело « 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 посейчас захватить слушателя...» [1].

Чем объясняется то, что шестая симфония в свое время все же нашла и долго находила довольно значительный отклик? Чем объясняется, что она осталась дорогой автору в то время, уже в 1936 году, когда он лучше своих критиков осознал ее слабости?—Тем, в первую очередь, что шестая симфония Мясковского правдиво и с большей своеобразной силой раскрывает переживания значительных слоев русской интеллигенции, еще не сумевших **понять** великую **истинную** сущность Октября, но уже стихийно **почувствовавших** силу и необходимость Великой революции. И тем, что в шестой симфонии некоторые стороны действительности таким образом все же отражены. Имея. в виду именно эту сторону творчества Мясковского, Игорь Глебов уже в 1927 году писал: «Мясковский, конечно, не тот композитор, какого бы хотела »меть революция: он отражает жизнь не сквозь чувствования и пафос организованных масс, а сквозь призму личного умозрения. Но он искренний и чуткий художник. Отнюдь не «враг жизни», как его пытались изобразить. И говорит не за себя одного, а за многих» [2]. Разумеется, это высказывание Игоря Глебова надо воспринимать критически: говорить «за многих», но не говорить от лица народа — это оказалось совершенно недостаточно для советского художника, как показало дальнейшее творческое развитие Мясковского. Но в русском искусстве 1921 —1924 годов еще **многие** интеллигенты старших поколений чувствовали действительность примерно так, как Мясковский.

Шестая симфония сосредоточила в себе трагизм, характерный для произведений Мясковского этого периода. Но она высоко поднимается над ними по благородству своего тона, по масштабу своей концепции. Своеобразные нити протягиваются к ней от предыдущих симфоний Мясковского. Мрачный пафос, беспокойная дробность образов, «роковые» призывы и возгласы из третьей симфонии, рыдания и стоны четвертой здесь находят свое развитие.

То субъективное, что только намечается в трактовке народно-жанровых тем в пятой симфонии, здесь

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 9—10.

[2] Игорь **Глебов**. Русская симфоническая музыка за 10 лет. «Музыка и революция», 1927, № 11, стр. 26.

<стр. 95>

проявляется уже во всей остроте, становясь одним из принципов воплощения народной тематики. Вместе с тем общая концепция шестой симфонии шире, значительнее и сложнее предыдущих, а сила ее своеобразной выразительности — гораздо больше. Абстрактный гуманизм Мясковского вынуждает его прежде всего сострадать человеку, оплакивать жертвы, но о« не видит великой цели, ради которой народ борется, страдает и терпит лишения, а потому и не находит оптимистической концепции. Оттого скорбь и сострадание в шестой симфонии доходят до надрыва, а ее общая экспрессивность порой граничит с кошмарами. В интонациях шестой иногда проступает связь и со скорбными темами Чайковского, и с трагическими интонациями мелодий Мусоргского, но ни идейные концепции классиков, ни их общий стиль — не развиваются здесь. Однако интонационный строй шестой симфонии, благодаря этим связям, в очень большой мере ощущается как **русский**. Тем более противоречивой оказывается тематическая основа всей симфонии и целом. Привлечение тем французских революционных песен «Карманьолы» и «Ça ira», наряду со средневековой секвенцией «Dies irae» и русским духовным стихом «О расставании души с телом» (народный напев), сейчас для нас попросту мало понятно. Но для художника склада Мясковского и в то время это было вполне естественно.

В сознании Мясковского ни одна из русских мелодий еще не обрела явного значения **революционной темы**: «Интернационал» не мог служить образцом русской мелодии. Использование «Карманьолы» и «Ça ira» означает, что Мясковский воспринимал революцию несколько **абстрактно**, как стихийное движение масс вообще, не сознавая до конца смысла **социалистической** революции. Но тут нельзя забывать, что в первые годы после Октября эти песни

входили и наш быт, звучали на демонстрациях, издавались в новых обработках (см., например, «Фантастические вариации» на тему «Карманьолы», изданные Корчмаревым в 1924 году под названием «революционный карнавал»). Обращение же к теме «Dies irae», которая давно стала в музыке темой-символом, связанным с жуткими и «роковыми» образами смерти, с оттенком мрачной романтики средневековья», свидетельствует, что в сознании композитора еще не преодолены были старые фаталистические и пессимистические взгляды на жизнь и смерть человека. Духовный стих, с его похоронной русской мелодией, раскрывал **жертвенное** понимание революции Мясковским.

Шестая симфония — произведение монументальное, сложное По своему композиционному замыслу: обилие мелодических образований, тематические связи во всем цикле, особая трактовка финала (включение хора ad libitum) обусловлены противоречивым н сложным содержанием и психологическим строем этого произведения.

<стр. 96>

Уже первая часть (Allegro feroce) исполнена трагического волнения и развивается крайне напряженно. Патетические возгласы, ораторские восклицания звучат и во вступлении и в энергичной главной партии **(нотн. прим. 20)**.

Мелодическая ткань насыщена хроматизмами. Напряженные вздохи слышатся в связующей партии, где появляется между прочим многозначительная фраза — роковой призыв, очень близкая аналогичному призыву (тема «судьбы») во вступлении третьей симфонии **(нотн. прим. 21)**.

Побочная партия сначала более широка и певуча, но и она приводит ко вздохам и стонам, прорезаемым фразой призыва. Велика и сложна разработка этого патетического Allegro; она не только нагнетает напряжение, развивая прежние образы; сюда вторгаются новые короткие мотивы у меди, сильные, решительные, резкие, как бы подхлестывающие движение.

План разработки, включающей каноны на материале основных тем, сложен, но основное создаваемое ею впечатление то же, что в экспозиции,—борьба двух начал, противопоставление страстного

страдания — и новой, резкой, побуждающей силы — «стонущих», «рыдающих» интонаций,— и образов воли, напора, **действия**. Даже каноны задуманы так: первый на «стонах» из побочной партии; второй — на «призыве» из связующей. Сложная психологическая линия первой части — это линия все увеличивающегося напряжения, с высокими кульминациями и темным, суровым, мрачным заключением всей части.

Вторая часть (Presto tenebroso) дает один из самых жутких образов, возможных в жанре стремительно-полетного скерцо. Критик-модернист в восторгом определил его, как «скерцо привидений»! Зыбкий, тревожный, пульсирующий басовый фон начала, резко диссонирующие аккорды (*до — ми — соль—соль-бемоль— си-бемоль — ре-бемоль* одновременно), стремительная ломаная тема у бас-кларнета, свистящие низвергающиеся пассажи флейты, напряженное синкопическое движение — все здесь создает ощущение жути, мрачной фантастики, или, может быть, страшных потрясений неустойчивого индивидуалистического сознания. Средняя часть скерцо (Andante moderato) простым и прозрачным складам музыки, некоторой статичностью (протянутые педали поочередно струнных, валторн, деревянных) резко контрастирует всему предыдущему. Здесь мерными аккордами, как бы в хоровой декламации проходит тема, родственная «Dies irae», словно тема народного плача-причитания. Она кажется простой и строгой после нервного, усложненного скерцо. В третьей части (Andante appassionato) развивается ряд лирико-патетических образов; местами наступает относительное просветление, но сами лирические образы неустойчивы и неспокойны, и вторгающиеся иные, остро-тревожные интонации и сильные, напряженные удары аккордов вносят новое беспокойство.

<стр. 97>

Реминисценции из предыдущих частей (тема «народного. плача» из скерцо, фраза «призыва» из первой части) как бы Говорят: ничто не забывается, никакой лирический покой недостижим, пока борьба и страдания еще длятся.

Финал симфонии (Allegro vivace) построен на темах, о которых у нас уже шла речь. Именно в нем раскрывается то понимание революции, которое следует определить как индивидуалистическое и

жертвенное. Хотя здесь развиваются темы, сочиненные не Мясковским, но самый их выбор и трактовка лишь раскрывают то, что слышится в предыдущих частях симфонии. Вся симфония— своеобразная трагедия индивидуалистического сознания; она — не о революции, а о человеке, переживающем революцию. И в финале Мясковский только с большей конкретностью, так сказать, нагляднее показывает сознание этого человека, **его** собственные представления о революции. Потому никак нельзя трактовать этот финал просто как отображение **объективного мира**, на каких бы темах он ни основывался и как бы он внешне ни уходил от индивидуалистической взвинченности предыдущих частей. Правда, действительность все же врывается и сюда, но несколько «со стороны». Развитие в финале сначала темы «Карманьолы», потом темы «Ça ira», затем снова «Карманьолы» с их простыми интонациями и ритмами, воплощает представление художника о революционной стихии; короткая и взволнованная разработка приводит к большому разделу, как бы воплощающему идею **жертвы за революцию**. Здесь проводится мотив «Dies irae» (глухо, в басах — у струнных и арфы) и мотивы вздоха-стона, вообще наиболее характерные для интонационного строя симфонии. Все это служит лишь введением к основной теме раздела — широкой и певучей теме духовного стиха, проходящей сначала у кларнета, затем в других голосах. Перед репризой возникает напоминание о первой части симфонии. Сама реприза начинается с темы «Ça ira» и носит разработочный характер, что снова вносит большое беспокойство. Кульминация этого волнения и тревоги на раздирающих стоках и вздохах всего оркестра приводит к вступлению хора, который сначала поет без слов (интонации вздоха-плача или причета), а затем исполняет мелодию духовного стиха (ранее звучавшую только в оркестре) на слова «Что мы видели? — диву дивную, диву дивную — телу мертвую». Здесь, как и в средней части скерцо, словно что-то от образа Юродивого из «Бориса Годунова», от причетов, переносится в нашу современность. К концу финала наступает просветление, и кода его развивается на основе лирической темы из третьей части симфонии, как на теме успокоения, примирения с неизбежным. Повидимому, конечный вывод произведения таков: прошла огромная борьба, перенесены жестокие

страдания, принесены жертвы — наступает затишье, чудится покой. Очень смутная, очень неясная концепция! Тем

<стр. 98>

более, что едва намеченное просветление в коде ни в какой мере не уравновешивает поистине гигантского развития образов **страстного страдания**, которое определяет облик шестой симфонии.

Исполнена была шестая симфония в первый раз 4 мая 1924 года в Москве под управлением И. С. Голованова. В Ленинграде ее провел 10 ноября 1926 года Сараджев; он же исполнил ее в Праге и Вене в 1926 году. Известны также исполнения в Нью-Йорке (1927 год), Лондоне (1927), Чикаго (1928) и др.

Шестая симфония привлекла к себе значительное внимание и большой интерес—прежде всего как образец драматического симфонизма. Она получила известность именно в тех достаточно еще широких интеллигентских кругах, которым близок был и абстрактный гуманизм Мясковского, и его жертвенное восприятие революции. Так оказать, **через** шестую симфонию возник интерес и к забытой четвертой, и к седьмой, писавшейся почти одновременно с шестой.

Прежде чем переходить к общим вопросам о судьбе симфонизма Мясковского в новую эпоху и об отношении к нему критики, охарактеризуем вкратце седьмую симфонию, которая вместе с шестой составляет своеобразный **контраст**. Сам композитор в данном случае уже почувствовал эту своеобразную зависимость по принципу отталкивания. Он отметил: «Большое напряжение после шестой симфонии вызвало стремление к несколько иным, менее сгущенным и более объективным настроениям, и мне казалось, что я нашел их в 7-й симфонии, но обнаружились они только во второй ее части (и немного во вступлении)...» [1].

Седьмая симфония была начата осенью 1921 года, как произведение «несколько причудливого характера», по словам автора. К августу 1922 года вся симфония была уже вчерне набросана. Тогда же Мясковский отметил в своих записях, что во вступление он включил мотив пастушьего рожка, запомнившийся ему в Батове еще в 1912 году.

Седьмая симфония (си минор, opus 24) состоит всего из двух частей, скрепленных тематическими связями. Современники

услышали в этой симфонии **тему природы**. Игорь Глебов, например, писал, что здесь «мы встречаемся с проникновенным чувством природы, утверждающим жизнь в острой борьбе» [2]. Образ природы, как воплощение извечной цельности и простоты, спокойной, мирной силы, повидимому, возникает благодаря тематическому материалу вступления, который объединяет начало симфонии, начало ее второй части и заключение

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 10.

[2] «Музыка и революция», 1927, № 11, стр. 26.

<стр. 99>

(призывный мотив пастушьего рожка у кларнета и валторн, разложенные гармонии, спокойное изложение — приемы, типичные для романтиков, отчасти Римского-Корсакова, в аналогичных случаях и потому вызывающие цепь крепких ассоциаций). Этот мирный, но холодный образ противостоит взволнованной первой части в обычном для Мясковского драматическом характере. Вторая часть дает более широкое развитие «образа природы» и примечательное сопоставление двух других образов: простого, нежного, пленительно-лирического (Lento, calmo) и скерцозно-фантастического (Allegro scherzando e tenebroso — в фугированном изложении), которые затем как бы сливаются. И по характеру образов и по трактовке целого (вторая часть как бы впитывает в себя и медленную лирическую и скерцо, а в конце возвращается к драматической главной партии первой части и к теме вступления) эта симфония близка к романтической поэме, с характерным для нее противопоставлением личной драматической темы человека — и природы. Можно сказать, что здесь автор действительно отошел от сгущенного и скорбного психологизма шестой симфонии — но куда? К романтическим коллизиям, близким, например, Листу или Берлиозу.

Седьмая симфония была исполнена в Москве 8 февраля 1925 года, вместе с четвертой, под управлением К. С. Сараджева. В Ленинграде ее сыграли 28 октября того же года. В 1926 году седьмая исполнялась в Праге и Вене, несколько позже — в Америке.

4

Когда Мясковский начал свой путь **советского художника**, перед ним с особой силой, более, чем перед кем-либо другим из композиторов, встала проблема огромной важности: как будет создан **советский симфонизм**, что станет вообще с симфонизмом и его традицией? Творческая работа Мясковского, его верность симфонии вызывала у многих музыкантов в те годы уважение и удивление одновременно. Композитор словно не желал облегчать для себя трудной задачи и упорно работал над симфоническими произведениями большого плана, хотя в других жанрах ему было бы, вероятно, легче достигнуть перелома, ответить на требования современности. Но очень скоро он должен был если не осознать, то почувствовать величайшее противоречие. То, что было, что **могло быть** симфонизмом в годы его первых симфоний, перестало отвечать требованиям симфонизма в новую эпоху, в годы строительства новой жизни. И как бы ни зрела и ни развивалась симфоническая техника Мясковского, какие бы образцы ароматического симфонизма он ни создавал, как бы они ни противостояли распаду большого симфонизма на Западе, настало

<стр. 100>

время, когда симфонии Мясковского в его стране **теряли право представлять симфонизм**. Почему? Да потому, что истинная сила симфонизма — в обобщении больших идей и чувств, прогрессивных для своего времени и отвечающих стремлениям самых широких кругов, слушающих музыку. Сила симфонизма в **обобщении на демократической основе**. И если эта сила была в высокой степени присуща Чайковскому, если утрата или ослабление ее были закономерны для эпохи модернизма, то в советской стране симфонизм, имеющий право на это определение, должен был развиваться только в теснейшей связи с новой жизнью, с жизнью советского народа.

Классический симфонизм был силен тем, что он создал высокохудожественные образы на основе типичных музыкально-выразительных средств эпохи и развивал эти образы в их ярко-конфликтном столкновении, также в конечном счете отображающем типичные конфликты эпохи (например, образ человека, стремящегося

к счастью; конфликт между этим стремлением и встающими препятствиями в образе «судьбы», только олицетворяющем все, что мешает человеку, — у Чайковского). Были ли типичны для своей эпохи образы к «конфликты», воплощенные в шестой симфонии Мясковского? Лишь в некоторой мере, поскольку они были типичны для определенных слоев русской интеллигенции на том этапе. Иными словами, шестая симфония выразила не столько типичное для социалистической революции, сколько типичное для некоторых слоев русской интеллигенции (что для того времени все же имело свое значение).

Разумеется, деятели нашей литературы и искусства, создавая художественные образы в своей творческой работе, должны постоянно руководствоваться тем, что типично не только то, что мы наиболее часто встречаем, но то, что особенно полно и заостренно воплощает существо данной социальной силы [1].

Однако шестая симфония Мясковского выразила сущность не той социальной силы (революционного народа, руководимого Коммунистической партией), которая **осуществила** революцию, а той социальной силы, которая видела в революции стихийное начало, ощущала ее жертвенность, и **уже** принимала, но еще не понимала ее.

Сущность **этой** социальной силы Мясковский выразил с большой типической остротой, даже преувеличив ее качество. Однако мы теперь знаем, что: «Сознательное преувеличение, заострение образа не исключает типичности, а полнее раскрывает и подчеркивает ее» [2].

---

[1] **Г. Маленков.** Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б). Госполитиздат, 1952.

[2] Там же.

<стр. 101>

Разумеется, перед советскими симфонистами стояла задача выразить типичное в образах и конфликтах, как типичное не для одной интеллигенции, а как типичное для основной социальной силы нового общества — для передового советского народа.

С окончанием гражданской войны и началом восстановительного периода жизнь решительно изменялась. Собственно говоря, уже в 1924 году, когда была исполнена шестая симфония Мясковского,

симфонизм подобного типа стал отставать от жизни и был в сущности обречен, хотя это нимало не осознавалось кругами «современничества», мыслившими в узких рамках замкнутой среды и старых представлений и не пересматривающих былых устаревших критериев **современного** искусства.

Что касается самого Мясковского, то он вскоре начал мучительно искать выход, почувствовав необходимость выразить и своих симфониях новое содержание. После седьмой симфонии наступает длительный и сложный период творчества, полный напряжения, частных успехов и мучительных срывов.

Та среда, с которой преимущественно соприкасался Мясковский и которая более всего поддерживала, выдвигала и толковала его произведения, могла только мешать ему в этих исканиях, направлять его на дурной путь. Эта среда — АСМ, »то ее идеологи, выступавшие в журнале «Современная музыка», когда-то представители московского модерна между двух революций, ныне оплот формалистического направления, буржуазно-декадентских влияний. Правда, ставши с 1921 года профессором Московской консерватории, Мясковский начал соприкасаться со студенческой молодежью, но и его старшие ученики очень скоро в большинстве были втянуты в орбиту влияния АСМ (Мосолов, Половинкин, Гамбург, Старокадомский, Шебалин, Ширинский и др.).

Стоит только ознакомиться с несколькими критическими отзывами о симфониях Мясковского с 1924 года, чтобы вынести твердое убеждение: поддерживая самое дурное, самое слабое, самое отживающее в творчестве крупнейшего из симфонистов того времени, критики из АСМ влекли его **вспять**, толкали к самому необузданному индивидуализму, поощряли самый мрачный пессимизм. С восторгом они кричали о том, что Мясковский близок Достоевскому, что в его произведениях «жуть и глубина неизведанная», обреченность и фатализм, мрачное и гнетущее пророчество». Индивидуалистическое сознание симфоний Мясковского объявлялось ценнейшим. «Обе симфонии Мясковского — четвертая и седьмая, — восхищенно писал критик к их первому исполнению, — относятся к тем его произведениям, где он выражает свое человечное я, где он показывает нам глубочайшие проникновения в природу человека,

сформировавшиеся, как результат глубокого и пристального

самонаблюдения и самоисследования» [1]. «**Проблема смерти**», «концепция смерти» провозглашалась главнейшей в симфоническом творчестве Мясковского, и критики договаривались здесь до прямого реакционного бреда: «Долгим и мучительным творческим путем композитор пришел в своем творчестве к концепции смерти... Важность и ценность творчества Мясковского — в этой идее обусловленности жизни смертью и смерти жизнью — в его **всеохвате**. Погружение в себя как в объект для творческого изучения истинной природы человека, движение от себя как человеческой мыслящей личности — к миру, как комплексу всего живого и творческого, и, наконец, переход от мира как настоящей, т. е. в настоящее время существующей данности, через идею смерти к его прошлому и будущему, взятым как поток творчества жизни,— вот круг творческих идей Мясковского и вот сфера его творческих свершений. Более ценной и более полной творческой задачи для композитора и для художника быть не может...» [2]. Поистине дальше итти некуда! Крайний субъективизм, как основа мышления, и идея смерти, как ключ к познанию мира, объявляются важнейшей творческой задачей художника!

В высшей степени показательно, что уже тогда далеко не все критики понимали музыку Мясковского таким образом. Например, в рецензии на первое исполнение шестой симфонии Ан. Александров отмечал музыкальную значительность, жизненность, психологическую содержательность, «прелесть образности» в симфонических темах Мясковского и противопоставлял это «современному» упадочному искусству, в котором создается лишь «оболочка», лишенная зерна», и композиторы часто лишены творческой способности создавать музыкальные мысли-образы.

Примечательно, что представители модернистского лагеря за рубежом отказывали Мясковскому в «современности», находя, что музыка его слишком «консервативна», что она близка Чайковскому и Рахманинову, а не «передовым» композиторам нового направления. Когда пятая симфония была исполнена в Вене, критика отметила ее русский характер и народное происхождение ее тем.

Много писал о Мясковском в те годы Игорь Глебов. Его суждения представляют глубокий и первостепенный интерес: дело здесь не только в меткости характеристик, а в самом ходе мысли. Суждения Игоря Глебова — и творческое самосознание Мясковского имеют нечто общее между собой. Игорь Глебов дает выразительные, во многом правильные характеристики симфонизму Мясковского, его музыкальному стилю вообще. Вместе

[1] **В. Беляев** — Мясковский, Гедике, Александров. «Современная музыка», 1925, № 8, стр. 23.

[2] **В. Беляев** —Русская симфония и симфоническое творчество Н. Я. Мясковского. «Современная музыка», 1924, № 4, стр. 85—86.

с тем Игорь Глебов начинает видеть истинные цели советского симфонизма. Но он еще не связывает до конца то и другое. В оценке метко охарактеризованных симфоний Мясковского он не руководствуется теми новыми критериями, которые сам же пытается установить.

Очень чутко улавливая формально-стилевые истоки музыки Мясковского, Игорь Глебов не отдает себе отчета в том, что **главное**, т. е. содержание его симфоний, идейное направление их еще далеко от русских классиков [1]. Между тем, стоит лишь Игорю Глебову перейти к характеристике общего тона, определяющего симфонизм Мясковского, чтобы его отличие от классического искусства выступило с величайшей ясностью. «Музыка Мясковского, — пишет Игорь Глебов накануне исполнения шестой симфонии, — если брать ее 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.

Сила и воздействие этой музыки в ее динамике, смысл и характерный tonus которой можно определить, как состояние **беспокойства** в различных степенях и окраске его проявлений: от робкого волнения до судорожных усилий освободиться от сковывающей волю серо-черной мглы. Кажется, будто это постоянно присутствующее состояние беспокойства вызвано ужасом перед

неподвижностью природы, перед страшным молчанием ее, застывшей под покровом нависших густых облаков. Усиливаясь и нарастая, беспокойство переходит в трепет, в содрогание, в конвульсивные порывы. И когда, ценой отчаянных усилий, мыслью, ищущей исхода, на миг раздирается мглистая пелена, — кристально-ясная, все примиряющая музыка сменяет беспокойный ток мысли: четкие, но нежно извивающиеся мелодические линии, как силуэты, скользят на фоне трепетно льющегося света гармоний. Это — редкие моменты, но они пленяют и строгой красотой, своей, я бы сказал, чуткостью и лаской, лишенные в то же время всякой грубой чувственной «лирики» [2].

---

[1] «Линия симфонизма Мясковского,— пишет 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 слои, в которых не однажды дают себя почувствовать пессимистические звучания Мусоргского. Сфера же интеллектуальная, как мне кажется, начинает тяготеть к Танееву. Но на всем лежит характерный отпечаток сильной личности самого Мясковского». **И. Глебов**. Сонаты Мясковского. «Современная музыка», 1926, № 12, стр. 40.

[2] **Игорь Глебов**. Мясковский как симфонист. «Современная музыка», 1924, апрель, стр. 76.

<стр. 104>

В той же статье Игорь Глебов очень правильно указывает, что острая впечатлительность, постоянная неустойчивость и беспокойство сочетаются в музыке Мясковского со стремлением «к созданию стройной железно-дисциплинированной и логически-последовательной» формы симфонии. Говоря о том, как Мясковский отбирает и трактует свой тематический материал, Игорь Глебов утверждает, что характерным свойством композитора является **утрирование**, «т. е. такого рода претворение используемого материала, при котором присущие ему свойства доводятся до жесткой остроты, до вычурной гармонической экспрессивности. Например, приемы проведения «проходящих нот» у Мясковского ясно

показывают, как настойчиво и упорно он добивается самых острых, самых крайних выводов из основных канонических положений об их применении. И это для него одно из средств превращения, казалось бы, знакомых сочетаний в умышленно извращенные» [1].

Характеризуя звучность симфоний Мясковского, Игорь Глебов говорит о преобладании «насыщенной вязкой гармонической ткани» и о том, что Мясковский пользуется полифонией «для контраста гармонической насыщенности и для «разложения» ее. Наконец, Игорь Глебов утверждает: «Хотя творчество Мясковского многозвучно-инструментально, оно все же не оркестрально с точки зрения взгляда на оркестр как на сферу колорита. Мясковский не красочен. Он ограничен светотенью, причем тени даже преобладают, — и тени густые, мрачные, нависшие» [2].

Если вспомнить, какие требования предъявлял тогда же Игорь Глебов к **современной симфонии**, то совершенно очевидно, что он должен был жестоко порицать симфонизм Мясковского, «...чем меньший круг людей заинтересован в появляющихся операх, симфониях, сонатах и романсах, — писал Игорь Глебов, — тем несомненнее кризис музыки. Симфония или опера сочиняются в кабинете, но кинутые в мир они должны огнем охватить сердца людей: «индивидуалистические» сочетания не живут, не потому, что они сложны... а потому, что они никого не волнуют... Безразличие отношения большинства людей к тому, что закрепляет художник,— признак вымирания творческой силы»[3].

Нет сомнений в том, что «**кризис личного творчества**» неизбежно был и **кризисом симфонизма Мясковского**. Однако Игорь Глебов не пришел к такому выводу. Напротив. Год спустя, в статье «Строительство современной симфонии» он попытался обосновать великую жизненность

---

[1] **Игорь Глебов.** Мясковский как симфонист. «Современная музыка», 1924, апрель, стр. 70—71.

[2] Там же, стр. 72.

[3] **Игорь Глебов.** Кризис личного творчества. «Современная музыка», 1924, № 4, стр. 105—106.

симфоний Мясковского. Статья выдвигает такие требования к

симфонизму: «Интенсивное восприятие жизни, связанное с непрестанной оценкой ее явлений, питает симфоническое творчество, ибо только сильный и мужественный дух в состоянии претворить материал в монументальные формы, не допуская динамически безразличных звучаний. Интенсивность восприятия и оценки жизни композитором предполагает эволюцию его творческой мысли вместе с окружающей жизнью и органическое претворение ее устремлений: симфонизм не знает стилизации» [1]. И далее Игорь Глебов утверждает, что симфонии Мясковского **содержат** в себе именно все это, а следовательно, отвечают требованиям окружающей жизни.

Мы остановились на данных высказываниях Игоря Глебова, потому что примерно такой ход мыслей и сходный уровень сознания мог обнаруживать тогда не только вдумчивый и проницательный критик, но и взыскательный, мыслящий художник, каким был Мясковский. Композитор понимал, что общий характер его искусства субъективный, индивидуалистический, мрачный. Вместе с тем он начинал чувствовать **иные** запросы окружающей жизни, иные требования к художнику в советской стране. Но если Игорь Глебов еще не сумел с этими критериями оценить симфонизм Мясковского, то и сам композитор не сумел найти творческого решения для новых, уже смутно им ощущаемых задач. Надо отдать ему справедливость в одном: в своих творческих исканиях Мясковский опирался отнюдь не на то, что ему подсказывали горе-критики из АСМ, а на свое, пусть еще неясное чувство новых требований. Деятели АСМ восторгались **само**наблюдением и **само**познанием Мясковского, его «концепцией смерти»; они «зашифровывали» его музыку, опуская в своих толкованиях всякий намек на программу. А Мясковский в то же время мучительно стремился быть **объективнее** в своем симфонизме, опираться на жизненные образы, брать народно-песенные темы (это хорошо видно на примере восьмой симфонии). Это было для него бесконечно трудно, и процесс его перестройки оказался длительным и затрудненным. Вероятно, это — один из самых сложных примеров перестройки индивидуалистического сознания художника вообще.

«Только в замысле восьмой симфонии я получил настоящий импульс к тем объективным настроениям, которые начал искать» [2], — признавался Мясковский.

Восьмая симфония (ля мажор, opus 26) Мясковского писалась в 1923—1925 годах. Эскизы двух первых частей были сделаны уже в январе 1924 года, наброски всего цикла закончены

[1] **Игорь Глебов.** Строительство современной симфонии. «Современная музыка», 1925, № 8, стр. 43.

[2] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 10.

<стр. 106>

к сентябрю того же года, а оркестровку Мясковский завершил в июне 1925 года.

В те годы темы народных восстаний прошлого, образы Степана Разина, Емельяна Пугачева захватили многих советских художников: возникли оперы «Орлиный бунт» Пащенко, «Степан Разин» Триодина, в МХАТ прошла «Пугачевщина» Тренева. Мясковского также по-своему привлек образ Степана Разина, и содержание восьмой симфонии, несомненно, связано с этим образом, с темой обездоленного крестьянства и крестьянского восстания, о чем пишет сам композитор: «Сперва... 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 1-й части (степного, напевного склада), в темах 2-й части (с двумя русскими песнями об «утенушке» и «щучке»), целиком в 3-й части (на башкирскую песню, которая еще недавно пелась на слова о покинутой солдатке) и, наконец, в буйно-напористом, но с трагическим окончанием, финале» [1].

Весь основной тематический материал симфонии близок русской народной песенности: здесь и подлинные народные темы, и родственные им мелодии. Мясковский обращается также к характерному драматургическому приему русских классиков: русские песенные темы он сопоставляет с чудесной, глубоко трогающей и колоритной «восточной» мелодией—башкирской песней. Третья часть, благодаря этой теме, выделяется среди других, основанных на широких русских мелодиях **(нотн. прим. от 22 по 26)**. Развивая

песенную мелодику, Мясковский мастерски объединяет темы, видоизменяет их, показывает в другом облике. Так, широкая и певучая мелодия медленного вступления (в фа-диез миноре) связана с главной партией первой части, а интонационно обе они отчасти родственны основной теме финала. Вместе с тем, заключительный мотив главной партии приобретает особое значение и из него развивается самостоятельный образ, проходящий и в первой части и в драматических местах финала **(нотн. прим. 22 и 23)**. Близки теме главной партии одна из песенных тем в середине второй части и тема финала **(нотн. прим. 24)**.

Однако основная линия драматического развития в этой симфонии возникает не столько из самых ее песенных образов, сколько из столкновения их с иными, обычными у Мясковского, «беспокойно-толкающими» тревожными или призывными мотивами. В первой части это — не главная и не побочная партии —

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 10.

<стр. 107>

образы относительно простые и светлые, а сначала короткий, таинственно звучащий в басу мотив, а затем широкая «трубная» фраза, вторгающаяся словно громкое и веское внушение, в разработку (фраза эта выведена из последнего мотива главной партии). Властным резким призывом начинается и вторая часть (Allegro risoluto на 7/4) — своеобразное скерцо. Здесь народные песни проходят в середине, причем вплотную сопоставлены две плясовые мелодии: «По морю утенушка плавала» и «Щучка-рыбка, не мечися» [1]. Но не эти мелодии служат импульсом к движению: напротив, они образуют своего рода «отдых» в средней части скерцо.

Большой интерес в восьмой симфонии представляет лирическая третья часть (Adagio). Башкирская мелодия пентатонного склада, ритмически оригинальная, с характерной орнаментикой поручена английскому рожку; на фоне «вздыхающих» струнных и арфы она производит неотразимое впечатление **(нотн. прим. 27)**.

В дальнейшем ее развитии Мясковский доводит до предела экспрессию и дает нагляднейший пример того самого **утрирования** материала, которое Игорь Глебов считал характерным свойством

композитора. Для этого применены всевозможные средства: зыбкий, беспокойный фон сопровождения, новые тревожные мотивы-возгласы, уплотнение фактуры, усложнение гармонии и полифонического склада. И получается, что первоначально простой и чистый образ перерастает в болезненно экспрессивный, сложный, затемненный. Это уже не трогательная народная жалоба. Жалоба и страдание переданы через модернистское мировосприятие.

Финал, где и основная тема, и темы эпизодов связаны с русской народной песенностью, так же может служить примером того, что не песня является импульсом движения и даже не песня определяет концепцию целого. Напряжение «предсказывается» во вступлении финала и нарастает в центральном эпизоде части, благодаря вторжению новых «инородных» тревожных мотивов, в том числе видоизмененного, раздробленного, пульсирующего мотива-внушения из первой части симфонии. Финал приводит ;к мрачному, трагическому выводу и заканчивается, не разрешая напряжения (волны звуковых нарастаний и окончание на секстаккорде увеличенного трезвучия при трех форте).

Общая концепция симфонии явно пессимистическая. Мясковский исходил в ней от народно-песенных образов, но развил их по-своему. Здесь уже не было той болезненной экспрессии, того надрыва, который ощущался в шестой симфонии, но все же художник увидел образы народа и судьбу народного восстания слишком субъективистски, сгустив темные тона и

---

[1] См. **Н. А. Римский-Корсаков.** Сто русских народных песен. № 80 и № 77.

показав роковую обреченность движения. Широкое и принципиальное обращение композитора к народной песне было для него очень важно, оно определило лучшие стороны симфонии и способствовало проникновению в нее некоторого здорового эпического начала (начала первой и третьей частей), хотя пока еще мало заметного.

Любопытно, что в кругах АСМ восьмую симфонию не поднимали на щит. В рецензии было лишь упомянуто, что в симфонии «есть некоторый этнографический отпечаток, благодаря использованию напевов кое-каких народных песен...» [1]. Говорить о

теме симфонии и о самих ее песенных мелодиях считалось в те годы «дурным тоном»— весьма характерная черта формалистического направления.

Восьмая симфония была исполнена впервые весной 1926 года (23 мая, под управлением К. С. Сараджева) в Москве.

После исполнения восьмой симфонии многое в ней не удовлетворило Мясковского: он отметил, что надо переделывать скерцо и финал.

Восьмая симфония — последнее крупное произведение Мясковского, возникшее в пределах рассматриваемого периода. Таким образом, всего за годы 1917—1925 Мясковский создал пять симфоний, две фортепианные сонаты, цикл из шести фортепианных пьес «Причуды» [2], шесть романсов на слова Блока, три романса на слова Тютчева и восемь романсов на слова Дельвига. Еще определеннее, чем раньше, симфонии заняли здесь главенствующее положение. При этом вполне ясно обозначилось своеобразное отношение композитора к различным жанрам. В симфониях пытался он ставить волнующие темы современности или героического народного прошлого (мы исключаем тут седьмую симфонию), стремился отобразить новое содержание, раньше не характерное для них. В симфониях тогда наиболее отчетливо сказалась и национальная определенность искусства Мясковского, своеобразная связь с музыкальным языком русских классиков и народной песни. Иными словами, в симфоническом — самом сложном, но и самом главном для композитора — жанре лучше всего ощущалось движение вперед — очень трудное, очень противоречивое, но несомненное. В других же областях творчества Мясковского мы особенно резких сдвигов отметить не можем. Сонаты и романсы остаются попрежнему сферой личных высказываний, и то новое, что в них отчасти проступает, еще не изменяет существа дела, не нарушает признаков жанра, как его понимал Мясковский. Этим в некоторой мере объясняются те трудности, которые возникли в симфоническом творчестве композитора при воплощении новых

[1] «Современная музыка», 1926, № 15—16, стр. 148.

[2] Из восемнадцати неопубликованных фортепианных пьес 1917 года пять вошли в цикл «Причуды».

больших тем: внутренний мир композитора, круг его личных переживаний еще изменился мало, еще крепко связан с прошлым, — а это не может не мешать развитию **чувства нового**, правильному пониманию современной действительности [1]. Итак, здесь вновь и вновь встает основной вопрос: о постепенной перестройке всей психики художника, о переделке его сознания. Перестройка эта началась уже тогда, когда Мясковский писал шестую и восьмую симфонии, но столь глубокий и сложный процесс не мог протекать быстро: он захватил многие годы.

---

[1] Любопытно, что в 1918 году Мясковский на время вернулся к мысли, народившейся у него в 1910 году, — об опере на сюжет романа Достоевского «Идиот» (!). Подобно Прокофьеву, написавшему тогда своего «Игрока», тоже на сюжет Достоевского, Мясковский еще мог, казалось бы, вдохновляться такими упадочными сюжетами и такими ущербными героями. Однако, в отличие от Прокофьева, он все же не написал оперу «Идиот»: вероятно, почувствовал бесплодность этой попытки.

<стр. 110>

ГЛАВА ЧЕТВЕРТАЯ
НА ПЕРЕЛОМЕ. ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МЯСКОВСКОГО В ГОДЫ 1926-1934

1

Еще в предшествующие годы симфоническое творчество Мясковского выдвинулось на особое место в развитии советского симфонизма. В то время как симфонические произведения старших композиторов (Ипполитова-Иванова, Глиэра, Гедике), хранивших классические традиции, обращались преимущественно к тематике, взятой из прошлого («Запорожцы» Глиэра, «Мцыри» Ипполитова-Иванова, «Гальский набег» и «На войне» Гедике и др.). в то время как влияния модернизма откровенно проявлялись в сочинениях у композиторов «среднего» и младшего поколений (вторая симфония Щербачева, вторая и третья симфонии Пащенко, «Сказки гипсового Будды» Книппера), — симфонии Мясковского пытались отразить новые темы, связанные с нашей современностью, и дать вместе с тем самостоятельное развитие симфонических традиций прошлого. Сложные и противоречивые симфонии Мясковского оказались самыми яркими симфоническими произведениями ранней поры советского симфонизма. В этом смысле с ними до известной степени можно сопоставить лишь первую симфонию юного Шостаковича (1925 год), как первое проблемное сочинение другого выдающегося советского симфониста.

Во всех последующих исканиях, в крупных срывах и новых успехах симфонизм Мясковского не утрачивает этого своего значения. И когда возникают новые попытки отразить темы современности, когда поднимаются в симфонизме новые творческие силы (кроме Шостаковича, — Шапорин, Кабалевский, Книппер и др.), симфонии Мясковского и на этом изменившемся фоне остаются наиболее проблемными сочинениями, как бы сосредоточивая в себе самые острые творческие противоречия, какие могли созреть на пути советского симфонизма.

<стр. 111>

Большой исторический отрезок, который находится сейчас В поле нашего зрения и охватывает два периода в истории нашей страны, приведшие к построению незыблемого фундамента социалистической экономики, не может рассматриваться как единый творческий этап в развитии советской музыки или даже в развитии любого из значительных советских композиторов. От углубления противоречий в советской музыке (а также в творчестве Мясковского) путь здесь идет к началу подъема, к первым успехам. Иными словами, именно на протяжении этого большого исторического отрезка со всей отчетливостью выступает главное — достигнутый перелом.

На пути Мясковского-симфониста этот перелом обозначился чрезвычайно отчетливо. Если в десятой симфонии (1927 год) Мясковский исчерпал концепцию индивидуалистического пессимизма, то в двенадцатой симфонии (1931 год) он обратился к современной объективной действительности (несовершенная попытка отразить тему колхозного строительства), а в пятнадцатой симфонии (1934 год) одержал первые успехи в поисках творческой гармонии между лично-волнующим и всем понятным. С пятнадцатой симфонии начался подъем в творчестве Мясковского, захвативший, кроме симфонического, и другие жанры.

Мясковский был отнюдь не одинок на этом пути, и его творческий пример в широкой перспективе не составлял исключения. Не только вся советская музыка, но и вся советская художественная культура ощутила в те годы на своем развитии большой идеологический перелом. Множественные столкновения враждебных, казалось бы взаимоисключающих явлений в искусстве, характерные для рубежа двадцатых и тридцатых годов (когда партия сознательно допускала творческое соревнование направлений, активно поддерживая прогрессивные силы), были невозможны в подобной форме для последующих периодов развития советской литературы, театра, музыки, когда партия выдвинула и сформулировала для всех советских художников требования социалистического реализма.

Этот решающий перелом в идеологической работе и в развитии художественной культуры мог быть достигнут только в результате коренных изменений, происшедших в социально-экономической жизни страны. С 1926 года начался новый важнейший период в ее

истории: «Накопив силы и средства, партия большевиков подвела страну к новому историческому этапу — к этапу социалистической индустриализации» [1]. Период социалистической индустриализации был исключительно напряженным: В борьбе за социалистическую индустриализацию страны партия преодолела за 1926—1929 годы огромные внутренние и

[1] История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. Гос. изд. политической литературы. 1938, стр. 266.

<стр. 112>

международные трудности. Усилия партии и рабочего класса привели к победе политики социалистической индустриализации страны» [1]. В эти годы были заложены основы тяжелой индустрии, что было в первую очередь важно для перевооружения народного хозяйства; был принят первый пятилетний план социалистического строительства. Вместе с тем, продвижение вперед по пути социализма сопровождалось обострением классовой и антипартийной борьбы, в которой политика партии одержала победу, подавив сопротивление кулачества и разбив антипартийные элементы. «Этот период заканчивается годом великого перелома, который означал крупнейшие успехи социализма в промышленности, первые серьезные успехи в сельском хозяйстве, поворот середняка в сторону колхозов, начало массового колхозного движения» [2].

Понятно, что в тот период, когда обострялась классовая и антипартийная борьба, происходило и сложное обострение борьбы направлений в художественной культуре страны. В своеобразных формах здесь также новое боролось со старым, новое нелегко прокладывало дорогу в психике людей, а старое цеплялось за любые средства, чтобы уцелеть. В области искусства и литературы шла острая и резкая борьба творческих группировок и организаций. Реакционно-космополитические позиции АСМ в это время все откровеннее связывались с зарубежным модернизмом и формализмом. Все более ложной становилась позиция РАПМ, стремящейся подчинить своим вульгаризаторским установкам развитие советской музыки, ограничить ее жанры, навязать ей свой догматизм, свои пролеткультовские традиции в отношении к культурному наследию

прошлого. Но творческие силы советской музыки росли, поднимались новые поколения композиторов, стремившихся вместе со старыми кадрами овладеть новыми темами, идеями и образами, диктуемыми советской действительностью (от массовых песен до балета «Красный мак» Глиэра). Правда, всего этого было далеко не достаточно в сравнении с огромным ростом художественных потребностей у народных масс. Общее поднятие культурного уровня советского народа было неразрывно связано с периодом индустриализации и служило предметом постоянных забот партии и ее руководителей. Допуская творческое соревнование группировок и направлений, партия пестовала все передовое в советской художественной культуре, вела борьбу за ценные старые кадры, за их перевоспитание, а также за новые, растущие, за их верное направление. В эти годы рядом со старым поколением советских художников уже встают многочисленные новые кадры, что заметно изменяет общее соотношение сил и накладывает новую моральную ответственность на старших мастеров. Целый ряд талантливых

[1] История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. Гос. изд. политической литературы. 1938, стр. 285.

[2] Там же, стр. 286.

молодых художников (в том числе композиторов) в этот период поддается влияниям модернизма и формализма, что свидетельствует еще о стойкости **старого** и осложняет движение советского искусства вперед.

Год великого перелома (1929), наметившегося в самом **решающем** для жизни страны, т. е. в **построении социализма**, привел (разумеется, не сразу и не прямолинейно) к перелому к психике советских людей. И. В. Сталин говорил в 1931 году на совещании хозяйственников о признаках поворота среди старой производственно-технической интеллигенции, которая начала работать заодно с рабочим классом, ибо новая обстановка создала и новые настроения в среде этой интеллигенции. Своеобразные признаки поворота выступили и у художественной интеллигенции нашей страны; старые художники, многие из которых и ранее

искренне стремились служить народу, стали искать и находить новые пути служения современности, ощутили необходимость верно теоретически обосновать свое мировоззрение, не только отразить новые темы, идеи и образы советской действительности, но найти здесь **единение** с советским народом. В этих изменившихся условиях такие творческие организации, как РАПМ, вставшая на антипартийные позиции в вопросах перевоспитания и привлечения старых кадров, и вообще в вопросах **наследия прошлого**, стали прямым тормозом для развития советского искусства. Постановлением ЦК ВКЛ(б) от 23 апреля 1932 года эти организации были распущены, что раскрепостило выросшие творческие силы в различных областях советской художественной культуры.

Творческий путь Мясковского после 1925 года очень полно отразил на себе особенности исторического периода и был тесно связан с общим движением советского искусства и, в частности, советской музыки. И обострение противоречий накануне перелома, и наступление перелома — все это было закономерно в творчестве Мясковского, как художника, еще связанного со старым, но уже переходящего к новому.

Сами жизненные условия, в которых находился тогда Мясковский, как будто бы неприметно, но очень существенно изменились. Вместо узкого круга друзей возле него выросло целое поколение учеников, видных молодых деятелей советской культуры (Шебалин, Кабалевский и многие другие), принимавших активное участие в общественной жизни. Самому Мясковскому доводилось в это время представлять советскую культуру за рубежом: в 1926 году он был на открытии памятника Шопену в Варшаве, ездил в Вену по делам музыкального издательства. Все новые произведения Мясковского исполнялись и издавались в Советском Союзе; ширилась, благодаря этому, и его мировая известность как выдающегося симфониста современности. Однако Мясковский испытывал неудовлетворенность собой; он понимал, что его творческое развитие нуждается в верном теоретически

<стр. 114>

обоснованном мировоззрении. В 1930 году он начал усиленно изучать труды классиков марксизма-ленинизма, в частности «Материализм и

эмпириокритицизм» и «Государство и революция» В. И. Ленина. Нет сомнений в том, что эти занятия должны были постепенно подготовить его к новому пониманию современности, законов общественного развития, а следовательно, и закономерности в развитии художественной культуры. Общественное самосознание Мясковского постепенно становилось иным. Всякого искусственного или внешнего «приспособления» он не терпел, даже боялся одного подозрения в этом. Ему нужно было внутренне перестроиться, воспитать в себе новые внутренние творческие потребности. А для этого требовались немалые сроки.

Показательно, впрочем, то, что Мясковский уже в 1930 году принял участие в организации социалистического соревнования между бригадами композиторов при Музыкальном секторе Государственного издательства. Договор о соревновании, подписанный 12 марта 1930 года (Мясковский подписал его в составе «группы московских композиторов», куда входили Ан. Александров, Вл. Крюков, В. В. Нечаев, С. Е. Фейнберг, В. Я. Шебалин и др.), предусматривал создание и углубленную пропаганду «новых музыкальных форм, отражающих социалистическое строительство нашей страны» (имелась в виду, главным образом, массовая песня).

Год спустя Мясковский, вместе со значительной группой композиторов, вышел из Ассоциации современной музыки, очевидно, убедившись в порочности ее позиций, противоречащих требованиям советской действительности. Декларация «Нового творческого объединения» (как именовала себя данная группа) была подписана Н. Мясковским, В. Шебалиным, В. Крюковым, М. Старокадомским, В. Кочетовым, Н. Крюковым, Д. Кабалевским, В. Ширинским, А. Шеншиным. Все это были тогда совсем молодые композиторы, в большинстве ученики Мясковского; лишь Мясковский принадлежал к старшему поколению.

«Декларация» гласила следующее: «Напряженная борьба пролетариата в союзе с трудовым крестьянством, под руководством Коммунистической партии, на фронте индустриализации и коллективизации, за досрочное выполнение пятилетнего плана, обязывает каждого композитора к активному участию в социалистическом строительстве...»

В связи с новыми творческими задачами перед композиторами встают и новые требования, среди которых «Декларация» выдвигала как первое — борьбу «за овладение марксистско-ленинской методологией в своей творческой практике и теоретической работе, без чего невозможна перестройка творческого мировоззрения».

«В своей творческой деятельности объединение ставит себе целью,— так заканчивалась «Декларация»,— 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 основой задачей» [1].

Выход столь значительной творческой группы из АСМ ускорил распад Ассоциации, к которому она неизбежно подходила. Что же касается Мясковского, то он вместе с другими композиторами, подписавшими цитированную «Декларацию», именно в те годы впервые приступил к созданию массовых песен и инструментальных пьес для небольшого состава оркестра, не оставляя, разумеется и работы над крупными жанрами. Когда Мясковский подписывал «Декларацию», на его творческом пути уже были (с 1928 года) попытки овладения вокальными и инструментальными жанрами популярной музыки («деревенские концерты», военные марши, «колхозный романс» — «Запевка»).

От работы над демократическими музыкальными жанрами многих композиторов из круга Мясковского (его друзей и учеников), к сожалению, в значительной мере отталкивала порочная тактика РАПМ, догматически насаждавшей узко понимаемую массовую песню лозунгового типа (как якобы единственно доступную народу), равно как и вульгаризаторская позиция рапмовских теоретиков, объявлявших, что только на основе подобной массовой песни можно создать «действительно пролетарское симфоническое произведение большого масштаба» [2]. Между тем для того, чтобы создать высокообобщенную симфоническую тему, воплощающую **типичное** в нашей действительности, новее не надо было брать нечто среднее, рядовое, какой-либо образец массовой песни, а нужно было создавать художественные образы, не отказываясь ни от традиций русской классики, ни от традиций народного искусства, вместе с тем впитывая

все то новое, жизнеспособное, передовое, что рождалось в советской действительности.

Упрощенческая, вульгаризаторская позиция РАПМ наносила значительный вред развитию советской музыки и тем, что тормозила продвижение композиторов, которые порвали с откровенно формалистическими и космополитическими установками 'АСМ и стремились приблизиться к требованиям народа. В творческой практике и педагогической работе Мясковский испытал немалые помехи, которые чинила ему тогда деятельность РАПМ. Очень многие трудности, возникшие в его творческом сознании, когда он уже порвал с АСМ, были связаны с тем, что ему претило то понимание симфонии, которое декларировалось рапмовцами как единственно «пролетарское»; претил дилетантизм и пренебрежение к крупным музыкальным

[1] «Пролетарский музыкант», 1931, № 7.
[2] «Пролетарский музыкант», 1931, № 3—4.

формам, насаждаемые рапмовцами в консерватории; было чуждо пролеткультовское нигилистическое отношение к наследию прошлого. Если пребывание в АСМ, несомненно, тормозило творческое развитие Мясковского как советского художника, то политика РАПМ по-своему также затрудняла его дальнейший рост, раздражая на каждом шагу педагогической и редакторской деятельности, повседневно настораживая. Ликвидация РАПМ во многом раскрепостила и собственные творческие силы Мясковского, что не замедлило сказаться на его творческом пути.

Вообще, та обстановка, в которой жил и работал Мясковский в рассматриваемые годы, была весьма сложной. Ему пришлось вплотную наблюдать, как жизнь вдребезги разбила позиции 'АСМ, с которой он первоначально связал свою судьбу. Мясковский одновременно наблюдал, как поднимались молодые силы советской музыки, как вступали в общественную жизнь один за другим его ученики. Все это совершалось в условиях предельно острой борьбы направлений. Высокоодаренный Шостакович на время поддался сильнейшим воздействиям модернизма: в 1929 году была поставлена его гротескная опера «Нос» — образец вызывающего, воинствующего

формализма. Талантливые молодые композиторы Давиденко и Коваль, начавшие свой путь яркими реалистическими произведениями, потерпели значительный творческий урон от стеснительных догм РАПМ, когда вошли в эту организацию. Итак, трудности и противоречия испытывало не только поколение Мясковского, но и совсем юные композиторы, поднявшиеся и созревающие на его глазах, иногда входившие в число его учеников (Шебалин, Половинкин, Шехтер и др.).

Вопреки этим трудностям, советская музыкальная культура в целом, мудро направляемая Советским правительством и Коммунистической партией, непрестанно продвигалась вперед, ибо художественные потребности и возможности масс росли как никогда, творческие силы народа были неисчерпаемы, а в психике передовых советских художников **новое** неизбежно должно было возобладать над **старым**. Вместе с советской музыкальной культурой шел вперед и Мясковский, испытывая характерные, особенно для своего поколения, трудности и постепенно преодолевая их. В этом движении «год великого перелома», обозначившийся в жизни нашей страны, определил известный творческий перелом: вместе с широкими кругами старой русской интеллигенции, вместе со многими старшими художниками Мясковский глубже осознал свои задачи деятеля советской культуры и попытался по-новому откликнуться на запросы современности.

2

В творчестве Мясковского как раз на рубеже двадцатых и тридцатых годов происходят значительные сдвиги. От 1926— 1928 к 1930—1932 годам многое здесь весьма заметно изменяется;

<стр. 117>

на творческом пути композитора этот отрезок характеризуется множеством очень различных «событий» и определяется, прежде всего, **процессом движения**: ничто не остается по-старому. В 1927 году (вскоре после поездки за границу) завершается экспрессионистская десятая симфония — крайнее выражение влияний модернизма у Мясковского. В 1929—1930 годах пишется переусложненный струнный квартет (opus 33, № 1), но уже в 1928

году начинается работа над «деревенскими концертами» (так называл Мясковский пьесы для небольшого оркестра opus 32 — серенаду, симфониетту и лирическое концертино), уже в 1930 году Мясковский пишет два военных марша, «колхозный романс», в 1931 году — массовые песни («Крылья советов», «Дело доблести», «Летят самолеты») и двенадцатую симфонию, первоначально названную «колхозной».

Помимо того, к этим же годам относятся две тетради фортепианных пьес («Воспоминания» и «Пожелтевшие страницы»), еще один струнный квартет и переработка старого квартета 1910 года (вошел в opus 33, под № 3).

Как видим, после очень длительного перерыва Мясковский вновь обращается к жанру камерного инструментального ансамбля. На первых порах он здесь еще целиком в исканиях: перерабатывая старое, пробуя новое, он еще не определяет свое зрелое квартетное письмо, как определит его в следующих квартетах — пятом и шестом.

Каковы бы ни были эти новые искания в жанрах массовой песни и камерного ансамбля, на первом месте остается у Мясковского и теперь симфония; главные сдвиги на его творческом пути осуществляются именно в симфоническом жанре — от девятой-десятой к двенадцатой симфонии и далее.

План девятой симфонии возник еще в октябре 1924 года как план **симфониетты**, а затем лишь в сентябре 1926 года Мясковский записал, что «симфониетта вылилась в IX-ю симфонию с несколько необычным расположением частей». Параллельно уже планировалась десятая симфония. В марте 1927 гола Мясковский заметил, что десятая симфония оказалась трудной и плохо идет. В апреле 1927 года он закончил набросок девятой симфонии; летом заканчивалась оркестровка девятой, а в последние месяцы того же года Мясковский оркестровал десятую симфонию, сетуя, что «оркестровка не ладится».

Хотя девятая и десятая симфонии завершались почти одновременно, вряд ли можно среди всех предыдущих симфоний Мясковского найти два столь различных произведения! Здесь как inn столкнулись два полюса его искусства: крайняя экспрессивность и сгущенный психологизм, трагедия одинокой личности (десятая) — и предельное для Мясковского тогда спокойствие; созерцательность

(девятая). Поскольку это имеет свое значение почти для всего творческого пути композитора, подчеркнем сразу, что **такого рода спокойствие**, как бы уход от только что

переживаемых безумных тревог, отклонение куда-то во вне,— тоже никак нельзя считать удовлетворительным решением творческой задачи советского симфониста.

По словам Мясковского, девятая симфония (ми минор, opus, 28) «была задумана по возможности в лирико-безмятежном плане». Композитор считал ее своим «симфоническим интермеццо». Повидимому, он сам чувствовал, что не столько разрешает в ней центральные проблемы своего искусства, сколько уходит от них.

Тематический материал девятой симфонии довольно прост и порою близок русской песенности, но он отчасти производит впечатление стилизации, а не прямого высказывания. Стиль изложения также очень «прояснился», несмотря на широкое применение полифонических приемов. Любопытно, что первая часть трактована не как сонатное Allegro, а как трехчастная форма,— таким образом, здесь сразу «снимаются» основания для драматического развития. Характер некоторых образов (скерцо и третьей, медленной, части), а также цепные тематические связи, проходящие через весь цикл, отчасти, напоминают седьмую симфонию, которая также была «симфоническим интермеццо», своего рода отдыхом — после шестой.

Девятая симфония была впервые исполнена в Москве 29 апреля 1928 года под управлением К. С. Сараджева. Пресса отметила: «Характерно в музыке симфонии отсутствие драматической борьбы, (Несколько болезненного .психологического обострения, пафоса страдания, вообще свойственных стилю музыки Мясковского» [1].

Однако девятая симфония в самом деле нисколько не обозначала **преодоления** «пафоса страдания», о чем красноречиво свидетельствовала возникшая рядом с ней десятая — как раз предел «болезненного психологического обострения».

Десятая симфония (фа минор, opus 30), по признанию композитора, явилась **ответом на давно мучившую его идею** — «дать картину душевного смятения Евгения из «Медного всадника» Пушкина» [2]. Не общая концепция поэмы Пушкина, столь мудрая и

широкая, берется здесь Мясковским, а один лишь образ смятенного, безумного Евгения, как он представлен на гравюре Бенуа — почти прижатый к земле, словно лист, гонимый страшной бурей. В личных записях Мясковского прямо сказано, что программа симфонии — «Медный всадник» по Пушкину и Бенуа. С предельной конкретностью раскрывается здесь центральная и мучительная тема творчества Мясковского: пафос страдания одинокой личности, бессильной перед стихиями жизни. Нет надобности доказывать, насколько высокотипична

[1] «Музыка и революция», 1928, № 5—6, стр. 45.

[2] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 10.

эта тема для индивидуалистического искусства модернизма, воплощенная в десятой симфонии с экспрессией почти патологического оттенка. Центральный образ симфонии, ее герой — безумен; неудивительно, что все произведение граничит с кошмаром. Казалось бы, поэма Пушкина не дает основы для пессимистической концепции. В настоящее время мы знаем ее истолкование в музыке (балет Глиэра), лишенной черт надрыва и пессимизма. Пушкин гениально показал объективно существовавшее историческое противоречие между государственным «делом Петра » и страданиями рядового человека, причем над чувством острого сострадания к Евгению у нас все же встает величественный образ:

Красуйся, град Петра, и стой
Неколебимо, как Россия.

Этого оптимистического звучания совершенно нет в симфонии Мясковского, ибо перед композитором стоял иной образ: образ безумного Евгения (по Бенуа, т. е. в модернистском истолковании), как воплощение одинокой личности, гонимой преследованиями грозной силы. Тема симфонии понята Мясковским как продолжение и преувеличение ранее тревожащих его тем. В образе Евгения подчеркнуто его **одиночество**, т. е. то, что было так характерно для «Молчания», для «Аластора». Если раньше Мясковский раскрывал

обреченность своего героя (третья симфония) в борьбе с грозной силой судьбы, то теперь нет и речи о борьбе: остаются лишь бегство, преследование и смерть. Если ранее стихии природы участвовали в создании образов борьбы и душевного напряжения (буря в «Аласторе», буря в «Молчании»), то теперь в десятой симфонии все обращено против человека. Думается, что не случайно эта концепция Мясковского созрела после его поездки за границу: старые образы, прежние настроения вновь воскресли у него после соприкосновения с упадочным, пессимистическим искусством модернистов.

Десятая симфония Мясковского требовала полной непрерывности развития: она одночастна, как симфоническая поэма. Напряжение поддерживается в ней и характером оркестровой звучности (четверной состав оркестра).

Нельзя сказать, чтобы общий облик тематики в десятой симфонии был совсем нов для Мясковского. Напротив: здесь только сгущается и обостряется то, что было всегда характерно для его мрачно-экспрессивных тем. Широкий и сильный начальный «возглас» представляет углубление подобных же образов многих симфоний: это воплощение грозной и роковой силы, вторгающейся в жизнь и своим «преследованием» дающей основной стимул к движению в симфонии. Затем следуют главные образы безумной тревоги, характернейшие для Мясковского «стенания», мелькает, словно воспоминание, светлый лирический песенный образ (сначала у гобоя соло), вновь и вновь разрастается смятение;

<стр. 120>

грозно и страшно, как преследование, звучат «возгласы», пока не наступает трагический конец — смерть героя. Десятая симфония — не только самое пессимистическое произведение Мясковского; это — **законченная, ограниченная и» конкретизированная в экспрессионистских образах индивидуалистическая концепция пессимизма**. На пути художника она знаменовала крупный. срыв, обнажала огромнейшие, присутствующие в нем самом, идейно-психологические трудности.

В марте 1928 года начались у Персимфанса репетиции десятой симфонии. 30 марта композитор записал: «Ничего не ладится, симфония не нравится». В первых числах апреля симфония, была

дважды исполнена [1], оба раза с «недоразумениями»,— по словам автора,— который констатировал, что она впечатления не оставила. Повидимому, Мясковский и в процессе своей работы над симфонией, и в соприкосновениях с исполнителями (еще более — с аудиторией) испытывал мучительные трудности заблуждающегося художника.

К счастью, он находился в советской стране, и многие трудности **этого** порядка оказались для него целительными: уже во время исполнения десятой симфонии Мясковский замышлял серию «деревенских концертов» — легких, общедоступных пьес для небольшого оркестра. В декабре 1928 года готова была серенада для малого оркестра (ми-бемоль мажор, opus 32 № 1) и начата симфониетта для струнного оркестра (си минор, opus 32 № 2), а в январе, с окончанием «лирического концертино» (соль мажор, opus 32 № 3), был завершен весь небольшой цикл. Вспомнив о своих ранних опытах «легкой» оркестровой музыки (симфониетта opus 10), Мясковский с успехом вернулся к этому жанру и создал три простые по тематике и прозрачные по стилю изложения, но изящные и привлекательные оркестровые пьесы. Они получили значительное распространение, с успехом исполнялись в славянских странах и, главное, до известной степени помогли Мясковскому преодолеть в его симфонизме то, что с такой силой еще выступило в десятой симфонии.

Создание «деревенских концертов», конечно, показывает, что Мясковский начал прислушиваться к новым запросам советской аудитории. Разумеется, уж никак не круги АСМ, идущей к своему краху, могли подтолкнуть его в этом. Не способствовала его перестройке и РАПМ, с ее политикой «заушательства», с ее пренебрежением к симфонической музыке. Подтолкнуть Мясковского могло только прямое соприкосновение с тем новым, что совершалось в **жизни** социалистического государства, руководимого Коммунистической партией: очень показательно, что «год великого перелома» вызвал дальнейшие сдвиги в его художническом сознании. А к 1931 году, когда Мясковский вышел

[1] Первое исполнение состоялось 7 апреля 1928 года.

из АСМ, у него возникла новая идея симфонии на современную тему.

«Когда раздались первые призывы к коллективизации крестьянского земледелия,— вспоминает Мясковский,— меня чрезвычайно увлекла эта идея, казавшаяся мне особенно революционной по своим последствиям. Однажды М. В. Коваль... 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 года я уже принялся за выполнение своего замысла, но сперва успел написать 11-ю симфонию, где дал выход кое-каким настроениям более субъективного содержания» [1]. Заметим вскользь, что и здесь еще действует у Мясковского это «раздвоение» на **более объективное и более субъективное**, рождающее своеобразные пары симфоний.

Одиннадцатая и двенадцатая симфонии сочинялись параллельно: в сентябре-октябре 1931 года были сделаны эскизы одиннадцатой симфонии и написаны две части двенадцатой. Оркестровка двенадцатой симфонии заканчивалась в январе 1932 года, оркестровка одиннадцатой — позже, в марте. Таким образом, оба симфонических замысла своеобразно переплетались в процессе их осуществления.

Известной идейно-творческой подготовкой к двенадцатой симфонии было для Мясковского создание массовых песен, из которых наиболее удачна песня «Крылья Советов» на слова И. Асеева. До тех пор Мясковский вообще почти не обращался к хоровой музыке (кроме единичных ранних хоров) и в области вокальной ограничивался жанром романса. Все новые циклы его романсов (последним из них был цикл из восьми романсов на слова Дельвига в 1925 году) отличались большой усложненностью содержания и музыкального языка. А здесь вот, после циклов «На склоне дня», «Венок поблекший», композитор обращается к простой хоровой песне «для всех», к темам советской авиации — перелом поистине разительный! Правда, песни Мясковского, обнаружившие хороший вкус и благородство намерений, не стали в ряд самых популярных советских массовых песен; но свою роль в его творческом развитии они сыграли.

Не задерживаясь специально на одиннадцатой симфонии (си-бемоль минор, opus 34), отметим лишь, что обычная для Мясковского

субъективная тематика, обычные для него образы и темы — возгласы-призывы, тревожное и трудное «устремление», просветленная лирика — получают здесь более простой и ясный характер, причем идея тематических связей находит в трех частях симфонии особенно последовательное выражение, а в партитуре

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 10—11.

появляются целые страницы камерных звучаний, наподобие оркестровых сюит («деревенских концертов») opus 32. Одиннадцатая симфония была впервые исполнена после двенадцатой: 16 января 1933 года в Москве, под управлением К. С. Сараджева.

Двенадцатая симфония (соль минор, opus 35), как бы мы ни оценили воплощение ее замысла, имеет значение важной вехи на творческом пути композитора-симфониста. Ее в известном смысле можно сопоставить с шестой: обе они так или иначе связаны с крупнейшими историческими событиями, повернувшими развитие нашей страны на новый путь. Но связь эта различна. Мясковский в двенадцатой симфонии уже не совсем тот композитор, каким он был в шестой. Он стремится иначе понять и почувствовать жизнь, присмотреться к ней, пытается работать над жанрами, непосредственно связанными с новым бытом,— над массовыми песнями, над маршами. Мясковский иначе относится к современной действительности в двенадцатой симфонии, нежели он относился к действительности в первые годы советской власти. Теперь он думает о необходимости откликнуться на современность, думает о новой аудитории. Но творческое развитие Мясковского-художника еще сильно отстает от развития его страны. И двенадцатая симфония, которая была сперва названа «Колхозной», хотя и обнаруживает тенденцию перестройки, отнюдь не является подлинным, полноценным откликом на новую тему. В поисках нового решения композитор испытывает и новые трудности. В шестой симфонии ее субъективная тема (не тема революции, а переживание революции героем Мясковского) находилась в полном единстве с творческим методом симфониста, даже способствовала его определению; в двенадцатой симфонии замысел, система образов уже вступают в

противоречие с творческим методом Мясковского, хотя эта система (несколько абстрактная и рационалистическая) еще сама по себе далеко не соответствует требованиям действительности. Двенадцатая симфония как испытание темой обнаруживает слабые стороны старого симфонизма Мясковского и не показывает еще его новых сильных сторон. Тем не менее, оспаривать ее историческое значение для начавшейся перестройки композитора никак нельзя.

К созданию двенадцатой симфонии Мясковский пришел очень сложным, очень трудным путем симфониста, который обнаруживал весьма своеобразные связи с традициями Чайковского, Мусоргского, Римского-Корсакова, Танеева, но, благодаря воздействию модернизма, не проявил и не развил свои творческие возможности так, как этого можно было ожидать от столь крупного художника. Проступающие связи Мясковского с русскими классиками еще не были связями **по направлению** его музыки; напротив, они обозначались порой скорее **вопреки** этому направлению. Чем яснее была мысль Мясковского в симфонии, тем отчетливее проступали эти связи: так было в пятой симфонии,

<стр. 123>

в тематике восьмой. Чем болезненнее была музыка Мясковского, тем дальше и дальше отходила она от классической традиции: так было в особенности в десятой симфонии.

Когда Мясковский подошел к созданию двенадцатой симфонии, в его творчестве сложились вполне определенные, хотя еще отнюдь не застывшие приемы, признаки. Все это находилось в состоянии неустойчивости, все было противоречиво. Несомненной оставалась тенденция **большого**, драматически-конфликтного симфонизма, то без программной конкретизации, то со скрытой программой. Несомненным оставалось стремление к напряженному развитию мыслей и образов внутри симфонического цикла, причем это напряжение было неотделимо от нервной приподнятости общего тона, иногда переходящей во взвинченность, в болезненную экспрессивность. Одним из характернейших принципов развития все время было у Мясковского резкое «подхлестывание»движения силами, вторгавшимися как бы извне (в отношении основных тем-образов) — возгласами-призывами, фанфарами, напряженно-

побуждающими «толчками» резких аккордов. Очень важные особенности симфонического стиля Мясковского были связаны с развитием его мелодии, гибкой, нервной, гораздо более многообразной, чем можно ее себе представить по нескольким образцам. Способный создавать темы, которые трудно отличить от народных (в пятой, в восьмой симфониях), Мясковский по основной направленности своего мелодического мышления далеко отошел от принципа русской песенности. Взволнованная, экспрессивная тематика его прежде всего страшно неустойчива, прерывиста, изобилует острыми интервалами (Игорь Глебов говорил о **колючих** темах Мясковского). Певучести, простой повторности, ритмической периодичности, секвенций, **жанровости** в ней очень мало. Лишь там, где строй чувств Мясковского проясняется, мелодия его становится проще, определеннее; это в особенности станет ясно в двенадцатой, в четырнадцатой симфониях. Сложен насыщенный, грузный, вязкий гармонический язык Мясковского, изобилующий резкостями, диссонансами (аккорды с чистой и пониженной ступенями одновременно; обилие секундовых «клякс»)—например, и десятой симфонии. Весьма своеобразна оркестровка Мясковского. Но ограничивать ее светотенью было бы несправедливо.

Гам, где это требуется характером замысла, Мясковский достигает тонких колористических эффектов (медленная часть восьмой симфонии): но вообще-то колорит его произведений полностью подчинен экспрессии, психологическому, а не изобразительному принципу. И для того, чтобы передать напряжение чувств, пафос страдания, вторжение роковой «подхлестывающей» силы, композитор широко, мастерски, с огромным экспрессивным «нажимом» использует сильно действующие оркестровые средства. Вся сумма выразительных средств подчиняется у Мясковского основной идее симфонии; средства усложняются в связи

<стр. 124>

с усложнением замысла, проясняются, светлеют — в зависимости от более простой, ясной идеи (в пятой, девятой, одиннадцатой симфониях). Двенадцатая симфония потребовала от композитора пересмотра всех его приемов симфониста, многих выразительных средств, уже сложившихся и созревших.

Как бы ни были искренни побуждения Мясковского, в двенадцатой симфонии чувствуется некоторая рационалистическая искусственность замысла. Композитор, повидимому, продумал и «рассчитал» программу, наметил основные темы, но целое не вылилось так естественно, как по-своему — в своей системе образов — естественно для Мясковского выливались другие симфонии. Сам замысел, вернее — само здание не было **так** близко Мясковскому, как замысел его **само**высказываний.

Двенадцатая симфония была впервые исполнена 1 июня 1932 года. Она имеет посвящение «К XV-летию Октябрьской Революции» [1]. При первых исполнениях симфонии было известно, что она задумана как Колхозная, и в печати появились даже попытки раскрыть ее сюжетную программу, опиравшиеся на беседы с автором. Впоследствии Мясковский уклонился от программного наименования, очевидно, ощущая в данном случае наивный схематизм такой программы и несовершенство в выполнении своего замысла [2].

В двенадцатой симфонии, как в первой, второй, четвертой и одиннадцатой,— три части. Но здесь они прямо продиктованы программой: русская деревня «до, во время борьбы за новый быт и уже новая».

Характер тематического материала — русская песенность — более всего сближает двенадцатую симфонию с восьмой, а попытка пересмотреть структуру цикла (роль первой части) — с девятой. Здесь эта попытка несомненно диктуется программным замыслом — стремлением показать старую деревню в первой части, а процесс борьбы — преимущественно во второй. Поэтому первая часть перестает быть драматизированным сонатным Allegro, а строится как симметрическая форма. Развитие дается преимущественно во второй части.

Первая часть симфонии (Andante... Allegro giocoso. Andante) естественно стоит ближе всего к прежним попыткам Мясковского развить русские песенные образы: старая русская деревня могла здесь рисоваться композитору в тонах, отчасти близких к восьмой симфонии. Но это касается только мелодики — широких, протяжных тем медленного раздела и яркой плясовой темы быстрого,

---

[1] Для предыдущих характерны только индивидуальные

посвящения: одиннадцатая посвящена М. О. Штейнбергу, десятая — К. С. Сараджеву, седьмая — П. А. Ламму, пятая — В. М. Беляеву, четвертая — В. В. Яковлеву и т. п.

[2] Мясковский вообще не любил двенадцатую симфонию: когда он услышал ее впервые в восьмиручном исполнении, он сразу холодно отметил: «так себе».

создающих контрастные образы. Общий же характер музыкального языка теперь стал много проще и яснее, нежели в восьмой симфонии, так как тематический материал в гораздо большей степени определил **весь облик** симфонии (и это как раз самая важная ее особенность). Развитие в первой части двенадцатой симфонии совсем не отличается динамичностью. Прежние мотивы «подстегивания» движения, вторжения внутренней субъективной взволнованности, столь типичные до тех пор у Мясковского, здесь почти не применяются. Первая часть симфонии строится до предела замкнуто и симметрично: скорбные образы и протяжные темы определяют медленный раздел ее; плясовая тема обрамляет быстрый раздел (середину), в середине которого несколько развивается еще одна тема; а затем снова, уже в зеркальном порядке, возникают темы медленного раздела. Вся первая часть — скорее картина, нежели переживание. Контрасты ее достаточно ярки, но сильнейшее, определяющее впечатление дает исходная мелодия — печальная и заунывная — звучащая у кларнета соло.

Вторая часть симфонии (Presto agitato), несущая основную «нагрузку» борьбы и драматического развития в этом цикле, представляется наиболее надуманной по своему выполнению и во многом идейно неверной по своему замыслу. Здесь противоречия между заданием и творческим методом Мясковского даже его излюбленными, сложившимися приемами особенно обостряются. Главную роль в Presto выполняют четыре тематические образования, причем главная и побочная партии, повидимому, противопоставлены как два начала: злое, страшное, угрожающее (есть близость к начальным образам финала в восьмой) — и простейшее, в своей силе, даже примитивное, очевидно доброе (тема ненецкой песни) **(нотн. прим. 28 и 29)**.

Однако побуждением к движению, к драматизации и здесь служит не столкновение этих тем, одна из которых, очевидно, дает образ вражеской силы, а другая — неверно, упрощенно понятый образ народа. Драматизируют эту часть — начальная фанфара трубы, как сильнейший возглас, столь частый у Мясковского в других симфониях; а также тема-призыв с обозначением Invocando (т. е. буквально: «призывая»), появляющаяся после первой, и затем все время как особая сила, вторгающаяся и ткань симфонии **(нотн. прим. 30)**.

Эта тема выполняет функцию «подстегивающей движение», которое само по себе развивается на основе главных тем не «только драматично, сколько грузно, вяло, усложненно. Таким образом, старый, давно испытанный прием, более естественный в концепции шестой симфонии, противоречивый в восьмой, здесь получает несколько формальное истолкование.

Финал (Allegro festivo e maestoso) трактован оптимистически, с реминисценциями из предыдущих частей. Его основные темы — размашистая, величавая и вместе острая плясовая, и

<стр. 126>

лирико-патетическая, широкая — очевидно, воплощают образы новой жизни. Но и здесь снова не они служат стимулами движения: динамизируют финал, как и в восьмой симфонии, преображенные интонации темы-призыва (начало и конец финала), а в разработке проходят темы предыдущих частей. Кода финала, стремительная и светлая, приводит к коренному преобразованию его первой темы и заканчивает цикл плясовым весельем.

Сам композитор, повидимому, очень скоро почувствовал и осознал недостатки двенадцатой симфонии. Спустя два-три года в «Автобиографических заметках» он признался: «12-я симфония вышла не совсем так, как я хотел; кое в чем она получилась схематичной, хотя в связи с содержанием формальные схемы были мной нарушены, а главное — мне не удалось найти язык и формы для последней части, и она только внешне выражает мой замысел, но внутренне недостаточно убедительна» [1].

Понятно, что именно последняя часть симфонии, призванная раскрыть облик новой колхозной деревни, менее всего удовлетворила

автора: он не мог, не сумел овладеть сразу новой тематикой, связать свои темы, свое **симфоническое мышление** с новыми явлениями действительности. Его намерения оказались гораздо более интересными и значительными, нежели их воплощение. Но иначе, повидимому, и не могло быть: прошло еще немало времени, пока в советском симфонизме **убедительно** зазвучала **большая современная тема**.

3

На всем развитии советской музыки благотворно сказалась ликвидация так называемых «пролетарских организаций», ставших тормозами для дальнейшего движения советской литературы и искусства.

Постановление ЦК ВКП(б) от 23 апреля 1932 года «О перестройке литературно-художественных организаций» отметило большой рост советской литературы и искусства, достигнутый на основе значительных успехов социалистического строительства. «В настоящее время,— говорилось в Постановлении,— когда успели уже вырасти кадры пролетарской литературы и искусства, выдвинулись новые писатели и художники с заводов, фабрик, колхозов, рамки существующих пролетарских литературно-художественных организаций (ВОАПП, РАПП, РАПМ и др.) становятся уже узкими и тормозят серьезный размах художественного творчества. Это обстоятельство создает опасность превращения этих организаций из средства наибольшей мобилизации советских писателей и художников вокруг задач социалистического

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 11.

строительства в средство культивирования кружковой замкнутости, отрыва от политических задач современности и от значительных групп писателей и художников, сочувствующих социалистическому строительству».

Исходя из этого, Центральный Комитет нашей партии постановил:

«1) ликвидировать ассоциацию пролетарских писателей

(ВОАПП, РАПП);

2) объединить всех писателей, поддерживающих платформу советской власти и стремящихся участвовать в социалистическом строительстве, в единый союз советских писателей с коммунистической фракцией в нем;

3) провести аналогичное изменение по линии других видов искусства...» [1].

Советская музыкальная общественность горячо приветствовала мудрое Постановление ЦК ВКП(б). В печати появилось множество искренних и глубоко взволнованных откликов на него советских музыкантов, в том числе мастеров старшего поколения, испытывавших новый творческий подъем в сознании оказанного им доверия.

Летом 1932 года в Москве был основан Союз советских композиторов; в его областное правление вошел среди других маститых музыкальных деятелей (Ипполитов-Иванов, Глиэр, Василенко, Гедике, Игумнов, Гольденвейзер) и Мясковский — наряду со своими учениками Шебалиным и Шехтером.

И до этого Мясковский постоянно участвовал в работе советского коллектива (как педагог консерватории, как общественный деятель), но в таком большом творческом коллективе ему, как и другим советским композиторам, довелось жить и работать впервые.

В связи с роспуском РАПМ и задачами объединения всех творческих сил советской музыки, «поддерживающих платформу советской власти», создавалась действительно новая творческая обстановка для всех наших композиторов, в том числе для Мясковского. Еще ранее он откололся от группы 'АСМ, а теперь он должен был найти свое место в широком творческом коллективе, объединившем **всех** советских композиторов.

Союз советских композиторов начал устраивать творческие вечера с обсуждением исполняемых произведений, в том числе новых сочинений Мясковского. Так, обсуждалась, в частности, двенадцатая симфония.

Новые условия творческого общения, новые формы работы, а главное — высвобождение творческих сил из-под гнета догматических и вульгаризаторских требований РАПМ

способствовали наметившемуся творческому подъему и оживлению в композиторской среде. К числу ярких и жизнеспособных творческих

[1] «Правда» от 24 апреля 1932 года.

явлений тех лет следует отнести балет Асафьева «Пламя Парижа», поставленный уже в 1932 году, новые программные симфонии Книппера, особенно «Поэму о бойце-комсомольце» с прославленной песней «Полюшко», первые из зрелых произведений Хачатуряна, только в 1933 году окончившего Московскую консерваторию по классу Мясковского, а также несомненно — пятнадцатую симфонию самого Мясковского, созданную в 1933— 1934 годах.

Однако, если все эти (и многие другие) успехи советской музыки были отрадными и обнадеживающими, то они все же оставались совершенно недостаточными в свете тех требований, которые выдвигались Правительством и Партией к советскому искусству.

К тому же в области музыкальной культуры оказались далеко не изжитыми ошибки и заблуждения прошлых лет. Еще оставался большой и весьма реальной опасностью формализм: напомним, что как раз в те годы писалась опера Шостаковича «Леди Макбет», которая позже получила резкую критику в партийной печати, как образец антинародного искусства. АСМ распалась, а «современничество» еще вреднейшим образом проявлялось в творчестве ряда советских композиторов, отравляло критические высказывания. Не были преодолены до конца и вульгаризаторские, упрощенческие ошибки РАПМ. В 1933—1934 годах в журнале «Советская музыка» встречались возмутительные высказывания о Чайковском, как о «выразителе настроений упадочного дворянства», и о русских модернистах, как «наследниках» «могучей кучки» и Чайковского.

Именно в вопросах классического наследия позиции «современничества» и «новорапмовцев» полностью смыкались: здесь должна итти речь даже не о недооценке, например, русской классики, а о той активной борьбе против классических традиций, которая нанесла огромный вред советской музыке. Борьба направлений, таким образом, продолжалась; она только приняла несколько иные формы. Об этом следует очень твердо помнить, ибо иначе было бы очень

трудно понять все последующее в развитии советской музыки: рецидивы формализма спустя много лет и длительные трудности перестройки для многих композиторов, в том числе и для Мясковского.

Осуществляя высшее идейное руководство развитием советской художественной культуры, Коммунистическая партия выдвинула в конце рассматриваемого периода требования **нового метода** художественного творчества — метода социалистического реализма. Еще в 1932 году в беседе с писателями у А. М. Горького И. В. Сталин поставил перед советскими писателями проблему **социалистического реализма** как творческого метода, тесно связанного с новыми историческими условиями. В 1934 году, выступая с докладом на съезде советских писателей, А. А. Жданов, опираясь на указания

<стр. 129>

И. В. Сталина, дал развернутое определение метода социалистического реализма.

Приветствуя собравшихся на съезд, А. А. Жданов тогда сказал: «Товарищи, ваш съезд собирается в обстановке, когда основные трудности, стоявшие перед нами на пути социалистического строительства, уже преодолены, когда наша страна завершила построение фундамента социалистической экономики, что связано с победой политики индустриализации и строительства совхозов и колхозов.

...Последовательно идя от этапа к этапу, от победы к победе, из огня гражданской войны к восстановительному периоду я от восстановительного периода к социалистической реконструкции всего народного хозяйства, наша партия привела страну к победе над капиталистическими элементами, вытеснив их из всех сфер народного хозяйства» [1].

Успехами социалистического строительства обусловлены и успехи советской литературы, которая является самой передовой литературой в мире и черпает свой материал из героической жизни нашего народа. Наша литература сильна тем, что она служит делу социалистического строительства. Быть инженерами человеческих душ, как призывает И. В. Сталин советских писателей,— это значит знать жизнь, изображать действительность в ее революционном

развитии, правдиво, исторически конкретно; это значит идейно' воспитывать людей в духе социализма; это значит также — хорошо владеть техникой своего дела, всеми родами своего оружия.

«Такой метод художественной литературы и литературной критики есть то, что мы называем методом социалистического реализма»,— сказал А. А. Жданов.

Требования социалистического реализма, впервые сформулированные в отношении советской литературы, полностью относились ко всем родам художественного творчества и, конечно, имели также самое непосредственное отношение к музыкальному искусству.

Эти требования вооружали советских композиторов и вообще деятелей советской музыки твердой идейно-эстетической программой, **руководством к действию**. Вместе с тем они накладывали на всех советских художников огромную ответственность.

Сопоставляя достигнутые успехи советской музыки с идейно-эстетическими требованиями, выдвинутыми Партией от лица народа перед советскими художниками, мы должны признать, что успехи советских композиторов после 1932 года были еще весьма и весьма скромными в свете высоких требований социалистического

[1] **А. Жданов.** Советская литература — самая идейная, самая передовая литература в мире. Речь на I Всесоюзном съезде советских писателей 17 августа 1934 года, М., Госполитиздат, 1953, стр. 3.

реализма. Да и в дальнейшем, в период, когда советская музыка находилась на подъеме, очень опасными оказались тенденции **переоценки**, вытекающие из недостаточно высоких требований к ее развитию.

Сказанное полностью относится не только ко всей той исторической обстановке, в которой жил и работал Мясковский, но и к его собственным сочинениям, к его достижениям, успехам и трудностям.

К концу рассматриваемого периода, в своей пятнадцатой симфонии Мясковский несомненно достиг творческого успеха. Однако то, что на творческом пути композитора было явным

продвижением вперед,— еще не удовлетворяло высоким требованиям, предъявляемым к советским художникам, было также ниже образцов русской классики в их значении для своего времени.

Между тем, общие условия, в которых протекала творческая жизнь Мясковского после 1932 года, несомненно изменились к лучшему; это он должен был ощутить и в творческом общении с композиторской средой, и на работе в консерватории, и в издательстве. Именно с этих пор начинает особенно широко развертываться общественная деятельность Мясковского, разрастаются его творческие связи, круг людей, с которыми он соприкасается. В это время также определяется весь тот уклад его жизни, который до последних дней был характерным для Мясковского как советского художника, общественного деятеля, педагога.

Начав в 1930 году знакомиться с произведениями классиков марксизма-ленинизма, Мясковский продолжает и в последующие годы напряженную работу над изучением их трудов. В 1934 году мы находим у него пометки об изучении трудов Энгельса «Антидюринг», «Людвиг Фейербах», «Диалектика природы». Все, что совершается в советской стране, вызывает горячий интерес Мясковского; его личные настроения изменяются и светлеют, когда он узнает об успехах социалистического строительства. Начинается тот процесс внутреннего душевного смягчения, в котором его натура давно нуждалась и который станет особенно заметным в последующие годы, когда в жизнь Мясковского, всегда ощущавшего сумеречность мира, впервые по-настоящему входит **свет**. Мясковский не питал склонности к душевным излияниям на словах. Но слов здесь и не нужно. За Мясковского говорит его музыка. А в ней, после первой симфонии, после ряда ранних сочинений — впервые победило светлое начало. Та измученная, истерзанная и одинокая человеческая душа, которая высказалась в третьей, шестой, десятой симфониях, обрела в себе новую гармонию, новые силы, ощутила радость жизни, освободилась от гнета преследовавшей «судьбы». В самом деле: отныне из творчества Мясковского уходит образ «судьбы», как грозной силы, стоящей над человеком, опрокидывающей все его усилия

<стр. 131>

и, конечно, олицетворяющей, в воображении художника, все антигуманистическое, бесчеловечное и жестокое, что нависало над одинокой личностью в старом мире.

На слова Мясковский всегда был скуп, но тем более глубоки были его чувства и впечатления. Узнав о страшном преступлении врагов народа, он записал 4 декабря 1934 года: «Очень потрясло известие об убийстве в Ленинграде С. М. Кирова». В этих кратких словах выражена сильнейшее чувство: с новой силой прозвучало оно в годы Великой Отечественной войны в кантате Мясковского «Киров с нами».

Так советская действительность властно вторгалась во внутренний мир Мясковского, изменяя его, перестраивая сознание художника. Ранее всего неприметно, но упорно изменялось **мироощущение**, мировосприятие; а изучение марксистско-ленинской теории воспитывало уже и новое **мировоззрение**.

Как уже говорилось, Мясковский вместе с молодыми советскими композиторами участвует в те годы в организации новых форм музыкально-общественной жизни: работает в Союзе композиторов, в экспертной комиссии оперного конкурса (1934 год), принимает личное участие в конкурсе, объявленном «Комсомольской правдой» на создание лучших комсомольских боевых песен. 28 марта 1934 года названная газета прислала Мясковскому тексты, 30 марта у него уже были готовы три песни, две из которых («Походная» на слова Суркова и «Наливались тополи» на слова Островского) потом получили премии. Однако Мясковский писал, что свои опыты в этой области он не считает удачными. «Главный недостаток этих песен и всех своих работ в данной области,— разъяснял он,— я вижу прежде всего в нехватке заражающей и увлекательной мелодической непосредственности — нет внутренней простоты, а затем — в какой-то куцости, «недопетости» мысли в них» [1].

Помимо военно-комсомольских песен, Мясковский в те годы создал еще две хоровые песни: «Ленинская» (слова Суркова), «Марксу» (слова Кирсанова),— обе в 1932 году, и хор a cappella «Слава советским пилотам» (слова Суркова) — в 1934 году. Хотя композитор остался неудовлетворен этими произведениями (последний хор он просто называл скверным) и даже не решился

помечать их опусами, они были важны на его творческом пути как опыты овладения новой тематикой и новыми, наиболее демократическими жанрами.

С необычайной широтой проявляется у Мясковского в те годы повседневный интерес к творческим явлениям советской музыки. Общаясь со множеством композиторов всех поколений, он беспрестанно слушает, оценивает и обсуждает написанное ими, будь то произведения его сверстников, его бывших

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 11.

и настоящих учеников, тех, кто уже учится у его учеников, просто знакомых и незнакомых композиторов — московских и немосковских... Так, лишь за 1933—1934 годы Мясковский, — это видно по его записям, — слушает и оценивает дома, в Союзе, в консерватории, в Музгизе, в концертах сочинения: Абеля, Абрамского, Аксенова, Ан. Александрова, Асафьева, Белорусца, Белого, Бирюкова, Брусиловского, Будашкина, Бэлза, Василенко, Витачека, Гайгеровой, Гедике, Голубева, Давиденко, Данькевича, Евсеева, Желобинского, Животова, Золотарева, Кабалевского, Киркора, Книппера, Коваля, Кочетова, Литинского, Макарова-Ракитина, Мелких, Месснера, Мосолова, Надирова, Нечаева, Половинкина, Попова, Прокофьева, Разоренова, Ракова, Спадавеккиа, Старокадомского, Степаняна, Трошина, Фейнберга, Хачатуряна, Хренникова, Чуркина, Шебалина, Шеншина, Шостаковича, Штейнберга, Щербачева, О. Эйгеса, Юровского, Яцевича.

Не выступая в печати, Мясковский в сущности остается всегда учителем-критиком, когда он высказывает свои замечания в классе, в концертах, за столом редактора... Число его учеников все множится. В 1934 году он уже пишет Шебалину рекомендацию для профессуры, а когда из класса Мясковского блистательно выходит Хачатурян, у Мясковского **начинают** учиться Будашкин, Голубев, Юровский, и одновременно — Шебалин показывает ему сочинения **своих** учеников — Хренникова, Спадавеккиа, Трошина.

В 1933 году из-за границы возвращается старый товарищ Мясковского — С. С. Прокофьев, и Мясковский вновь поддерживает с

ним самые тесные творческие связи, следит за его деятельностью и сочинениями, сам охотно принимает его советы. Прокофьев и Шостакович, пожалуй, более всего интересуют Мясковского, как творческие фигуры современности, хотя к обоим (особенно к Шостаковичу) он относится требовательно, нередко критикуя их сочинения. Так, ознакомившись в 1934 году с фортепианными прелюдиями и концертом Шостаковича, Мясковский заметил, что они оставляют впечатление карикатуры на что-то знакомое. К сожалению, очень метко определяя слабые стороны, формалистические тенденции, сухость или жесткость в сочинениях профессионально крепких, Мясковский оставался слишком мягким и не делал более серьезных выводов о направлении их. (Впоследствии мы убедимся в том, как далеко завела критическую мысль эта **чрезмерная терпимость** авторитетного мастера к произведениям советских композиторов).

В связи с большой работой советского музыкознания над восстановлением подлинного Мусоргского (она развернулась, как известно, именно на рубеже двадцатых и тридцатых голо»). Мясковский в те годы заинтересовался текстологическими изысканиями П. А. Ламма и сделал в 1932 году четырехручное

<стр. 133>

переложение оригинальной партитуры «Ивановой ночи на Лысой горе». Мы упоминаем об этом потому, что Мясковский и в дальнейшем проявлял горячий интерес к изучению подлинных партитур русских классиков и даже сам участвовал в восстановлении этих партитур.

Большая и разносторонняя музыкально-общественная деятельность внутренне не мешала творческой работе Мясковского, а в известной мере даже стимулировала ее. Помимо уже названных сочинений, с мая 1933 по ноябрь 1934 года он написал три симфонии — три очень различных симфонических произведения, из которых первое (тринадцатая симфония) еще было обращено назад и связано с прежними пессимистическими настроениями автора, а последнее (пятнадцатая) явно свидетельствовало об устремлении вперед.

Закончив в начале 1932 года двенадцатую симфонию, показав ее общественности и, несмотря на хороший в общем прием [1],

разочаровавшись в своем произведении при этой его проверке, Мясковский на время как бы заколебался на своем пути симфониста.

В «Автобиографических заметках» о тогдашних творческих трудностях сказано уже твердо и спокойно. Но нет сомнений в том, что в свое время композитор остро и мучительно переживал то испытание, которому впервые так решительно подвергался его симфонизм и из которого он еще пока не вышел с победой. Вероятно, не без влияния этих переживаний возникла и одночастная «темная», мрачная, нервно-экспрессивная, местами гнетуще-подавленная по музыке, очень субъективная тринадцатая симфония (си-бемоль минор, opus 36).

Она была закончена в конце мая 1933 года, причем сам автор характеризовал ее как странное сочинение и отмечал, что вся она задумана в одну ночь. Исполнена была тринадцатая симфония в Москве только 26 декабря 1934 года под управлением Л. Гинзбурга. Уже на репетициях автор отметил, что оркестру симфония «явно не нравится». А несколько позже Мясковский писал о тринадцатой симфонии: «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. Она осталась страницей моего дневника: я ее не пропагандирую. Зато благодаря произошедшему

[1] Насколько доброжелательна была в те годы советская музыкальная критика к Мясковскому свидетельствуют как раз статьи, возникшие в связи с его двенадцатой симфонией: см. статью М. Черемухина в «Советской музыке», 1933, № 3, и статью Ю. Келдыша в том же журнале, 1934, № 2.

внутреннему освобождению следующую симфонию (14-ю) мне удалось сделать достаточно светлой и динамически более острой, и хотя я не могу похвастаться свежестью и яркостью ее музыкального языка, но мне кажется, в ней есть жизненный пульс» [1].

В этом авторском высказывании интересно очень многое: и то,

что композитор сам ощутил свой субъективно-пессимистический срыв, последовавший за двенадцатой симфонией, и в особенности то, что для него попревшему личное, эмоциональное, как «страница дневника» (напряженный и драматический симфонизм), резко отлично от объективного, светлого (хотя **не** свежего и **не** яркого для автора).

Мясковский начал работать над четырнадцатой симфонией летом 1933 года. В поисках тем для нее он обратился к сборнику казахских песен, составленному А. Затаевичем, и выбрал оттуда песню «Старик и старуха». В июле вся симфония уже была готова, но финал ее (в миноре, хотя симфония мажорная) совсем не удовлетворил композитора. Тогда же он принялся за другую симфонию (пятнадцатую), наметил ее первую часть. Оба замысла вновь начали «переплетаться» — так быстро и горячо работало творческое сознание Мясковского. Внезапно пришло новое решение: намеченная первая часть пятнадцатой симфонии стала финалом четырнадцатой, а прежний финал (с новым вступлением) превратился в первую часть пятнадцатой симфонии. Это могло произойти лишь потому, что нетерпеливая мысль Мясковского как бы забегала вперед, и он первоначально включил в финал четырнадцатой симфонии то, что требовало самостоятельного продолжения. С 25 сентября по 11 октября симфония была оркестрована (раньше тринадцатой), а затем Мясковский еще вернулся к финалу и переделал заключение. Первое исполнение симфонии состоялось 24 февраля 1935 года под управлением В. Кубацкого.

В четырнадцатой симфонии (до мажор, opus 37) задача симфониста как бы облегчена. Это произведение продолжает линию одиннадцатой симфонии в смысле прояснения и облегчения партитуры (часто совсем прозрачной) и линию симфонических сюит opus 32 — по простоте тематики и музыкального языка вообще. Написанная в пяти частях, эта симфония стоит как бы между другими симфониями Мясковского и его сюитами. Однако ее светлые и жизнерадостные тона в общем не ярки, и она не дает больших симфонических решений. Самое сильное в ней: возникающая активность и жизненность ритмического движения, идущая от жанрового материала, от танца. В данном отношении это—наиболее

«живая» из «объективных» симфоний Мясковского, вместе с тем уравновешенная

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 11.

и лишенная надрыва. 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.

Новыми достижениями на пути Мясковского-симфониста будут лишь пятнадцатая и особенно шестнадцатая симфонии, возникновение которой относится уже к новому периоду в развитии советской музыки.

В пятнадцатой симфонии столь ясно обозначается творческий перелом, что нам трудно отделить ее от шестнадцатой. В пятнадцатой симфонии Мясковский находится прямо на подступах к новому, восходит к своему следующему замыслу. В отношении ко всему предыдущему пятнадцатая симфония представляется не только прояснением мысли и стиля (оно намечается и несколько раньше), но уже известной завоеванной творческой позицией на этом пути. Эта симфония нравилась, имела успех, она дошла до советских слушателей.

Пятнадцатая симфония Мясковского (ре минор, opus 38) создавалась в 1933—1934 годах и была впервые исполнена 28 октября 1935 года в Москве, под управлением Л. Гинзбурга. Работа над симфонией длилась у Мясковского дольше, чем обычно: ее простота и ясность нелегко дались автору.

Еще в июле 1933 года, когда не была завершена четырнадцатая симфония, Мясковский отметил, что «нащупывает» новую симфонию. Особенно трудно складывалась вторая часть пятнадцатой симфонии: певучая, ясная, душевная, она потребовала от композитора длительных исканий. 13 сентября 1933 года Мясковский записал, что **намечает** вторую часть. 20 декабря отметил, что ищет ее продолжение. Искания эти вновь зафиксированы 18 января 1934 года. Затем следуют неоднократные записи о **бесплодных** поисках продолжения второй части (31 января, 18 февраля, 26 февраля, 20

марта). И лишь 18 мая Мясковский закончил вторую часть пятнадцатой симфонии. Ни одно самое сложное произведение не давалось ему так трудно, как это простое и строгое Moderato, Другие части пятнадцатой симфонии тоже складывались не легко: Мясковский колебался между двумя вариантами третьей части, делал купюры, вновь восстанавливал сокращенное, расширял финал уже после того, как была закончена оркестровка всей симфонии (ноябрь 1934 года).

Все это свидетельствует о возрастающем чувстве творческой ответственности, о том, что Мясковский, проверяя себя, думал о своих слушателях не так, как он помышлял о них раньше, когда решался выходить к аудитории с пессимистической, предельно субъективистской десятой симфонией.

В своих «Автобиографических заметках» композитор писал: «15-ю симфонию... многие ценят за ее оптимизм и лирическую

<стр. 136>

взволнованность. Но и это все еще не тот язык, какой я ищу, чтобы чувствовать себя вполне художником наших дней. Я не знаю, каким этот язык должен быть, и не знаю рецепта его поисков; ни устремление в сторону народной песни, ни интонации наших городских мелодий в чистом виде не кажутся мне еще теми единственными данными, которые создадут музыкальный язык социалистического реализма в инструментальной музыке, специфика которой имеет глубокие отличия от музыки песенно-вокальной» [1].

Из этого не трудно заключить, что композитор вполне сознательно, вдумчиво и напряженно **искал новое**, работая над пятнадцатой симфонией, и **стремился чувствовать себя вполне современным художником**. Понятно, что при высокой требовательности к себе он еще не был удовлетворен. И, наконец, очень интересно в приведенном высказывании, что Мясковский не усматривал еще в народных песнях, взятых в чистом виде, подлинную основу для нового симфонического стиля. Он искал тот новый симфонический язык, который, очевидно, должен был включить в себя песенное начало, но который еще надо было создать, вернее — развить, сформировать.

В пятнадцатой симфонии становится очень ясной опора на быт,

на простые и, вместе, свежие бытовые мелодические истоки, на жанровую тематику. Элементы призывно-маршевые, песенные, движение в характере вальса — все здесь служит демократизации симфонической тематики, приближает ее к простым, реальным впечатлениям.

Вместе с тем, ни масштабы целого, ни единство большого замысла здесь не позволяют говорить ни о каком упрощении проблемы симфонизма. Перед нами — крупное, широко развитое, щроникнутое единством симфоническое произведение. Былая созерцательность прежних, относительно светлых страниц в творчестве Мясковского, чувствуется уже мало; зато напористость, жизненная активность по-новому проникает в светлые симфонические темы. Упругость ритма, как важный импульс движения, нигде, пожалуй, не ощущалась у Мясковского так сильно, как в данной симфонии, здесь это связано также с резкой тенденцией к гомофонному складу и прозрачности партитуры.

Тематическое единство пятнадцатой симфонии достигается не за счет буквальных повторений или лейттемного принципа. Нет, оно носит, так сказать, свободный характер. Помимо всего прочего, помимо общности склада и оркестрового письма, интонационная связь частей симфонии зиждется на тяготении многих ее тем к песенно-раздумчивой мелодии вступления

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 11.

<стр. 137>

(Andante), широкой, спокойной, даже эпической. С этой темой **свободно** связаны: побочная партия в первой части симфонии, «заглавная» тема медленной части (Moderato assai), вальсовая тема третьей части, связующая партия финала **(нотн. прим. 31, 32, 33, 34, 35)**.

Основа интонационных связей заключается здесь, в частности, в варьировании мотива с «мягкой» ниспадающей терцией, в лирической окраске образов различного рода и характера.

Вся эта группа тем, различных по жанровой природе и по выразительному смыслу, объединена, однако, светлым колоритом, лирически-теплым, спокойным тоном. Этой группе в целом

противостоят в симфонии образы иного порядка — импульсивные, взволнованные, активные, напористые. Они выражены в ритмически острых, подвижных, «пружинящих» темах и мотивах — в главной партии первой части, в мотивном материале третьей части, в начале финала **(нотн. прим. 36, 37)**.

От первой группы песенно закругленных тем вторая группа отличается инструментальной «остротой» интонаций, маршевыми, резко плясовыми мотивами. Как видно, Обе группы тем основаны на реальных жанровых прообразах. Тематика пятнадцатой симфонии — жанрово-лирическая. Мясковский здесь не затрагивает глубоко иных, более сложных и драматичных жизненных тем, но зато данная сфера содержания выражена полно, многосторонне и волнующе. Ничего цитатного, что прямо и резко подчеркнуло бы связь с современностью, в пятнадцатой симфонии нет, но общий ее тонус, интонационная основа и строй чувств более современны, чем во всех предыдущих симфониях Мясковского. Показательно, что, оценивая именно это произведение, советский музыкальный критик счел возможным написать в 1936 году: «Историческое значение творчества Мясковского заключается в том, что оно не только завершает длительный путь развития русского (дореволюционного) симфонизма, но и раскрывает новые черты, новые элементы молодой советской симфонической культуры» [1].

Помимо тех общих особенностей в замысле пятнадцатой симфонии, о которых речь уже шла, в каждой из ее частей содержатся свои интересные и значительные черты. Так, в первой части примечательно частое возвращение чеканной и подвижной первой темы, как господствующего образа, все время напоминающего о себе. Эта характерная черта многих увертюр, частая особенность финалов, придает здесь сонатному Allegro отпечаток рондообразности, кругового движения по опирали. Важным импульсом к движению служит (как часто

---

[1] **Г. Хубов.** Мясковский и его 15-я симфония. «Советская музыка», 1936, № 1. стр. 3.

бывает у Мясковского) небольшая, вторгающаяся в конце экспозиции «подхлестывающая» тема из восходящих отрывистых мотивов,

которые приводят к возгласу призыву (цифра 17 партитуры), открывающему разработку. Этот прием развития, очень давнишний у Мясковского, который мы наблюдаем как характерную особенность симфонической драматургии Мясковского на протяжении многих лет, никак нельзя рассматривать только с внешней, формальной точки зрения. То, что движение, развитие, драматическая борьба развертываются не из центральных тем-образов экспозиции, а привносятся при помощи резкого, властного толчка «извне», неожиданно вторгающегося краткого «цризыва», как бы разрывающего ткань партитуры,—вызвано содержанием, идейным замыслом симфонии. И даже в пятнадцатой симфонии с ее мирным жизненным содержанием, с ее «круговым» движением в первой части, **воля к борьбе** внушается, привносится **толчком-призывом**.

Для того, чтобы освободиться от этого приема (а широко говоря, от подобного мировосприятия), Мясковский должен был по-новому ощутить симфоническую драматургию как своеобразнейшее обобщенное отражение явлений и процессов жизни.

Во второй (медленной) части пятнадцатой симфонии превосходен ее тематический материал: плавная, проникновенная, певучая мелодия, проходящая сначала у фаготов, затем в дуэте гобоя и фагота на фоне сопровождения струнных. Неторопливое развертывание этой мелодии имеет много общего с принципами народной песенности, а весь облик ее — простой, строгий и душевный—роднит эту тему с лучшими из лирических размышлений Мясковского.

Третья часть симфонии (Allegro molto, ma поп garbo) соединяет черты скерцозности с мягким вальсовым движением и представляет своеобразное развитие симфонической традиции Чайковского. В композиции этой части есть много интересных деталей, (много изобретательности. Из «вальсовой» темы вычленяются краткие мотивные образования, пронизывающие оркестровую ткань и динамизирующие ее. Сама тема звучит в неожиданных фактурных и колористических превращениях. Все это сообщает большой интерес изложению, не нарушая, однако, общего характера светлой жанровой картины.

В финале пятнадцатой симфонии есть свой напор (особенно

ощутимый в кратком трубном призыве-вступлении), свое крепкое почвенное жанровое начало (простая плясовая вторая тема), напоминание о прежних темах, а кода финала звучит широко, величественно, ликующе, как жизнеутверждающее заключение всей симфонии. Вообще, **радость жизни** слышится во всем произведении, сообщая ему новый для Мясковского характер и колорит. И вместе с тем, здесь не чувствуется

<стр. 139>

натяжек (которые несомненно были в двенадцатой симфонии): все складывается естественно, как вызванное и определенное жизнью развитие образов.

Сопоставляя пятнадцатую симфонию с десятой, мы ощущаем, что она написана словно бы **другим Мясковским**. И хотя, как мы увидим в дальнейшем, прошлое еще не преодолено до конца, все же к **концепции** десятой симфонии в творчестве Мясковского возврата не было. Впереди предстояла большая борьба, но перелом явственно наметился, Когда мы обратимся к другим жанрам творчества Мясковского, мы заметим, что этот перелом намечался повсюду.

ГЛАВА ПЯТАЯ
ТВОРЧЕСКИЙ ПУТЬ МЯСКОВСКОГО В ГОДЫ ОБЩЕГО ПОДЪЕМА СОВЕТСКОЙ МУЗЫКИ (1935-1940)

1

Значительное количество ярких, талантливых и передовых по направлению сочинений, а также расцвет исполнительства в нашей стране позволяют утверждать, что советская музыкальная культура находилась в 1935—1940 годах на подъеме. Это было тесно связано с решающими успехами в строительстве социалистического общества, с крупными победами социализма в СССР. В то время, когда за рубежом усиливались противоречия между империалистическими странами, когда по всему миру завязывались все новые узлы войны, когда на деле уже началась вторая империалистическая война, — в советской стране была завершена реконструкция промышленности и коллективизация сельского хозяйства, был досрочно выполнен второй пятилетний план, развернулось стахановское движение, возрастал уровень материального благосостояния народа, поднимался уровень культуры всего народа. Глубокие изменения, происшедшие в жизни СССР, получили свое выражение в новой конституции, которая «закрепила тот всемирно-исторический факт, что СССР вступил в новую полосу развития,, в полосу завершения строительства социалистического общества и постепенного перехода к коммунистическому обществу...» [1]. Проведенные в 1937 году на основе новой конституции выборы в Верховный Совет СССР блестяще подтвердили высокое морально-политическое единство советского народа.

Во всех областях жизни и культуры разительно выступала противоположность двух миров: мира социализма и мира загнивающего капитализма. В СССР вступил в действие основной

---

[1] Истории Всесоюзной коммунистической партии

(большевиков). Краткий курс. Гос. изд. политической литературы, 1938, стр. 331.

экономический закон социализма, существенные черты и требования которого определил И. В. Сталин: «...обеспечение максимального удовлетворения постоянно растущих материальных и культурных потребностей всего общества путем непрерывного роста и совершенствования социалистического производства на базе высшей техники» [1]. Напротив, в капиталистических странах все ощутимее становилось действие основного экономического закона современного капитализма, главные черты и требования которого И. В. Сталин сформулировал так: «...обеспечение максимальной капиталистической прибыли путем эксплуатации, разорения и обнищания большинства населения данной страны, путем закабаления и систематического ограбления народов других стран, особенно отсталых стран, наконец, путем войн и милитаризации народного хозяйства, используемых для обеспечения наивысших прибылей» [2].

Эта коренная противоположность двух миров проявлялась и в области их культуры, выражалась во всех родах искусства, во всех формах идеологии. В то время как художественная культура всех народов СССР неуклонно поднималась вверх, буржуазное искусство за рубежом обнаруживало все новые и новые признаки загнивания и распада. Деятели советской культуры, советские художники все явственнее сознавали непримиримые противоречия двух культур. Однако здесь же следует заметить, что в естественном увлечении успехами советского искусства многие его представители недооценили тогда значение борьбы двух направлений (которая не прекращалась в нем), проявляя известную терпимость к признакам чуждых и враждебных влияний. Эта терпимость, казавшаяся кое-кому еще безобидной, в конце концов привела опять к временному господству формалистического направления. Если мы не будем иметь этого в виду, говоря даже о периоде подъема советской музыки, мы не поймем, почему в дальнейшем могло возобладать формалистическое направление, осужденное в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года.

В связи с глубокими изменениями в жизни СССР происходили

изменения в психике всех трудящихся нашей страны. «Изменилась и интеллигенция СССР. В массе она стала совершенно новой интеллигенцией... Интеллигенция стала равноправным членом социалистического общества. Эта интеллигенция строит вместе с рабочими и крестьянами новое, социалистическое общество. Это — новый тип интеллигенции, служащей народу и освобожденной от всякой эксплуатации. Такой интеллигенции не знала еще история человечества» [3].

---

[1] **И. Сталин**. Экономические проблемы социализма и СССР. Госполитиздат, 1952, стр. 40.

[2] Там же, стр. 38.

[3] История Всесоюзной коммунистической партии (большевиков). Краткий курс. Гос. изд. политической литературы, 1938, стр. 328—329.

И. В. Сталин, еще в 1935 году указавший, что при наших нынешних условиях «**кадры решают все**», в отчетном докладе XVIII съезду Партии в 1939 году назвал новую советскую интеллигенцию плотью от плоти и кровью от крови нашего народа и сказал, что нарождение этой новой, народной, социалистической интеллигенции является важным результатом культурной революции в стране.

Все это, разумеется, должно было сказаться и на художественных требованиях советских людей, в том числе на требованиях аудитории к музыкальному искусству (ибо сама аудитория становилась иной) и та отношении художников к своему творчеству.

Подъем, наступивший в области музыкальной культуры как и в области литературы, театра, кино, живописи и скульптуры, где этот Период также ознаменовался яркими творческими событиями, позволяет уже различать черты, признаки, процессы, говорящие о том, что советские художники стремятся овладевать методом социалистического реализма. Характеризуя подъем советского искусства, достаточно напомнить, что в этот период возникли многие сооружения метро, канала Москва—Волга, Сельскохозяйственной выставки, кинофильмы «Ленин в, Октябре», «Ленин в 1918 году», «Человек с ружьем», «Александр Невский», были завершены крупные романы Шолохова («Тихий Дон») и Алексея Толстого («Хождение по

мукам»), созданы лучшие монументальные скульптуры Меркурова и Мухиной, достигли своего творческого расцвета крупнейшие из молодых советских артистов — Щукин и Хмелев. Именно в итоге этого периода советская литература, советское искусство, как и советская наука, завоевали право на единственное в своем роде высокое отличие: на премии имени Сталина, учрежденные в 1939 году в связи с его шестидесятилетием.

В условиях общего подъема советской культуры и советского искусства каждый значительный советский художник ощущал большой прилив творческих сил и на своем личном примере переживал этот подъем. Многие из лучших произведений выдающихся советских композиторов были созданы в те годы: шестнадцатая и двадцать первая симфонии Мясковского, «Ромео и Джульетта» и «Александр Невский» Прокофьева, «На поле Куликовом» Шапорина, пятая симфония и фортепианный квинтет Шостаковича, «Поэма о Сталине», фортепианный и скрипичный концерты Хачатуряна, песни А. В. Александрова, Захарова, Дунаевского.

Однако и тогда перед советской музыкой еще стояли реальные опасности формализма, чуждых влияний, отрыва от запросов народа. Об этом во весь голос сказала партийная печать в начале 1936 года, когда эти опасности проявились в Мере «Леди Макбет» и в балете «Светлый ручей» Шостаковича. Статьи в «Правде» «Сумбур вместо музыки» и «Балетная

<стр. 143>

фальшь» со всей убедительностью доказали, что самый одаренный советский художник, если он поддается влияниям зарубежного модернистского искусства, создает антинародные, антиреалистические произведения. Статьи в «Правде» призвали советских художников к бдительности, своевременно напомнили им о полнейшей непримиримости двух культур.

У: нас нет необходимости предварительно вспоминать о главнейших событиях, связанных с развитием советской музыки за эти годы. Уже **через** биографию крупного композитора, на его личном опыте невольно раскрываются и главные музыкальные факты: творческий путь Мясковского в 1935—1940 годах неразрывно связан

со всеми главными процессами и событиями в мире советской музыки.

Поскольку именно к этим годам полностью определился облик Мясковского как деятеля советской культуры, попытаемся охарактеризовать его черты, как они сложились на памяти и на глазах его современников.

Вся жизнь Мясковского из года в год, со дня на день была **жизнью в музыке**. Только считанные часы ее с трудом отрывались и отводились делам, заботам и помыслам вне музыки. Если Мясковский не работал над новым сочинением, не «искал» для него продолжения (его собственные слова), не оркестровал его, то он вносил дополнения и поправки в только что завершенное (часто после первого исполнения) или обдумывал следующий замысел.

Бывало не раз (как мы видели на примере четырнадцатой и пятнадцатой симфоний), что два замысла как бы сталкивались, обгоняя один другой, сочинение протекало быстро, «запоем». Бывало, что композитор месяцами возвращался к одному эпизоду в поисках трудно осуществимого. Если Мясковский не сочинял нового, он совершенствовал недавно написанное или перерабатывал совсем давнее, как было почти со всеми фортепианными пьесами. Иногда просто переписывал и вновь редактировал свои партитуры, делал переложения в 8 рук, в 4 руки. Без конца проигрывал и разбирал чужие сочинения — новые, только что возникшие, присланные из-за рубежа, старые, мало известные, классические... Делал переложения чужих партитур, например, в 1935 году в течение одного дня (!) переложил оркестровую пьесу Прокофьева «Осеннее» для двух фортепиано в восемь рук. Если даже не говорить сейчас о постоянном посещении симфонических концертов и репетиций,— это было неотрывное погружение в оркестровую музыку, в партитуры, в композицию крупных симфонических произведений. При этом Мясковский .редко ощущал усталость и не искал никакого «отвлечения». Это было для него не **работой** в ее обычном понимании, а почти единственным содержанием жизни, **самой жизнью**.

<стр. 144>

Все общественные и иные обязанности Мясковского также более

всего были связаны с суждениями о музыке, с разбором и оценкой музыкальных произведений.

С тех пор, как Мясковский ясно ощутил свое музыкальное призвание, и до мучительных дней смертельной болезни, в любых условиях, когда это было возможно, он не отрывался от музыки. Никогда, даже в самые молодые годы, ему не приходилось понуждать себя к занятиям; труднее всего было прерывать их. Уж на что неутомимыми, в своей естественной, редкостной музыкальной одаренности, были молодые Асафьев и Прокофьев, — и все же Мясковский еще в консерваторские годы был для них в этом смысле образцом. А когда близилось семидесятилетие Мясковского, когда болезнь быстро развивалась, он находился в полном расцвете творческих сил. Последние сочинения Мясковского стоят на вершине его творческого пути. В них нет ни признака, ни тени старческого увядания.

Итак, перед нами музыкальное дарование не только феноменальной силы, но и неистощимой энергии. Талант и труд здесь нельзя даже оторвать от творческого процесса, ибо труд становится жизненной необходимостью и поглощает жизнь, сам по себе являясь **свойством таланта**.

Весь жизненный уклад Мясковского, установившийся в предыдущие годы, подчинялся музыке, творчеству. С начала тридцатых годов Мясковский уже находился в тех жизненных условиях, в каких протекали последние двадцать лет его творчества, в каких его наилучшим образом запомнили современники, друзья, ученики. В 1930 году он поселился в доме № 4 по Сивцеву Вражку. Ныне на стене этого здания водружена мемориальная доска со словами: «В этом доме с 1930 г. по 1950 г. жил и работал выдающийся советский композитор, Народный артист СССР, профессор Николай Яковлевич Мясковский». В кабинете Мясковского на Сивцевом Вражке перебывало огромное множество советских композиторов, показывавших ему свои произведения и ждавших совета, исполнителей, просматривавших (Вместе с автором свои партии симфоний, квартетов, скрипичных и виолончельных сочинений; друзей и учеников, от которых Мясковский ждал критических замечаний. Работая над скрипичным концертом, Мясковский

советовался с Д. М. Цыгановым, К. С. Сараджевым, Д. Ф. Ойстрахом; отделывая концерт и сонату для виолончели, поддерживал тесный контакт с С. Н. Кнушевицким, с М. Л. Ростроповичем; сочиняя фортепианные пьесы, прислушивался к советам С. С. Прокофьева; многие изменения в симфонии внесены в связи с замечаниями Хачатуряна, Шебалина, Кабалевского и др. Редактируя квартеты, Мясковский часто сообразовался с указаниями квартетного ансамбля им. Бетховена; сочиняя девятнадцатую симфонию (для духового оркестра), учитывал советы

<стр. 145>

военного дирижера И. В. Петрова. Что касается чужих сочинений, то Мясковский слушал тогда до сотни композиторов в год, чутко и внимательно оценивая самые различные произведения.

Вся жизнь и работа Мясковского протекали в более чем скромной обстановке. Он писал музыку (если нехватало дня, то нередко и по ночам), просматривал ее, принимал посетителей, почти не выходя из тесного кабинета, в котором небольшой письменный стол, обилие партитур и рояль оставляли очень мало места для движения. В этой скромности были, однако, свой уют, удобство, даже изящество. Во всем чувствовалась напряженная духовная жизнь хозяина. На рояли часто стояли цветы. Никаких следов спешки в работе, беспечности или небрежности в быту, пренебрежения к порядку.

Только летом условия жизни Мясковского несколько изменялись, что, впрочем, не касалось его творчества, ибо как раз в летние месяцы во время каникул, когда ничто не отвлекало, он делал эскизы своих крупных сочинений. С начала тридцатых годов Мясковский всегда проводил лето на Николиной горе, в сорока с лишним километрах от Москвы; там, на даче у П. А. Ламма, у него была своя комната. Утренние часы и летом отводились сочинению: Мясковский обычно работал с восьми-девяти часов утра до часу дня; и затем еще раз садился за инструмент или за письменный стол на два-три часа во второй половине дня. Остальное время проходило в прогулках, чтении, иногда в дружеских беседах. Глубокие впечатления от поэтической русской природы, преломлявшиеся в лирических страницах музыки Мясковского, несомненно запали ему в душу

именно на Николиной горе. Редкостное местоположение в сосновом лесу, полукругом спускающемся в долину. Москва-река, широко петляющая в верховьях (неподалеку от Звенигорода), просторы, открывающиеся с ее высоких берегов — одна даль неожиданнее другой! Мясковский очень любил лесные прогулки, любил и прекрасно умел искать грибы, и лучшим его отдыхом было это простое общение с природой. Его не тянуло ни на юг к морю, ни в горы, всему он предпочитал эту среднюю полосу России, то, что так любили вместе с ним бесчисленные русские художники во все времена. Снимки многих лесных пейзажей Николиной горы украшали кабинет Мясковского.

С кем более всего общался Мясковский? Очень трудно отграничить какой-либо **круг** его друзей: друзья Мясковского были его товарищами по работе в консерватории (П. А. Ламм, В. Я. Шебалин и многие другие) или по творческому коллективу (С. С. Прокофьев и др.), или входили в его же консерваторский класс. С ними Мясковский был связан более всего **музыкальными** интересами; поэтому здесь, строго говоря, и нельзя провести грань между немногими — и широкой

<стр. 146>

средой товарищей, бывших и настоящих учеников. С 1938 года в число близких Мясковскому музыкантов прочно вошел военный дирижер И. В. Петров, по инициативе которого Мясковский обратился к творческой работе для духового оркестра.

Попрежнему друзья Мясковского систематически собирались в доме П. А. Ламма (это стало своего рода традицией) для проигрывания на двух роялях (в восемь рук) симфонических произведений. Исполнялись новые сочинения Мясковского или Прокофьева, иногда (Вспоминались совсем старые (например, ранняя симфониетта Мясковского); проигрывалась почти вся русская симфоническая классика, звучали лучшие сочинения советских и многие произведения зарубежных симфонистов. Мясковский прислушивался к критике в свой адрес и проверял для себя общее впечатление от целого, общий план композиции, соразмерность частей цикла, форму их и т. д.

Эта жизнь и музыке и для музыки отнюдь не делала Мясковского

сколько-нибудь безразличным к тому важному, что происходило в окружающей действительности, что совершалось в стране. Он много читал (интересы были многообразны — мемуары Репина, «Педагогическая поэма» Макаренко, Разговоры Гете с Эккерманом, Переписка Брамса и т. д.), бывал в театре, изредка в кино (особенно понравился ему фильм «Ленин в 1918 году»), тщательно следил за прессой.

Чувство огромного душевного удовлетворения ощутил Мясковский, когда впервые спустился в московское метро 20 мая 1935 года («роскошно и приятно несравнимо»,—записал он о первом посещении), когда побывал на канале Москва—Волга 19 апреля 1937 года. В последнем случае он отметил не только общее грандиозное впечатление, но глазами бывшего строителя оценил «смелый мост (железобетонная арка в 125 метров) через канал».

Целый ряд явлений искусства и культуры, возникших в те годы, сразу получил у Мясковского верную и меткую критическую оценку. Правда, он не скоро осознал порочную основу «Леди Макбет». Однако балетный спектакль «Светлый ручей», при всем интересе Мясковского к Шостаковичу, сразу же (в декабре 1935 года) вызвал у него резко отрицательный отзыв, особенно в связи с «банальной» и «крикливой» музыкой. Отметил Мясковский для себя ценное в «Тихом Доне» Дзержинского, когда посетил спектакль. 2 ноября 1936, вернувшись из Камерного театра, Мясковский занес в свои заметки: «Богатыри» — пошлый сюжет Демьяна Бедного и бесшабашный и вульгарный подбор музыки — неприятно и скучно» (как известно, 14 ноября, после статьи «Правды» последовал приказ Комитета по делам искусств о снятии этого порочного спектакля). Глубоко возмущен был Мясковский в январе 1936 года искажением великого образца русской классики — «Пиковой дамы» в постановке Мейерхольда.

<стр. 147>

Строго и не без язвительности судил Мясковский вообще об **исполнении** классических пьес. Так, прослушав 11 января 1935 года «Страсти по Матфею» Баха с огромными купюрами, он отметил: «...глупо, какой-то доклад на евангельские темы; все эмоции выброшены».

Особенно пристально следил Мясковский за развитием

симфонической музыки (составил полный хронограф симфонических произведений). Помимо проигрывания всех доступных ему новинок, он систематически, как никто, посещал концерты, часто бывал на репетициях. Московская музыкальная общественность привыкла видеть Мясковского во всех симфонических концертах; и долго еще будет казаться странным и необычным его отсутствие в последних рядах партера в Большом зале консерватории...

Несравненно чаще, чем юные студенты, начинающие изучать симфоническую литературу, несравненно чаще, чем его младшие товарищи, работающие над своими симфониями, посещал Мясковский — вне сомнений, лучший в мире знаток симфонизма — симфонические концерты.

Как раз в тот период, о котором идет речь, устраивались интересные декады советской музыки, проходила очень богатая и содержательная декада русской классической музыки (1938 год) и одна за другой шли год от году декады национальной музыки наших братских республик. Мясковский горячо интересовался как новыми достижениями советских композиторов нашей многонациональной Родины, так и восстановлением ранее не исполнявшихся сочинений русских классиков.

Лучшие образцы советской музыки он отмечал сразу, всегда радуясь успехам, гордясь творческими завоеваниями своих товарищей. К счастью, в те годы ему довелось вести в общем радостную летопись. Так 12 июля 1937 года он отметил большой успех фортепианного концерта Хачатуряна в исполнении Оборина (летний концерт в Сокольниках). В январе 1938 года, посещая репетиции, Мясковский нашел для себя увлекательной пятую симфонию Шостаковича с ее «дьявольской» инструментовкой, заметив, однако, что во второй части есть нечто «малеричное», а финал «от репризы слаб». 29 ноября 1938 года, прослушав в концерте «Поэму о Сталине» Хачатуряна, Мясковский оценил ее как превосходное сочинение. В мае 1939 года на репетициях и в концерте его восхитил «Александр Невский» Прокофьева. Год спустя Мясковский заметил, что «Ромео и Джульетта» оставляют глубокое и возвышенное впечатление. В октябре 1940 года он оценил фортепианный квинтет Шостаковича как впечатляющее, хотя и

неровное сочинение.

Когда была впервые исполнена (14 марта 1938 года) симфония Глинки на русские темы, дописанная и отредактированная по авторской рукописи Шебалиным, Мясковского глубоко

<стр. 148>

возмутило, что в аннотациях к концерту даже не было упомянуто об этой важной работе советского композитора: он обратился в газету «Советское искусство» с протестующим письмом.

Все резче и резче выступает в эти годы противоположность между отзывами Мясковского о советской музыке — и его суждениями о зарубежных модернистах. Прослушав современных итальянских композиторов, он отмечает, что «старики» (Вивальди, Скарлатти, Россини) были много лучше. Вариации Шенберга он «пытается понять», но ничего, кроме схоластики, в них не усматривает. Просмотрев клавир «Арабеллы» Р. Штрауса, замечает: «мастерская скука, ни одной свежей мысли». О пятой симфонии Малера, которого тогда усиленно пропагандировали ленинградские формалисты, Мясковский восклицает: «Как конструктивно беспомощно при бесцветном материале! »

Кажется, еще один шаг, одно усилие критической мысли — и Мясковский придет к выводу о различии **направлений**, о непримиримости **идей** у нас, в Советском Союзе и в капиталистическом мире. Но этого шага он пока не делает.

Много и часто в то время исполняются произведения самого Мясковского — как во время декад советской музыки, так и вне их. Его известность растет, ибо музыка его становится более доступной в различных ее жанрах: не только в симфоническом, но и в камерном. 9 марта 1935 года в Москве исполняется даже «Аластор» Мясковского, и автор впервые слушает свое раннее произведение в оркестре (на первом исполнении Мясковский не присутствовал — был на фронте), что заставляет его несколько изменить оркестровку. Своеобразным напоминанием о прошлом служит Мясковскому и юбилей оркестра К. С. Сараджева в 1935 году: вместе с другими композиторами (Нечаевым, Мелких) он участвовал в сочинении поздравительной оркестровой сюиты (еще в 1934 году для нее были написаны прелюдия и фугетта).

Все шире и шире становятся творческие связи Мясковского с замечательными советскими исполнителями: он работает в контакте с советскими дирижерами, квартетистами, скрипачами и т. д. (о чем мы уже упоминали) и в свою очередь особенно ясно ощущает выдающиеся успехи советской исполнительской школы.

Таким образом, весь жизненный опыт, все творческие связи подводят Мясковского к тому, чтобы он осознал коренную противоположность двух миров, как она проявилась в области **художественной культуры**. Все настороженнее относится Мясковский к «заигрываниям» со стороны иностранных дирижеров. Все разборчивее он выбирает свои сочинения для концертов. Свойственное многим представителям старой художественной интеллигенции узко-профессиональное отношение к явлениям

<стр. 149>

искусства (якобы **вне политики**) сменяется у Мясковского пробуждающейся подозрительностью ко многому, что идет из-за рубежа.

Вместе с тем он снова и снова задумывается о путях **своей** музыки к сердцу советского народа. 6 марта 1940 года он отмечает: «Из самых отдаленных углов СССР получаю какие-то удивительные письма с впечатлениями от моей музыки. Не понимаю, думал, что малодоступно». Мясковский заботится о том, чтобы музыка его была более доходчивой и в те годы достигает явных успехов в этом смысле. Он стремится выразить типичное, характерное для своей эпохи и своей страны, но, при всех его благородных намерениях, он все же «е может быть вполне удовлетворен своим творчеством: задачи, стоящие перед ним, еще очень сложны и обширны.

О больших исканиях, о напряженной работе и высоком уровне самокритической сознательности свидетельствуют «Автобиографические заметки о творческом пути», составленные Мясковским в начале 1936 года и опубликованные в журнале «Советская музыка». По ходу изложения мы почти целиком процитировали «Заметки» — настолько они верно, остро вскрывают многое в идейно-творческом развитии автора. В те годы, когда писались «Заметки», никто еще не высказывался о Мясковском так глубоко, так резко, порою беспощадно, так умно. Тут возникает

естественный вопрос: если Мясковский столь ясно осознавал трудности на своем творческом пути, то почему он отнюдь не был свободен от ошибок и заблуждений в дальнейшем, почему он подвергся резкой и справедливой критике в историческом Постановлении ЦК ВКП(б)? Дело в том, что при высоком уровне художественного самосознания, при большом идейном росте в те годы, о которых идет речь, Мясковский ни в «Заметках», ни в иных своих высказываниях еще не мог сформулировать для себя до конца убеждение в **непримиримости** двух художественных культур: чуждой, буржуазной, модернистской — и нашей, советской, социалистической. Когда Мясковский вспоминает о русских модернистах, он пишет, что **не стал** для них «своим», но не разоблачает их, как чуждое, **враждебное** направление, упоминая лишь о том, что их стремления к «последнему слову» техники и изобретения (читай — формализм) не имели для пего самодовлеющей цены. Иными словами, Мясковский как художник многое уже понял, почувствовал в борьбе направлений, но ему еще нехватало в должной мере идейной **непримиримости**, **воинствующего** отношения к отрицательным явлениям искусства, как явлениям идеологического порядка. Позже развилось и это: здесь Мясковскому пришла на помощь Коммунистическая партия.

Очень много времени и сил отдавал Мясковский педагогической деятельности, которая порой даже изнуряла его. В те

<стр. 150>

годы, о которых идет речь, он несомненно являлся уже главой самой большой композиторской школы у нас в стране. Характеризуя Мясковского как педагога, В. Шебалин писал в 1941 году (когда исполнилось двадцать лет работы Мясковского в Московской государственной консерватории): «Основой педагогических взглядов Н. Я. является его твердое убеждение в том, что одной ремесленной, технической выучкой композитора не воспитать. Огромное значение придает Н. Я. глубине общих знаний будущего композитора, широте его идейного, общекультурного и художественного горизонта. Начиная занятия с новыми учениками, Н. Я. обычно очень обстоятельно выясняет степень их знакомства с музыкальной литературой. Он умело направляет своих воспитанников по пути

глубокого изучения музыкальной литературы, прививает им любовь к слушанию симфонических концертов и репетиций, приучает их к 4-ручному проигрыванию на фортепиано оркестровой музыки» [1].

Присущее Мясковскому с молодых лет умение быстро ощутить сильные и слабые стороны произведения, сразу нащупать промахи в его форме, неровности в стиле, теперь в педагогическом опыте развилось до необычайной остроты. Вместе с тем, по свидетельству его учеников, Мясковский никогда не сковывал, не стеснял их индивидуальности, не навязывал им **своих** индивидуальных вкусов как обязательных, «...в своих требованиях к ученикам Николай Яковлевич неизменно учитывает их собственные технические и художественные возможности. Н. Я., делая замечания ученику, никогда не исходит из того, как бы «он сам» сочинил то или иное место. Н. Я. всегда умеет найти наилучшее разрешение поставленной творческой и технологической задачи, исходя из реальных возможностей ученика на данной стадии развития. Очень редко он прибегает к «наигрыванию» на фортепиано возможных вариантов, а стремится различными наводящими замечаниями натолкнуть ученика на самостоятельное разрешение задачи» [2].

Из класса Мясковского вышло более восьмидесяти советских композиторов, и все они настолько не похожи один на другого, что трудно поверить в единство их школы. Кажется даже, что, стремясь предоставить наибольшую свободу индивидуальности. Мясковский бывал иной раз слишком мягок и терпим.

По окончании консерватории ученики в большинстве не покидали Мясковского: они продолжали показывать ему свои сочинения, ждали его советов, а он тревожился за них и следил за их успехами. Авторитет его был высок, что накладывало на него и особую ответственность за судьбы советской творческой школы.

---

[1] **В. Шебалин.** Мясковский-учитель. «Советская музыка», 1941, стр. 48.

[2] Там же, стр. 49—50.

<стр. 151>

В настоящее время среди одних только лауреатов Сталинской премии имеется двенадцать советских композиторов — учеников Мясковского: Белый, Будашкин, Галынин, Кабалевский, Мокроусов,

Мурадели, Пейко, Старокадомский, Степанов, Тулебаев, Хачатурян, Шебалин.

Помимо педагогической работы, Мясковский продолжал вести и большую редакторскую работу в Музыкальном издательстве, где был редактором симфонической литературы и членом редколлегий томовых и академических изданий русских классиков (так, в 1940 году было решением правительства начато академическое издание сочинений Чайковского). Мясковский тщательно правил партитуры, уделяя этому много времени.

Связанные с успехом советского исполнительства и часто проводившиеся в те годы конкурсы также требовали участия Мясковского, который нередко тяготился длительными прослушиваниями, но в то же время горячо интересовался выступлениями лучших исполнителей. Так, десять последних дней 1937 года Мясковский целиком посвятил всесоюзному конкурсу пианистов, поскольку состоял в жюри. В течение месяца с лишком (сентябрь—октябрь 1938 года) проходили три тура конкурса дирижеров: Мясковский ежедневно бывал на прослушиваниях, репетициях и концертах, иногда с 10 часов утра до 12 ночи. Зато выступления Мравинского и совсем молодого тогда К. Иванова (с пятой симфонией Мясковского) доставили ому большое удовлетворение как симфонисту.

Немало забот и (Внимания требовали у Мясковского и дела Союза композиторов, который тогда разрастался, превращаясь и общесоюзную организацию. Будучи членом избранного в 1940 году Оргкомитета Союза советских композиторов, Мясковский задолго до этого принимал участие в творческих делах Союза, причем композиторы оттуда постоянно обращались к нему за советами и консультациями.

Все это приводило в общем к огромной перегрузке: Мясковский утомлялся, отмечал: «...верчусь, как белка в колесе», сердце его начало сдавать, нервы были очень напряжены.

С 1939 года (т. е. с основания) Мясковский был членом Художественного совета Комитета по делам искусств, с 1940 (также с основания) — членом Комитета по сталинским премиям в области литературы и искусства.

Подходя к своему шестидесятилетию, Мясковский выдвинулся таким образом в ряды авторитетнейших деятелей советской музыкальной культуры. Его заслуги были отмечены Советским правительством: еще в 1926 году, в связи с шестидесятилетием Московской консерватории, ему было присвоено звание заслуженного деятеля искусств; в 1940 году присвоена ученая доктора искусствоведения без защиты диссертации. Наконец, в 1941 году Мясковский был удостоен Сталинской премии первой степени за двадцать первую симфонию.

<стр. 152>

При этом Мясковский сохранял большую скромность, требовательность к себе, всячески избегал шумихи, приветствий, чествований. Он был очень рад, что в день своего шестидесятилетия (в апреле 1941 года) находился в санатории, и оно прошло, по его словам, тихо. К. Иванов продирижировал тогда пятой и двадцать первой симфониями, Цыганов выступил со скрипичным концертом, а Окаемов — с романсами на слова Щипачева.

За шесть лет Мясковский создал не только очень большое количество сочинений, но проявил себя в различных жанрах: симфония, квартет, инструментальный концерт, оркестровая увертюра, фортепианные пьесы, романсы и песни. В отличие от предшествующих лет, когда камерные сочинения у Мясковского особо отделялись от симфонических, здесь они впервые объединяются общими устремлениями: новое выступает и в симфонии, и в квартете, и в романсе. Именно к этим годам относятся зрелые квартеты Мясковского (пятый и шестой), принадлежащие к лучшим его достижениям в данном жанре.

После длительного перерыва (с 1925 года) возвращается Мясковский к романсам и создает на рубеже 1935—1936 годов цикл из двенадцати романсов на слова Лермонтова. Как в ранних романсах на слова Баратынского, но, конечно, на иной ступени творческой зрелости, мы ощущаем здесь чистоту и ясность стиля. Лермонтовские романсы, в отличие от романсов на слова Блока и Дельвига, — первый **репертуарный** вокальный цикл Мясковского: советские исполнители охотно обращаются к нему. Помимо того, Мясковский написал в 1935 году романс «Колхозная осень», в 1938 году — три романса на слова

советских поэтов, в 1939 году — четыре песни полярников; в 1940 году — десять романсов на слова Щипачева. К 1936 году относятся три больших вокальных произведения для голоса с фортепиано на современные темы — из них особое значение имеет самобытная, сильная и проникновенная «Песня от всей души» на слова Джамбула [1].

Испытал свои силы Мясковский тогда и в новых для него жанрах: в жанре скрипичного концерта (1938 год), симфонии для духового оркестра (1939 год), торжественной приветственной увертюры (1939 год). Наконец, необходимо упомянуть, что к 1938 году относится серия наиболее популярных его фортепианных пьес (opus 43), получивших распространение в педагогическом репертуаре: «Десять очень легких пьесок», «Четыре пьесы в полифоническом роде» и «Простые вариации» (новая редакция пьесы 1908 года).

Все это отнюдь не означает, однако, что область симфонического творчества в, те годы отступила у Мясковского на задний

[1] В марте 1936 года Мясковский сочинил песню «Жить стало лучше» (гимн Лебедева-Кумача), но она утрачена.

план: среди шести симфоний тех лет, свидетельствующих о большом творческом подъеме и составляющих попрежнему **основное** в его творчестве, мы найдем лучшие его симфонические произведения.

Если бы от всего творческого наследия Мясковского остались только его сочинения 1935—1940 годов, перед нами стоял бы его живой творческий облик, мы уже могли бы свободно судить о его симфоническом, квартетном и вокальном письме в характернейших образцах.

2

После 1934 года в симфоническом творчестве Мясковского обозначились как бы два крупных «центра», к которым тяготели основные творческие искания. Над остальными симфониями тех лет заметно возвышаются два превосходных высокозначительных сочинения: шестнадцатая симфония, созданная в 1935—1936 годах, и двадцать первая симфония, написанная в 1940 году я завершающая весь данный период. Обе эти симфонии вошли в золотой фонд

советской музыкальной культуры. Сравнивая их с такими рубежными из прежних произведений Мясковского, как пятая, шестая и двенадцатая симфонии, мы отчетливо видим новое значение шестнадцатой и двадцать первой. Столь же показательные для Мясковского, как в свое время пятая и шестая, новые лучшие симфонии уже по-иному связаны с нашей современностью, являются характерными произведениями передового советского художника. С другой стороны, в отличие от двенадцатой симфонии, шестнадцатая и двадцать первая обозначают не только новые замыслы, но и творческую удачу в их выполнении. Внутренние переживания художника приходят здесь, наконец, в известное равновесие с тем, чем живет окружающая его действительность. Отсюда и та высокая степень признания, которую получили шестнадцатая и двадцать первая симфонии Мясковского.

Среди шести новых симфоний Мясковского мы уже не найдем в этот период ни одного глубоко-пессимистического сочинения, ни одного «темного», неясного, смятенного по тематике и настроению замысла, близкого, например, десятой симфонии. Напротив: в эти годы в творчестве Мясковского целиком преобладают «светлые» симфонии, партитуры с ясной, прозрачной музыкальной тканью, впитавшие влияния бытовых жанров. По-различному **не** отяжелены, **не** омрачены образы семнадцатой, восемнадцатой, девятнадцатой, двадцатой симфоний. Вместе с тем в этих преобладающе **светлых** концепциях нет прежней отвлеченности или идилличности: они реалистичнее, почвеннее, крепче, в них уже по-новому слышится жизненный пульс. А всего примечательнее здесь то, что наиболее напряженные

<стр. 154>

и значительные замыслы наконец становятся у Мясковского и самыми жизненными: именно таковы на фойе данного периода шестнадцатая и двадцать первая симфонии. Может быть, впервые в них Мясковский достигает большого напряжения и подлинного драматизма, не утрачивая оптимистической основы. В этом ,и заключается главнейшее новое качество его симфонизма на том знаменательном этапе.

Лучшие симфонические достижения Мясковского той поры

стояли рядом с другими крупными и радостными явлениями советской музыки в иных жанрах — в области кантаты-оратории, песни, концертной литературы. Сопоставляя симфонии Мясковского с созданными в те же годы симфонией-кантатой Шапорина «На поле Куликовом», с «Поэмой о Сталине» и концертами Хачатуряна, с кантатой Прокофьева «Александр Невский», мы ощущаем не только мощную волну подъема советской музыки вообще, но также, в частности, новую, очень важную ступень развития советского симфонизма в его различных проявлениях, очень существенные реалистические завоевания в монументальных жанрах советского музыкального искусства. Шестнадцатая и двадцать первая симфонии Мясковского в этом смысле не являются единичными вершинами: они входят в цепь творческих явлений, вызванных к жизни всем развитием советской культуры, советского общества. И среди первых произведений советской музыки, получивших в 1941 году Сталинские премии, не случайно оказывается двадцать первая симфония Мясковского.

В шестнадцатой симфонии выявились, как бы вышли на поверхность те сдвиги в композиторском сознании Мясковского, которые сказывались уже ранее. Здесь взята широкая тема, осуществлен большой охват жизненного содержания, глубокого, волнующего, близкого современности. Шестнадцатая симфония— одна из самых обширных симфонических концепций Мясковского. Она вызвала горячий отклик концертной аудитории, оставила глубокий след в музыкальной среде. Наряду с пятой, двадцать первой и двадцать седьмой она оказалась в числе самых сильно и широко воздействующих симфонии Мясковского. Не все в этой симфонии равно удалось, но в целом она принадлежит к вершинам советского симфонизма.

Шестнадцатая симфония Мясковского (фа мажор, opus 39) писалась в 1935—1936 годах. В июле—сентябре 1935 года Мясковский еще искал материал для нее, отмечая: «...проектирую что-то симфоническое». 12 октября была закончена первая часть симфонии, а на другой день автор работал над второй частью, которую завершил 31 октября. 1 ноября ему уже «мерещилась» третья часть, а 21 декабря он заканчивает финал. Оркестровка симфонии,

начатая 6 марта 1936 года, была доил до конца 5 апреля. Повидимому, после трудных исканий

<стр. 155>

простоты в процессе работы над пятнадцатой симфонией, дальнейшее продвижение стало для Мясковского легче. Шестнадцатая симфония писалась быстро, в неослабевающем творческом напряжении. Услышав новую симфонию в восьмиручном исполнении, автор был первоначально разочарован и отметил, что он недоволен музыкой, что сочинение получилось плохое. Однако после исполнения симфонии в концерте Мясковский с удовлетворением записал, что она прошла отлично.

Шестнадцатая симфония была впервые исполнена в Москве 24 октября 1936 года (посвящена оркестру Московской государственной филармонии). Критика оценила симфонию очень высоко и охарактеризовала ее как образец советского симфонизма. Сам композитор дал ей тогда весьма строгую и взыскательную оценку. Непосредственно после ее завершения он писал: «Свою последнюю, шестнадцатую симфонию я тоже не склонен рассматривать как вполне удачное разрешение проблемы ни со стороны формы, ни со стороны языка, хотя тенденции ее содержания еще ближе к современности, чем в других моих сочинениях» [1].

Действительно, приближение к современности выразилось в шестнадцатой симфонии столь ясно, что даже всегда строгий к себе композитор не мог не признать и не подчеркнуть этого.

Драматичная, напряженная и вместе глубоко лиричная (в средних частях), шестнадцатая симфония впервые у Мясковского дает оптимистическую концепцию «симфонической драмы». И это найдено в ней не как заданный формой вывод, а как (претворение жизни, которую композитор сумел, наконец, осознать и почувствовать именно таким образом.

Для всего рассматриваемого периода шестнадцатая симфония — самый монументальный, самый широкоохватный замысел. Здесь композитор как будто бы сознательно стремится объять различные стороны современной и близкой ему жизни: ее героический пафос, ее дерзания, ее светлые и прекрасные лирические образы, ее «оптимистическую трагедийность», даже, пожалуй, ее «массовость»,

широкие масштабы ее движения, помыслов, чувств, событий. В отличие от шестой симфонии Мясковского, с которой, именно по многогранности ее образов, можно сравнивать шестнадцатую, здесь художник уже не противостоит действительности в своем смятенном сознании, а принимает ее, почти сливается с ней. Другими словами, перед нами **советский** художник, хотя отнюдь не лишенный противоречий и отнюдь не преодолевший всех трудностей.

Шестнадцатая симфония Мясковского не имеет развернутой и литературно-оформленной программы. Но общая программная основа в симфонии все же есть. Известно, что траурный

---

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 11.

<стр. 156>

марш в третьей части сочинен под глубоким впечатлением гибели большого советского самолета «Максим Горький». В финале симфонии развивается как особая тема мелодия массовой песни Мясковского «Летят самолеты» (1931 год). Героический порыв, пронизывающий всю первую часть симфонии, и обаятельнейшая лирика с мотивами сельской природы во второй не противоречат общей теме симфонии, если ее понимать как посвящение советской авиации. Разумеется, в этом большом и обобщенном симфоническом замысле не следует, вопреки намерениям композитора, искать программные детали, частности, изображение какого-либо хода событий в подробностях. Нет, здесь тема советской авиации взята как тема вдохновенного творческого труда, как поэтическая тема человеческих дерзаний, как воплощение смелости, героизма, великого **полета** нашей созидающей мысли. И никакая трагическая гибель героев, никакая скорбь не сокрушают оптимистической концепции жизни. Подобный замысел мог бы на первых порах получить в нашем искусстве несколько абстрактное воплощение — такого рода опасность стояла и перед Мясковским. Он почти полностью преодолел ее. Особенно показательны в этом смысле средние части его симфонии, проникнутые глубоким, теплым чувством, прекрасной человечностью своих образов и побуждений. И только финал, с его сложным и несколько рационалистичным композиционным планом, местами скорее занимает, заинтересовывает, нежели трогает и

захватывает.

Каждая из частей шестнадцатой симфонии несет большую психологическую нагрузку и имеет очень яркий, вполне своеобразный облик, выполняя **свою** композиционную задачу.

В смысле драматизма развития и какой-то особенной силы впечатления первая часть симфонии, несомненно, является центральной. Что же касается сложности композиционного замысла и своего рода программной «декларативности», то главную нагрузку в цикле несет финал. И, однако, при такой исключительной весомости крайних частей, обе средние по-своему не менее значительны. Их сила — в непосредственном обаянии их чудесных образов, в **самой тематике** прежде всего.

Первую часть шестнадцатой симфонии (Allegro vivace на 6/8), представляющую большой путь драматического движения,, которое **преобразует** исходный материал, можно считать образцом **драматического** симфонизма Мясковского, симфонизма напряженного, на этот раз не мрачного, не «темного», а весьма действенного и захватывающего.

В композиционном выполнении этой части есть свои характерные черты, обусловленные ее новым эстетическим замыслом. Весьма ярки, выпуклы ее основные темы. Их сильный и смелый контраст ничем не сглажен, не затемнен, ничто не отвлекает от него. И, что всего примечательнее здесь, мощное, активное. непрерывное движение, охватывающее всю часть,

<стр. 157>

вызывается не «толчком извне», не «возгласом», а заложено в возможностях **основного тематического ядра**. Взбегающая, как бы врезающаяся на пульсирующих аккордах наступательно-волевая, сама по себе острая и «противоречивая» по звучанию первая тема (показательно, что она не предварена никаким раздумчивым медленным вступлением) содержит уже основной импульс движения **(нотн. прим. 38)**.

И действительно, она оказывается основной пружиной всего дальнейшего очень широкого, напряженного развития.

Рядом с первой темой, особенно спокойно, лапидарно, веско в своей сосредоточенности звучит народно-песенная вторая тема,

идущая на скромном аккордовом фоне **(нотн. прим. 39)**.

Далее именно эта «собранная» тема становится главным объектом для преобразований в разработке. В потоке общего движения, определяемом энергией и пульсом нервной заглавной темы, возникает наконец вторая тема в увеличении у медных, проходя канонически (на зыбком и приглушенном «фоне» виолончелей и контрабасов): она затем побеждает все и дается tutti фортиссимо — торжественный и мощный марш, на «гребне» которого движение (Вливается в репризу. Реприза также велика и динамична, общее движение не останавливается в ней, а поднимается новой волной (прием, характерный для Чайковского). Драматургическая роль обеих контрастирующих тем глубоко различна в этой части: первая из них активная, импульсивная (развертывается, как пружина), вторая терпит характеристические преобразования, превращения.

Вторую часть шестнадцатой симфонии (Andantino e semplice) советский музыкальный критик очень верно назвал лирическим интермеццо [1]: она, как это тоже часто бывало у Чайковского, является замечательным лирическим «отдыхом» после напряжения предыдущего Allegro. Ее спокойная, красивая, глубоко поэтичная, «качающаяся» тема, идущая вначале у кларнета, тепла и мягка по колориту, в ней есть особого рода душевная приветность и ясность. По свежести звучания и вместе с тем некоторой хорошей традиционности (от баркарол, от светлых кантилен русской музыки, восходящих к Глинке) эта чудесная тема у Мясковского в сущности **классична (нотн. прим. 40)**.

В середине второй части тематический материал (тип пастушьего наигрыша у деревянных духовых) вызывает впечатление простой сельской природы, «мирных полей»: это нечто вроде современной пасторали, после которой вновь возвращается (в новом, варьированном изложении) первая тема как исходный образ Andantino. Композитор, связывал возникновение этой

[1] Г. Хубов. 16-я симфония Н. Мясковского. «Советская музыка», 1937, № 1.

части симфонии с образами русской природы. Окончив ее, он отметил даже такую колоритную частность, как «лесные переклички» на

Николиной горе. Это означало, что здесь отразились впечатления от прогулок по чудесным, обширным лесам, примыкающим к Николиной горе, впечатления от богатой и привольной русской природы, которая там замечательно хороша.

Третья часть возвращает нас к прерванной на время драматической линии симфонии. Напряжение чувств носит здесь совсем иной характер, нежели в первой части: глубокая сосредоточенность и трагическое величие траурного марша выступают с ощутимой программной конкретностью. Однако мерное движение марша начинается не сразу: ему предшествуют семь тактов Sostenuto — напряженно-патетические унисонные возгласы меди **(нотн. прим. 41)**. Эти скорбные, сильные, как бы ораторские интонации взывают к слушателям, возбуждают внимание и непосредственно вводят в Andante marciale ma sostenuto **(нотн. прим. 42)**. Постепенно звучание марша разрастается; возникают величественные образы большого народного шествия. Своеобразие ладового колорита обусловлено шестой повышенной ступенью минора (*фа-диез* в ля миноре) и частично—мелодическим минором. Наряду с суровой темой марша здесь звучат и теплые лирические мелодии сострадания (канонически в квартете деревянных от цифры 22 партитуры и далее). Бетховенская концепция (гибель героя и победа — в третьей симфонии, «Эгмонте») здесь возрождается на совершенно иной основе. Финал полон движения, многообразен и оптимистичен; его идейный смысл — мощь и сила советской авиации, советских героев, представляющих бессмертный народ. Однако грандиозный замысел финала выполнен несколько схематично. Как это почти всегда бывает, проблема симфонического финала, призванного завершить всю большую творческую концепцию цикла определенным выводом, оказалась для композитора здесь самой трудной.

Масштабы последней части шестнадцатой симфонии Мясковского очень широки во всех ее разделах. Само вступление по крайней мере двусоставно: нарастающий раскат движения и аккорды меди. Главная партия рождается не сразу, а формируется постепенно, как образ простой и четкой силы, близкий гимнам. Схема побочной партии очень широка: она включает две различные лирические темы,

данные в легком, прозрачном (Изложении (кларнет, затем солирующий гобой на мягком фоне сопровождения). Экспонируемые образы воспринимаются как образы нашей жизни вообще, взятой с ее разных эмоциональных сторон. И только в разработке, сначала на одной ее полис, потом на другой, более высокой, звучит тема песни «Летят самолеты». Так, образы авиации, образы победного **полета** возникают в финале вместе с обобщенными образами

<стр. 159>

жизни. Это имеет большой идейный смысл для всего разрешения избранной композитором темы. Быть может, ощущая недостаток душевной теплоты в финале, а скорее всего в связи с потребностью выделить особое значение лирического начала в Симфонии, Мясковский дает в конце финала теме медленной части прозвучать у валторн.

Хотя финал шестнадцатой симфонии, задуманный очень последовательно и очень демократично, все же не достигал своей художественной цели полностью, — его **замысел** был очень важен для композитора как серьезная попытка осмыслить современность. Для своего времени эта попытка была прогрессивной.

Как бы ни оценивать финал шестнадцатой симфонии Мясковского, все произведение в целом было не только **исторически** значительным: оно захватывает и волнует до сих пор, оно осталось жизненным. Уже после того, как Мясковский показал советской аудитории свою восемнадцатую симфонию, критик, в известной мере противопоставляя ей шестнадцатую, как «мужественную, драматургически-цельную и яркую», писал: «В этом произведении композитор сумел с большой силой художественной правды раскрыть некоторые, качественно новые черты советского симфонизма — и не только в смысле самой темы-сюжета, но и ее художественного воплощения» [1].

После шестнадцатой симфонии наступает очень насыщенный творческий период во всех отношениях: одна за другой следуют семнадцатая и восемнадцатая симфонии, затем скрипичный концерт, девятнадцатая симфония, Приветственная увертюра, двадцатая и двадцать первая симфонии — все это на протяжении четырех лет!

Немногие годы, отделяющие шестнадцатую симфонию от

двадцать первой, были для Мясковского годами больших творческих исканий. Композитор писал очень много, очень напряженно, попрежнему уделяя главное внимание проблеме советского симфонизма. В отличие от былых лет, здесь, между двумя вершинными произведениями, мы впервые не наблюдаем у Мясковского резких противоречий и тяжелых срывов, подобных десятой или тринадцатой симфонии. Напротив: композитор, стремясь приблизиться к нашей современности, создает произведение за произведением, в общем не отходя от **светлых** тем и достигая многообразных частных творческих удач, значение которых было лишь несколько заслонено возвышающейся над ними двадцать первой симфонией.

Каждое из симфонических произведений, созданных Мясковским в то время, имеет свой отчетливый индивидуальный облик. Можно предположить даже, что симфонист сознательно

[1] **Г. Хубов**. Смотр советской музыки. «Советская музыка», 1937, № 12.

ставил перед собой **различные задачи**, желая сосредоточиться на различных жизненных темах.

Среди тем, которые захватывали тогда Мясковского и о которых он мечтал, особое место заняла тема о **великих современниках**. Этой теме уже в 1936 году посвящено было одно из лучших вокальных произведений Мясковского: «Песня от всей души» на слова Лахути. Тогда же зародилась идея большого сочинения типа кантаты, о котором Мясковский писал: «К двадцатилетию Октября у меня был план довольно крупного оркестрово-хорового сочинения, но, к сожалению, в процессе обдумывания его замысел не только не конкретизировался, но, напротив, как-то расплылся и гипертрофировался, так что у меня исчезла надежда с ним справиться. Новый, к сожалению, не возник. Давно занимающая меня мысль дать в музыкальных образах выражение чувств, связанных с личностью наших великих современников, перестраивающих с гениальной прозорливостью и мудрой неуклонностью нашу жизнь, опять же упирается в чувство известной недозрелости моего языка и даже музыкального мышления. Но идея эта — моя мечта и, как таковая,

должна когда-нибудь сбыться, как сбываются сейчас у нас самые увлекательные мечтания лучших представителей человечества — всех веков и народов» [1].

Всегда помышляя об этой большой теме, Мясковский овладевал новыми образами в своем творчестве, находя доступные для себя пути к отображению современности. Отложив замысел крупного оркестрово-хорового сочинения к двадцатилетию Октября, композитор посвятил этой славной дате свою восемнадцатую симфонию.

Восемнадцатая симфония Мясковского, как и непосредственно предшествующая ей семнадцатая, не отличается широтой и глубиной концепции, характерными для шестнадцатой. Тема каждой из новых симфоний — проще, уже, нежели тема шестнадцатой; композитор как бы сосредоточивает внимание поочередно на различных сторонах жизненного содержания, углубляется в мир человеческих чувств, не претендуя на героику, всеобъемлющий охват, обширные драматические замыслы.

Семнадцатая симфония (соль-диез минор, opus 41) писалась в 1936—1937 годах (посвящена А. В. Гауку) и была впервые исполнена 17 декабря 1937 года под управлением Га-ука.

Первую часть ее Мясковский написал в октябре 1936 года, еще не имея окончательного плана всего цикла, идеи целого. Над второй частью он работал довольно долго, а затем остальные части дались несколько легче (хотя финал, — вспоминает композитор, —

[1] **Н. Мясковский.** Автобиографические заметки о творческом пути. «Советская музыка», 1936, № 6, стр. 11.

и мешал спать по ночам). Вся симфония была закончена 10 февраля 1937 года. В мае—июне симфония была оркестрована, причем Мясковский отметил, что «работал с одержимостью».

Оставаясь одной из менее известных симфонических партитур Мясковского, семнадцатая симфония дает, однако, пример большого просветления лирических чувств, правда, личных, без ощутимой опоры на образы внешнего мира, как то было в пятой симфонии. В тематике семнадцатой симфонии, в развитии ее частей и особенно в общем складе партитуры, при всей ясности целого и определенности

контуров, много тонкого, оригинального, колоритного. В общем здесь как бы расширились, заполняя собою все, светлые лирические образы и темы Мясковского, для которых характерна именно эта особая, тонкая простота, мягкость и изящество колорита, не лишенного порой своеобразной изысканности. Соединение и чередование плавных или песенно-лирических тем с настораживающими сигналами валторн (начало первой части и финала), частое применение ударных при господствующем лирическом тонусе, прозрачность партитуры (местами кружевной «аккомпанемент» при участии арфы), внедрение рондообразности в сонатное Allegro — все здесь интересно, все свидетельствует об исканиях, о желании обновить симфонический жанр, опираясь при этом на классическую традицию и избегая резкости, вязкой фактуры, сумрачного тона.

Повидимому, разрешение лирической темы оказалось в этой симфонии еще узким, не привлекло к себе сердца советских слушателей, и значение семнадцатой симфонии определилось более как историческое, подготовительное или переходное, нежели как самостоятельное. Семнадцатая симфония словно углубляет, детализирует, утончает то лирическое начало, которое проявилось ранее, но оставляет в стороне жизненные контрасты пятнадцатой симфонии и поэтому теряет в силе воздействия.

С другой стороны, вместе с восемнадцатой симфонией семнадцатая свидетельствует о каком-то новом претворении у Мясковского традиций светлого «кучкистского» симфонизма (а не драматического по преимуществу симфонизма Чайковского!), что чувствуется и в характере тематики, и в развитии частей, и в оркестровом колорите. Восемнадцатая симфония при этом много проще, яснее в своей песенно-жанровой основе, и потому она сразу была гораздо лучше и легче понята.

Восемнадцатая симфония (до мажор, opus 42) сочинялась с исключительной быстротой: она была начата 22—23 июля 1937 года, а окончена (неожиданно, ночью, по словам автора) 13 августа. Оркестровка продолжалась со 2 по 8 сентября.

Исполнялась восемнадцатая симфония (имеет посвящение «К XX-летию Октябрьской революции») раньше семнадцатой — 1 октября 1937 года под управлением А. В. Гаука.

Вслед за исполнением в Москве симфонию с успехом играли в Киеве, Харькове, Свердловске, Ростове на Дону.

В восемнадцатой симфонии подчеркнут И выдержан русский песенный колорит, определивший характер всех трех частей. Мясковский сам говорил, что некоторые темы этой симфонии были для него как бы песнями без слов. Во всяком случае, здесь, как нигде у Мясковского, симфонизм прямо связан с вокально-песенной мелодической стихией, что определило ясность музыкального языка и композиции, диатонизм, простоту (но не упрощенность!) общего склада партитуры.

Не только средняя, медленная часть симфонии, но и ее крайние быстрые части непосредственно проникнуты песенно-жанровым началом (финал—более пееенно-плясовым), причем это сказывается не только на облике самих тем, но и на характере развития каждой части. Особенно заметно это на примере первой части (Allegro risoluto). Песенная основа ее тематики нисколько не нарушается ни быстрым движением, ни разработкой, ибо **целое** здесь подчинено напевным мелодиям. Энергичная, но плавная главная тема, различные темы связующей и побочной партий (в характерном колорите народных ладов) — тяжеловатая, размашистая — и лирическая — определяют далее целые пласты партитуры. Это придает своеобразную эпичность всей части, поскольку разработочное дробление и нагнетание драматизма здесь заметно отступают перед показом тем. То, что разработка вообще невелика и, особенно то, что первая, заглавная тема утверждается именно как законченный образ в начале ее, а затем со всей определенностью, с предельной силой ясности звучит в репризе и дважды закрепляется в коде, — придает первой части симфонии на этот раз явный крен в сторону рондо-сонаты. Намечаясь еще ранее у Мясковского, здесь этот признак уже определяет форму первой части — причиной тому песенность, желание сохранить замкнутые песенные образы-темы.

На основе русских песенных тем возникает и медленная часть симфонии, очень колоритная (солирующие деревянные во вступлении), прозрачная по общему складу и картинная по производимому впечатлению. Нигде до сих пор — ни в первой части,

ни в жанрово-лирической второй — нет драматических вспышек, тревожно-мрачного начала (вторгающегося, например', в жанрово-лирические области пятой симфонии), а общий склад тематики и развития особенно близко стоит к традициям русского жанрово-картинного симфонизма, сложившимся еще у Глинки, Корсакова, Лядова, отчасти Глазунова. Это не значит, впрочем, что лирико-жанровая природа многих глубоко русских замыслов Чайковского (в сюитах, квартетах, только отчасти в симфониях) чужда здесь Мясковскому; но принцип напряженного, драматичного по преимуществу симфонизма Чайковского отступает в восемнадцатой симфонии перед принципом

симфонизма жанрового, картинного, связанного с желанием сохранить темы-образы и (способствуя их **превращениям**) не вести их к **преобразованию**, не подвергать широкому, свободно-драматическому развитию. Как мы знаем по множеству симфоний Мясковского, он не только владел этим методом драматизации и преобразования тем, но и предпочитал его в самых напряженных своих сочинениях. Вместе с тем Мясковский не чуждался (когда его побуждал замысел) и иных методов симфонического развития, которые полностью проявились наконец именно в восемнадцатой симфонии.

Финал симфонии (Allegro giocoso) нисколько не нарушает общего впечатления. И легкое «фугатное» его начало (имитации деревянных на пассажном фоне струнных), и песенно-танцевальные его темы (интонационно связанные с заглавной темой симфонии!), и характер динамического развития — все делает финал достойным завершением этой русской жанровой симфонии, светлой, песенной и легкой. Среди симфоний Мясковского восемнадцатая кажется русской **симфониеттой**.

Общий смысл этого сочинения — в полном отвлечении от личного, субъективного и, вместе, от симфонической драмы. Восемнадцатая симфония — частый вид жанрово-картинной симфонической музыки у Мясковского. Ясная и простая, доступная и здоровая в своей основе, она, однако, несколько проигрывает в своей индивидуальности: отходя от глубоко личного, от драматичного, художник не может удержать всех своих завоеваний. Мясковский еще

не достигает здесь уровня шестнадцатой симфонии. Поэтому важное и полезное значение этого произведения—все же более переходное, чем самостоятельное на пути симфониста.

При первом же исполнении восемнадцатой симфонии советская музыкальная критика отметила: «Это последнее произведение написано композитором в народном стиле русского песенно-танцевального искусства — просто, мастерски, с большим художественным вкусом. Значение этой симфонии в творческом пути Мясковского несомненно: она свидетельствует об упорном стремлении композитора найти классическую простоту и ясность музыкального выражения, о стремлении к народности, массовости симфонического языка.

Но по творческому результату своему — это скорее **возвращение** к симфоническому стилю «кучкистов». Характерные, типические черты индивидуального стиля Мясковского здесь несколько стушеваны. И — самое главное — в этой симфонии, при всей ее ясности и простоте, нехватает глубины и значительности философских мыслей, характеризующих лучшие образцы творчества этого крупнейшего советского симфониста» [1].

---

[1] Г. Хубов. Смотр советской музыки. «Советская музыка», № 12.

<стр. 164>

Несколько дальше мы еще вернемся к восемнадцатой симфонии, судьба которой в известной степени повлияла на возникновение девятнадцатой, написанной для духового оркестра.

Теперь же обратимся к скрипичному концерту, который был сочинен после восемнадцатой симфонии.

Скрипичный концерт (ре минор, opus 44, посвящен Д. Ф. Ойстраху) Мясковского, будучи первым его произведением в жанре концерта вообще, несомненно возник (как и ряд других сочинений — для духового оркестра, для скрипки, для виолончели) в связи с особыми успехами советского исполнительства: композитор сознательно поставил себе задачи разработки репертуара в тех областях, которыми он ранее почти или совсем не занимался.

Работа над скрипичным концертом сначала двигалась медленно. Первые сведения о концерте относятся к марту 1938 года. 13 мая

Мясковский отметил: «...ужасно трудно дается скрипичная штука». Затем композитор занялся специальным изучением **разработок в скрипичных концертах** на образцах Чайковского, Бетховена, Брамса, Мендельсона к Прокофьева. К середине июня концерт был окончен, но финал автора не удовлетворял. В ходе оркестровки и редактирования Мясковский пользовался советами Д. М. Цыганова, К. С. Сараджева, Д. Ф. Ойстраха. 19 июля оркестровка была доведена до конца. 10 января 1939 года скрипичный концерт Мясковского был впервые исполнен Д. Ф. Ойстрахом в Москве. И на первом исполнении и впоследствии композитор ощущал недостатки в финале и несколько раз, вплоть до 1943 года возвращался к этому произведению, пытаясь выправить то, что его не удовлетворяло.

В целом скрипичный концерт (в отличие от более позднего виолончельного) написан как произведение большого плана (что особенно ясно в монументальной первой части), в котором автор стремился сочетать концертный блеск с подлинно симфоническим размахом. Примыкая по стилю к симфоническим произведениям тех же лет, скрипичный концерт отличается обилием тематического материала во всех частях, общим патетическим характером (особенно в первых двух), широтой мелодического склада, благородством разнообразных виртуозных задач.

При всех своих достоинствах концерт, хотя и занял почетное место в репертуаре советских скрипачей, но не приобрел широкой популярности, и на это были свои причины. Дело в том, что при обилии тематического материала и разнообразии фактуры концерт не дает ярких образных контрастов между частями, контрастов, так сказать, большого плана (очень важных именно в концерте), ибо сами части содержат слишком многое (а финал даже страдает известной пестротой — по заключению самого Мясковского) и, при этом, избегают яркого **жанрового**

<стр. 165>

материала, очень выгодно оттеняющего контрасты при решении виртуозно-выразительных задач.

Вложив в скрипичный концерт большие творческие усилия, нежели во многие другие произведения, создав многие страницы красивой, содержательной музыки, композитор не нашел здесь полной

гармонии между линией образного развития, между содержанием — и специфическими особенностями жанра. Иными словами, мы далеко не всегда чувствуем, что данные образы и их развитие обусловливают выбор концертного жанра, как самой естественной, **необходимой** для них формы воплощения. Мясковский очень много творчески **искал**, когда работал над скрипичным концертом, он предъявлял к себе определенные требования, но ему нехватало простого и важнейшего творческого импульса: жажды высказаться именно в этом жанре.

Подобно тому, как скрипичный концерт был связан с определенным **репертуарным** заданием, еще более специфическую цель в этом смысле преследовал Мясковский в девятнадцатой симфонии.

Уже восемнадцатая симфония Мясковского, вскоре после создания и исполнения, была переложена военным дирижером И. В. Петровым для духового оркестра и сыграла важную роль it развитии серьезного репертуара в данной области. Здесь весьма уместно вспомнить, какое выдающееся и исключительное значение имели в свое время переложения Римского-Корсакова (главным образом образцов русской классической музыки) для решительного обновления репертуара духовых оркестров русского морского ведомства. Но если героические попытки Корсакова были единичными в обстановке казенщины и ремесленничества, господствовавших тогда в подходе к музыкальной культуре царской армии и флота, то пример Мясковского в наши дни должен был найти и нашел свое широкое продолжение и безусловно способствовал развитию советской духовой музыки в крупных формах.

Спустя несколько лет, поздравляя Мясковского с получением Сталинской премии за двадцать первую симфонию, капитан И. Петров писал: «В 1938 году, на декаде советской музыки, красноармейский духовой оркестр части, которой командовал тов. К. Г. Калмыков, впервые исполнил 18-ю симфонию Н. Я. Мясковского [1].

Среди слушателей — бойцов, командиров и политработников находился и автор симфонии — Н. Я. Мясковский. Симфония произвела на слушателей потрясающее впечатление, и на долю автора выпал большой успех.

По тому, как бойцы и командиры приветствовали замечательного

композитора, — Николай Яковлевич мог убедиться в

[1] Это происходило 27 декабря 1938 года.

огромном культурном росте нашей Красной Армии, в том, что бойцы любят музыку и понимают сложные формы симфонии.

Вскоре после этого концерта Николай Яковлевич был на очередной репетиции оркестра и дал свои советы по исполнению произведений Чайковского.

Так завязалась творческая дружба между крупным современным симфонистом и рядовым красноармейским оркестром.

В начале февраля 1939 года Николай Яковлевич принес нам партитуру своей новой, 19-й симфонии, написанной им специально для духового оркестра. Трудно описать радость, охватившую в этот день весь коллектив оркестра.

С огромной энергией взялись красноармейцы-музыканты за эту партитуру, решив разучить ее в декадный срок. Голоса были расписаны молниеносно, «скоростным методом».

15 февраля состоялось первое исполнение симфонии, и с тех пор она крепко держится в репертуаре нашего оркестра. Николай Яковлевич неизменно бывает на всех концертах нашего оркестра, помогает во всей его музыкальной работе, интересуясь его творческой жизнью, зная каждого музыканта в отдельности.

Коллектив оркестра считает Николая Яковлевича дорогим и родным своим композитором, со .вниманием следит за его творческими успехами» [1].

Девятнадцатая симфония Мясковского, ми-бемоль мажор, opus 46, была написана также с необычайной быстротой: все четыре части начаты и завершены в первой половине января 1939 года, а оркестровал их Мясковский, работая в постоянном контакте с И. В. Петровым, к концу того же месяца. Композитор ощущал И новизну задания, и большую творческую свободу в его выполнении. Он передал это таким образом: «К XVIII партийному съезду мне удалось выступить с новой симфонией, новой для меня — и по характеру, и по своему назначению. Симфония эта написана для духового оркестра обычного типа (военный оркестр — с расчетом на возможность небольшого его усиления). Мысль об этом сочинении возникла у меня

под впечатлением услышанной в исполнении красноармейского оркестра (части под командованием комбрига тов. Калмыкова) моей 18-й симфонии, в отличном переложении для духового оркестра, сделанном военным дирижером И. В. Петровым.

В течение января — сочинение симфонии и ее оркестровка (при очень ценном содействии тов. Петрова) были вполне закончены. В течение первой половины февраля симфония была отлично разучена тов. Петровым со своим молодым оркестровым

---

[1] Военный дирижер, капитан И. Петров. Друг красноармейского оркестра. «Советская музыка», 1941, № 4, стр. 20.

<стр. 167>

коллективом, и в настоящее время вполне готова к исполнению.

Симфония сделана мною в обычной четырехчастной форме, достаточно широко развитой. Насколько она удалась — судить не мне, но то, к чему я стремился, у меня, кажется, в известной мере получилось: симфония ясна, не перегружена, выдержана по стилю, напевна, светла и здорова по мироощущению» [1].

15 февраля 1939 года девятнадцатая симфония была впервые исполнена по радио под управлением И. В. Петрова. 18 февраля ее сыграли в клубе красноармейской части, 22 февраля — в Большом зале Московской государственной консерватории.

По общему облику и характеру девятнадцатая симфония Мясковского продолжает линию восемнадцатой: это выражается в общей демократизации тематизма, в ясных песенных мелодиях, в стремлении художника быть понятным и доступным. Однако в девятнадцатой симфонии нет никакой тенденции к упрощению и сужению эстетической задачи, как нет и подчеркнутой военной тематики, которая вовсе не ограничивает эмоциональную сферу произведения. Напротив, волевые и действенные темы (особенно начало и конец симфонии) соединяются здесь с веселыми, плясовыми, со светлой лирикой (вторая часть), с серьезным размышлением (третья часть), с оживлением и радостным движением жизни (финал). Девятнадцатая симфония — очень русская, очень динамичная — передает многообразие и радость жизни в простых, но богатых формах духовой симфонической музыки. Такого рода **мирная** симфония могла, разумеется, возникнуть только на основе дружбы

художника с **советской** армией. Мы не хотим этим сказать, что тут исчерпываются задачи духовой музыки в крупных формах. Но в свое время и для развития ее репертуара, и для творческого пути художника, с другой стороны, девятнадцатая симфония бесспорно сыграла положительную роль: обогатив репертуар духовой музыки и поднимая его уровень, она способствовала тому, что Мясковский приблизился к народу.

Примерно такое же значение на пути Мясковского-симфониста могла бы иметь Приветственная увертюра (до мажор, opus 48), .написанная ко дню шестидесятилетия Иосифа Виссарионовича Сталина, вскоре после девятнадцатой симфонии: композитор стремился здесь в ясной форме передать чувство подъема, торжества, радости, не задаваясь еще великой целью создать образ самого вождя. Однако взятая тема (которая давно была мечтой для Мясковского) все-таки еще не нашла убедительного воплощения: увертюре нехватает конкретной образности, национального и индивидуального своеобразия; она

[1] «Советская музыка», 1939, № 3, стр. 44.

не вошла в нашу память как яркие, неповторимые по облику произведения — например, «Поэма о Сталине» Хачатуряна. И у самого Мясковского глубоко своеобразная и проникновенная «Песня от всей души», обращенная к И. В. Сталину, оказалась несомненно значительнее «Приветственной увертюры».

Тем не менее само поставленное здесь задание, как новое, трудное, но остро современное и демократическое, было важно для Мясковского и не могло не отразиться на его общем творческом росте в дальнейшем. Композитор все время искал путей к современности, к овладению ее новыми образами, к обновлению своего симфонического метода. Наряду с отдельными большими и многими частичными удачами, здесь были и огромные трудности и просто неудачи в воплощении замыслов. Но ничто не проходило бесследно для его сознания. Чрезвычайно важно было при этом, что Мясковский жил и творил тогда уже не в обстановке какой-либо художнической групповщины, которая тормозила развитие советской музыки до 1932 года, а в новой общественной среде, в творческом общении и с

учениками и с музыкантами различных поколений, объединенным« в Союзе композиторов. В отличие от критиков из АСМ, ныне советские музыкальные критики поддерживали все хорошее, здоровое, поистине прогрессивное в произведениях Мясковского, хотя и далеко не всегда отмечали неверные тенденции его творчества. Так своевременно высоко была оценена шестнадцатая симфония, правильно поддержаны новые тенденции восемнадцатой и девятнадцатой. Увлеченная действительными успехами и достижениями советской музыки в тот период, каша музыкальная критика, к сожалению, нередко проходила мимо недостатков, трудностей и опасных симптомов, проявлявшихся тогда же в творчестве целого ряда композиторов в том числе и Мясковского. Казалось бы, что это не столь важно в отношении к тому периоду, когда Мясковский восходил к двадцать первой симфонии. Однако будущее показало, что уже тогда критика многое упустила в развитии Мясковского, Прокофьева, Шостаковича и ряда других советских композиторов, ибо отдельные симптомы (у Мясковского это были именно симптомы!) непреодоленных модернистских влияний впоследствии привели к господству в их творчестве формалистического направления, осужденного в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года.

Проявлялось ли это хоть сколько-нибудь тогда у Мясковского? Да, все-таки проявлялось, несмотря на его движение вперед, неустанные творческие искания, успехи и удачи, сознательное стремление к демократизации симфонического жанра. Хотя сама-то двадцать первая симфония была вершинным выражением лирико-драматического, психологического симфонизма Мясковского, она ведь не собрала в себе и не могла со- как отдельное произведение строго определенного рода,

<стр. 169>

всех тенденций его симфонического творчества. Будущее показало, что именно на том этапе опасной тенденцией (обойденной и отчасти преодоленной двадцать первой симфонией) в общем развитии Мясковского-симфониста был явно намечавшийся разрыв между личным, субъективно-драматическим началом — и отображением внешнего мира через жанровое раскрытие, через **песенное** его воплощение. Свое, волнующее — и внешнее, картинное несколько

отделились здесь. В чрезмерно спокойном по духу, без глубокого драматизма показе русской действительности, русской жизни в восемнадцатой и девятнадцатой симфониях мы подчас (особенно памятуя о том, как именно умеет и может Мясковский взволнованно и страстно высказываться на языке своих симфоний) ощущаем нечто вроде стилизации. Для того времени это еще не казалось опасным, но это **стало** опасным далее, будучи преодолено в сущности только в последней, двадцать седьмой симфонии.

Сопоставляя двадцать первую симфонию Мясковского с непосредственно предшествующими ей, мы сильнее всего ощущаем отличие ее общей концепции, масштабов ее развития (даже в пределах одночастности!), уровня ее драматизма от предыдущих четырех симфонических циклов. Кажется даже, что не они преимущественно подготовляют появление двадцать первой. Скорее круг образов и общий тонус таких квартетов, как шестой и особенно глубоко проникновенный пятый (1939 год), приближают Мясковского к двадцать первой симфонии, которая находит яркие, убедительные и поистине впечатляющие формы для воплощения личной психологической драмы.

Двадцатая и двадцать первая симфонии писались почти одновременно. В апреле-мае 1940 года были сделаны наброски всех трех частей двадцатой симфонии; с 4 по 9 июня — двадцать первой, которая, видимо, настолько увлекла композитора, что на время как бы вытеснила из его сознания предыдущую: к 1 июля он кончил оркестровать двадцать первую симфонию, а затем вернулся к двадцатой, над партитурой которой работал до 20 сентября.

Двадцатая симфония (ми мажор, opus 50, посвящена Ю. А. Шапорину) по характеру музыки скорее еще примыкает к предыдущим, нежели к двадцать первой. Исполненная почти одновременно с двадцать первой в Москве, на IV декаде советской музыки (28 ноября 1940 года, под управлением И. С. Голованова), она сразу была заслонена этим новым, гораздо более сильным художественным произведением. Двадцатая симфония входит в ту же полосу **просветления** симфонического стиля Мясковского, достигнутого через введение песенных тем, прозрачность изложения и относительное спокойствие развития вне подлинно драматического

напряжения. Цикл состоит из трех частей, очень ясных по композиции, более простых, лапидарных и скромных по колориту, нежели части

<стр. 170>

семнадцатой симфонии, с которой двадцатая имеет общие черты. Менее ровная в смысле тематики, чем восемнадцатая, двадцатая симфония зато более **сильна** и индивидуальна в выборе ряда тем: главной партии Allegro, темы Adagio, народно-песенной темы финала. По общему же своему масштабу и методам развития она представляет еще один вариант светлого симфонизма у Мясковского 1937—1940 годов. Примечательно, что некоторые тематические нити проходят от двадцатой симфонии к двадцать седьмой: особый характер **мужественной** лирики (гораздо менее яркой в двадцатой симфонии и характернейшей— в двадцать седьмой) роднит два эти неравноценные произведения.

Двадцать первая симфония Мясковского (фа-диез минор, opus 51) была написана в 1940 году и впервые исполнена 16 ноября того же года в Москве под управлением А. Гаука. Будучи одним из самых лучших произведений Мясковского, эта симфония быстро и прочно завоевала признание. В 1941 году она была удостоена Сталинской премии первой степени, попав таким образом в число первых художественных произведений, отмеченных этим высоким отличием.

Двадцать первая симфония — вероятно, наиболее **гармоничное** выражение симфонизма Мясковского; рядом с ней может быть в этом смысле поставлена в дальнейшем только двадцать седьмая. В творчестве Мясковского двадцать первая образует несомненный рубеж, важную и по-своему знаменательную веху. С одной стороны, композитор как будто бы очень строго себя ограничил в круге образов и масштабах развития: лирико-психологическая тема развивается «внутренне-психологически», без широкой опоры на жанровый, картинный или вообще контрастный ей материал; симфония построена в виде одночастной поэмы с вступлением. В то же время в этих пределах и этих рамках симфония претворяет в себе **главнейшее** и самое характерное из симфонического метода Мясковского, вбирая в себя сгусток симфонической драмы, как ее понимал художник.

Очень органично, безо всякого приспособления вытекая из

традиции симфонизма Мясковского, двадцать первая его симфония по-новому и ставит и разрешает лирико-драматическую тему. Это выражается и в содержании ее, и в понимании характера построения формы, в методе развития. Мясковский нисколько не отказался, не отрекся от лично-психологического, как то иногда бывало раньше. Он не расширял здесь круга образов, как с успехом сделал в шестнадцатой симфонии. Оставаясь в сфере лирико-драматического, главным образом — своих переживаний и чувств, Мясковский нашел среди них **такие** и выразил их **так**, что они приобрели, наконец, не личное значение, захватили многих, ответили на переживания и чувства большого круга советских людей. Очевидно, для этого нужно было изменить симфонический метод. Но это уже следствие, а не причина. Основная

<стр. 171>

причина того, что двадцать первая симфония прозвучала по-новому, заключается в изменении самой психики, переживаний и чувств художника под воздействием окружающей его обстановки. В двадцать первой симфонии мы слышим голос русского человека, иного, нежели был Мясковский в 1913—1914 годах, иного, нежели он был еще в 1931—1932 годах. Его чувства и переживания, даже в лично-психологической сфере, стали ближе, понятнее широкому кругу людей, ибо сам художник стал иным. В этом основное значение рубежной двадцать первой симфонии.

Все в двадцать первой симфонии — и традиционно для Мясковского и нет. Ее тематический материал, как сконцентрированный во вступлении (три характерные тематические ячейки), так и лежащий в основе главной и побочной партий, не почерпнут прямо из народных песен: это очень индивидуальные, хотя и по-особому **скромные** (в выражении своей эмоции), темы Мясковского. Вместе с тем многое в их интонационном строе по-русски песенно. Характер песенности ярко сказывается в первой же теме вступления, в мелодических оборотах побочной партии, а также и в мелодике всей симфонии. Песенность претворена здесь совершенно свободно как во многих симфонических темах Чайковского. Это придает большую **мелодичность** всему напряженному и драматичному развитию симфонии и является очень

важным ее признаком, более всего способствующим силе общего впечатления. Несмотря на обильный тематический материал, целое развивается с (поразительной органичностью, движение нарастает единым потоком в разработке, волны движения с глубоко захватывающими кульминациями продолжают нарастать в репризе. Эта сила сквозного драматичного развития, большого порыва чувств позволяет говорить здесь о традиции симфонизма Чайковского. О колорите специально симфония даже не побуждает вести речь: оркестр ее прежде всего экспрессивен, тембры выразительны и неразрывно связаны с тематическим материалом. Для основных контрастных тем Allegro чрезвычайно важна выразительная звучность струнных. Первая, широкая песенная тема вступления исполняется кларнетом; она сразу же воспринимается как лирически освещенный пейзаж, после чего основные темы-образы вводят в психологическую драму.

Все темы симфонии как будто бы различны: только что названная начальная тема вступления; более экспрессивная, гибкая, с «говорящими» интонациями вторая его тема, светлый, радостно-оживленный последний мотив вступления **(нотн. прим. 43)**; как бы пружинящая, импульсивная тема главной партия **(нотн. прим. 44)**; лиричная и гибкая тема побочной партии **(нотн. прим. 45)**.

Однако далее, в потоке большого движения, обнаруживаются не только контрасты главной и побочной партий, но и большое

<стр. 172>

внутренне-интонационное единство всех тем симфонии, соединяющихся очень органично и естественно. За различными образами симфонии стоит некая общая эмоционально-психологическая основа, что выясняется не сразу, а именно в процессе драматического развития и преобразования тем. Благодаря контрастам — и единству в основном тематическом ядре симфонии, она развивается и драматически-действенно, и в то же время с удивительной цельностью.

Разработка симфонии отличается широтой и напряженностью, ее мощная кульминация подготавливается постепенно. Материал вступления вторгается и в экспозицию и в разработку как **родной** материал для тематики Allegro. В кульминационном моменте

разработки торжественно, ликующе звучит преображенная в процессе развития лирическая побочная тема, соединяясь в общем патетическом подъеме с преображенной же начальной темой вступления. Преобразование тематики продолжается и в динамической репризе: мужает и крепнет главная партия, поэтически светлеет и как бы идеализируется побочная, порученная на этот раз солирующему кларнету. Кода симфонии основана на темах вступления; она завершает развитие целого как бы своеобразной рамкой. При сложности тематических связей, спаянности целого и едином потоке развития, симфония отличается полной ясностью формы, четкостью ее граней. Мастерство Мясковского-симфониста проявилось здесь полностью.

Двадцать первая симфония волнует и захватывает своими сильными образами в особенно их напряженным драматическим развитием; одновременно она трогает и покоряет нас, как удивительно поэтичное, красивое произведение, совершенное в своем роде, раскрывающее духовную красоту человека и показывающее **процесс** развития его чувств, их столкновения, борьбу, их обновление в победе светлого жизнеутверждающего начала. Здесь нет развернутой литературной программы, нет и жанровых образов, с их конкретностью и определенностью. Но общий психологический смысл произведения ясен. Мясковскому удалось показать в обобщенной форме то новое и ценное в своей психике, в переживаниях русских людей своего поколения, что вызвано было новой жизненной обстановкой и что было близко очень многим. Иными словами, личная тема здесь раскрыта как типичная для своего времени, как **красивое и положительное** в душевном мире человека.

Еще прежде, чем двадцать первая симфония прозвучала в оркестре, советская критика отметила: «В программы IV декады советской музыки включена новая, 21-я симфония Н. Я. Мясковского. Это произведение было исполнено и обсуждено на нескольких творческих совещаниях в ВКИ и в ССК, предшествовавших декаде. По единодушной оценке всех выступавших — 21 симфония представляет собой итог творческих исканий Мясковского

<стр. 173>

последних лет и является одной из самых выдающихся советских

симфоний.

Прозрачность и ясность языка, поэтичность и органическая связь с русской народной лирикой, которыми отмечены партитуры 15-й симфонии, 5-го и 6-го квартетов Мясковского, — нашли свое полное выражение и в его новой симфонии.

Глубокая содержательность характеризует это небольшое по размерам, но огромное по значительности произведение. Чистота стиля и совершенство мастерства сочетаются в нем с полнотой жизнеощущения. Нет никаких сомнений, что эта симфония займет выдающееся место в советской симфонической музыке» [1].

Оркестровое исполнение подтвердило и укрепило эту оценку. Доныне двадцать первая симфония Мясковского ценится нами как прекрасное в своем жанре, жизненное и жизнеутверждающее произведение, как один из ярчайших образцов творческого мастерства композитора. Вскоре после того, как Мясковский получил Сталинскую премию за эту симфонию, ему исполнилось шестьдесят лет. Тогда Союз советских композиторов, приветствуя Мясковского и одновременно поздравляя его с получением высокой награды, писал ему: «Ваше имя давно уже вошло в историю русской музыки и является славой и гордостью нашей молодой советской музыкальной культуры» [2].

Несмотря на то, что Мясковский, как показало будущее, еще далеко не преодолел в своем творчестве всех трудностей и противоречий, связанных с воздействием на него модернизма, он, конечно, одержал в двадцать первой симфонии крупную творческую победу. Значение этого произведения особенно очевидно при сравнении с десятой симфонией — тоже психологической «поэмой», но болезненной, экспрессивно-взвинченной, мрачно-индивидуалистической. Отсюда к двадцать первой симфонии — огромный шаг, целый перелом в раскрытии личной темы. Жизнь изменила психику художника, и образ безумного Евгения из «Медного всадника» отступил далеко, уступив место другим, здоровым и красивым образам и чувствам, оптимистическому разрешению личной темы.

Двадцать первая симфония достойно завершает большой и значительный **довоенный** период творчества Мясковского как

советского художника, являясь, вместе с шестнадцатой симфонией, своеобразным итогом всего пройденного к тому времени пути симфониста.

В 1941 году, когда Мясковскому исполнилось шестьдесят лет и он в числе первых советских художников получил Сталинскую премию одновременно со своим учеником Хачатуряном, действительно уже появились основания говорить о значительных

[1] «Советская музыка». 1940, № 11. Хроника.

[2] Там же, 1941, № 4.

творческих итогах сорокалетнего композиторского пути. К этому времени Мясковский — крупнейший советский симфонист русской школы, автор двадцати одной симфонии, более тридцати лет углубленно работавший над этим сложным и высоким жанром, был совершеннейшим исключением и редкостным примером для композиторов **зарубежных** стран. Загнивание буржуазной культуры подорвало почву для симфонизма, уничтожило самые основы его созидания. Только в Советском Союзе симфоническая музыка широко развивалась, завоевывала новые сферы жизненного содержания. И крупнейшим ее представителем был несомненно Мясковский.

<стр. 175>

ГЛАВА ШЕСТАЯ
ТВОРЧЕСТВО МЯСКОВСКОГО В ГОДЫ ВЕЛИКОЙ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ ВОИНЫ

1

«Период мирного строительства кончился. Начался период освободительной войны с немецкими захватчиками»,— провозгласил И. В. Сталин в своем историческом докладе к 24-й годовщине Великой Октябрьской социалистической революции 6 ноября 1941 года [1].

Разоблачая гитлеровских палачей в их преступных замыслах, И. В. Сталин тогда же произнес свои знаменательные слова: «И эти люди, лишенные совести и чести, люди с моралью животных имеют наглость призывать к уничтожению великой русской нации, нации Плеханова и Аенина, Белинского и Чернышевского, Пушкина и Толстого, Глинки и Чайковского, Горького и Чехова, Сеченова и Павлова, Репина и Сурикова, Суворова к Кутузова!» [2].

С пламенным волнением, с возвышенной патриотической гордостью слушались по радио эти слова повсюду на необъятных просторах всей нашей Родины; слушали их и деятели советской музыки, призванные наследовать и развивать славные традиции Глинки и Чайковского. Великая русская национальная культура ныне была тем мировым знаменем, с которым героические воины пели борьбу против разрушителей культуры. На всех деятелей советской науки и искусства это возлагало новую моральную ответственность.

С первых же дней войны, сразу после вероломного нападения гитлеровской Германии на Советский Союз 22 июня 1941 года, деятели советского искусства стремились отдать свои силы на борьбу с захватчиками: многие советские музыканты вступили

[1] И. Сталин. О Великой Отечественной войне Советского Союза. Госполитиздат, 1946, стр. 18.

[2] Там же, стр. 28.

<стр. 176>

в ополчение, сражались на фронте, длительно работали в частях

Красной Армии; все же представители старших поколений проводили большую культурную работу в тылу, а также своим творчеством, своими песнями, маршами, симфониями, кантатами, операми служили Родине, вдохновляя ее на **священную войну**.

В те годы возник целый ряд превосходных песен советских композиторов (А. В. Александрова, Захарова, Соловьева-Седого и других), была написана седьмая симфония Шостаковича, созданная под непосредственными впечатлениями начала войны (1941 год), появились монументальное «Сказание о битве за русскую землю» Шапорина и множество сочинений Прокофьева, был сочинен Славянский квартет Шебалина, поставлены опера Коваля «Емельян Пугачев» и балет Хачатуряна «Гаянэ». Многие произведения советских композиторов были тогда удостоены Сталинских премий. Из сочинений Мясковского за 1941—1945 годы Сталинскими премиями отмечены девятый квартет и виолончельный концерт.

В годы Великой Отечественной войны Мясковский работал с неослабевающим творческим напряжением — в каких бы условиях ему ни довелось находиться. Ни постоянные мысли о фронте, ни страдания за Родину, ни заботы о близких, ни болезни не могли отвлечь его от творчества. В той редкой выдержке, которую он проявлял, по-своему ощущалось также влияние его воинского прошлого. Когда Мясковский в первые дни войны писал боевые песни и марши, когда он неизменно сохранял присутствие духа, хотя сердце надрывалось от боли и скорби,— в нем чувствовалась выдержка старого военного. Мясковский был всегда уверен в грядущей победе: в первую годовщину войны он отметил: «...мало утешительного, но духом не падаю», и добавил, что поражение считал бы просто **неестественным**, невозможным.

В начале июля 1941 года Мясковский сочинил две боевые песни: «Боец молодой» (слова Светлова) и «Боевой приказ» (слова Винникова) и два марша для духового оркестра (opus 53) — героический и веселый. Это был его первый отклик на события.

Налеты вражеской авиации Мясковский встретил в Москве; во время второго из них бомбы падали совсем близко от дома, где он жил. Мясковский оркестровал тогда свои марши.

В начале августа Мясковский, вместе с группой «стариков», по

его выражению, т. е. маститых деятелей Консерватории, артистов Художественного и Малого театров, композиторов, писателей и художников, был эвакуирован на Северный Кавказ. С ним поехала сестра Валентина Яковлевна. 11 августа группа прибыла в Нальчик, где эвакуированных расселили в двух домах отдыха. Здесь оказались с семьями Прокофьев, Шапорин, Аи. Александров, С. Фейнберг, А. Крейн, Ламм, Нечаев,

<стр. 177>

Гольденвейзер, а также Качалов, Книпер-Чехова, Москвин, Массалитинова, Грабарь, Вересаев, Веснины. Мясковский поселился вместе с Ламмом и сразу же начал усердно работать, выделив для этого утренние часы. Не прошло и трех месяцев, как он отметил, что ему удалось написать симфонию-балладу, струнный квартет (№ 7) и набросать эскизы на северокавказские народные темы.

Все это время Мясковский часто встречался с Прокофьевым (который тоже очень напряженно работал) и с интересом следил за сочинением оперы «Война и мир». 23 ноября их группу перевели в Тбилиси; уезжая из Нальчика, Мясковский вез с собой законченную партитуру двадцать второй симфонии и незаконченную (была оркестрована только первая часть) — двадцать третьей.

В Тбилиси Мясковский пробыл до конца августа 1942 гола, когда эвакуированных, в связи с приближением фронта, направили в среднеазиатские республики. В столице Советской Грузии Мясковскому были созданы отличные условия жизни и работы, в его распоряжении был инструмент, он общался со многими музыкантами, посещал театры, новые произведения его, по возможности, исполнялись. В свою очередь, Мясковский стремился быть полезным братской музыкальной культуре: давал творческие консультации в Тбилисской консерватории, в классе Баланчивадзе, знакомился с произведениями грузинских и армянских композиторов — Мшвелидзе, Баланчивадзе, Арутюняна, Мирзояна. В июле 1942 года Мясковский вместе с другими был приглашен в Армению на исполнение седьмой симфонии Шостаковича, которую прослушал трижды, дав ей очень высокую оценку (особенно первой части). Кроме того, в Ереване он посещал музеи, знакомился с записями песен Комитаса, ездил на озеро Севан.

Несмотря на очень напряженную обстановку войны, на приближение фронта, музыкально-общественная жизнь в Тбилиси была весьма содержательной и требовала активного участия от Мясковского. Так, в начале 1942 года здесь прошла сессия Сталинского комитета, в августе был проведен конкурс оборонной песни и марша (Мясковский состоял в жюри). В начале августа, перед отъездом в Самарканд, И. Э. Грабарь устроил в Тбилиси выставку своих картин. Мясковский посетил ее, восхитился пейзажами, высказал свои замечания по поводу некоторых портретов.

Из Москвы и других городов Мясковский получал тогда очень много писем, поддерживал связи с друзьями и учениками, горячо интересуясь как их судьбой, так и творческими событиями советской музыки вообще. В апреле 1942 года Хачатурян и телеграфировал ему об исполнении двадцать второй симфонии в Москве; в июне Шеншин писал о прослушивании двадцать третьей, в июле В. П. Ширинский сообщил о предстоящем исполнении седьмого квартета. Еще в январе 1942 года сборный

<стр. 178>

тбилисский оркестр под управлением А. А. Стасевича исполнил двадцать вторую симфонию, а «случайный» квартет при участии Гузикова проиграл для Мясковского его седьмой квартет. Таким образом в исключительно трудных условиях, когда вся страна в предельном напряжении трудилась для фронта и для победы, все же находились силы и возможности для исполнения больших, сложных произведений Мясковского. Комитет по делам искусств посылал Мясковскому заказы и договоры — на увертюру для духового оркестра, на кантату «Киров с нами».

В Тбилиси Мясковский продолжал много сочинять. Здесь он закончил двадцать третью симфонию, написал Драматическую увертюру для духового оркестра (соль минор, opus 60), квартет № 8, сонатину и песню с рапсодией для фортепиано, а также работал над кантатой «Киров с нами», которую завершил уже во Фрунзе.

Приехав на Кавказ с сестрой, Мясковский уезжал из Тбилиси осенью 1942 года целой семьей: его сопровождали также вторая сестра — Евгения Яковлевна (перенесшая блокаду Ленинграда и выбравшаяся оттуда через Ладожское озеро) и племянница, которая

ждала ребенка. Переезд из Тбилиси во Фрунзе длился около месяца. Несмотря на тяжелое душевное состояние, трудности пути, заботы о семье, Мясковский смог отметить «чудесную по дикости долину реки Аракса», необычайные виды в степях Каракума, пейзажи Аму-Дарьи и зеленой долины Заравшана. В течение длительного времени до войны композитор почти не покидал Москвы; теперь он с особым чувством любви и гордости взирал на величественные просторы беспредельных земель своей Родины.

В столице Советской Киргизии Мясковский пробыл недолго: с конца сентября по 7 декабря 1942 года. Все мысли его были на фронте. 6 ноября он, как и все советские люди, ловил каждое слово в докладе И. В. Сталина. 23 ноября с восторгом отметил: «Большой успех под Сталинградом!» Вместе со всей страной он был прикован помыслами к великой Сталинградской битве. В этом напряжении продолжал и завершал Мясковский кантату «Киров с нами».

Один из друзей Мясковского, режиссер и театральный деятель, уговаривал композитора приступить к сочинению оперы, предлагая ему либретто «Царь Федор» (очевидно, по трагедии Алексея Толстого). Но Мясковскому, видимо, тема не нравилась; к тому же к опере не лежала его душа, «...музыку не выдумаешь»,— писал он.

С большим интересом и вниманием вникал Мясковский во всю новую для него обстановку жизни в столице Киргизии. Удивлял его резко континентальный климат («Удивительная погода: ночью и утром — снег, мороз, днем — все тает и солнце жарит во всю»), интересовали национальные обычаи, глубоко занимало киргизское искусство. Посещая народного артиста Киргизской ССР

<стр. 179>

Абдыласа Молдыбаева, Мясковский слушал у него национальных певцов и исполнителей на народных инструментах. В оперном театре Фрунзе он посетил спектакли «Ай Чурек» и «Кокуль», изумившие его национальной манерой исполнения.

Попрежнему отовсюду приходили к Мясковскому письма с известиями о старых товарищах и учениках. Он узнал, что Шебалин стал директором Московской консерватории. Узнал о смерти Держановского. Из Ташкента писали о старых петербургских «сверстниках», которые находились здесь в эвакуации. Дирижер

Петров сообщал, что Драматическая увертюра при исполнении прозвучала мощно и интересно, и т. д.

В ноябре 1942 года Мясковский получил вызов из Москвы для себя и для сестры Валентины Яковлевны; другие члены семьи пока оставались во Фрунзе. 7 декабря Мясковский выехал из Фрунзе, а 15-го был уже в Москве, у себя дома.

Таким образом он пробыл в эвакуации год и четыре месяца. За это время он создал две симфонии, кантату и ряд других произведений. Общие творческие итоги оказались ничуть не меньше, чем в мирное время.

Все крупные сочинения Мясковского тех лет несут на себе глубокий отпечаток мыслей и переживаний, вызванных войной, или связаны с новой обстановкой жизни и работы композитора (двадцать третья симфония).

В годы Великой Отечественной войны композитора глубоко захватили и потрясли новые образы и темы, которые не могли не отразиться в его творчестве.

Сильнейшие новые впечатления и чувства, вызванные героической борьбой советского народа с фашистскими захватчиками, не сразу и отнюдь не легко могли отложиться и выявиться в **зрелых** художественных образах и совершенных концепциях: слишком тяжело и глубоко переживал Мясковский, вместе со всем советским народом, испытания, которым подверглась тогда его Родина. Здесь дело заключалось не только и не в первую очередь в нахождении творческих концепций и в развитии творческого метода (оно и никогда не заключалось только в этом!), а в особенно трудном осмысливании и претворении жизненного содержания. Чуткий психолог, глубоко чувствующий человек, всем сердцем преданный своей стране, замечательный представитель русской культуры, Мясковский с огромной болью душевной воспринимал войну, хотя и оставался мужественным, внутренне стойким, убежденным в победе. Как раз в годы войны Мясковскому удалось выполнить один из самых трудных своих замыслов, воплотив отчасти то, что он называл своей мечтой. В кантате «Киров с нами» (вдохновленной подвигом Ленинграда, города-героя) композитор дал лучшее свое воплощение новой темы: героической темы, неразрывно связанной с образом великого

современника — С. М. Кирова. Так тяжелые душевные испытания, преодоленные в творческом труде, помогли Мясковскому

овладеть тем, что почти не давалось ему ранее, **постигнуть**, наконец, художественным чувством то, что он только осознавал прежде.

Симфонические произведения Мясковского, созданные в те годы, при всех своих достоинствах, не поднимаются до уровня названной кантаты. В них нет ясности общей концепции, целенаправленности, какая характерна для кантаты; симфонии обнаруживают порой скованность мысли, напряженные искания, отчасти сложность субъективного мира художника — все то, что не могло не возникать в его психике, когда новое еще не отстоялось, и что он выразил искренне, как всегда. Однако уже то, что Мясковский неустанно продолжал творить, что он созидал советский симфонизм в 1941, 1942, 1943 годах, как бы бросая вызов разрушителям культуры, имело свое высокое гуманистическое значение: здесь в Мясковском, как во всех передовых советских художниках и деятелях науки, нашла свое выражение общая стойкость и несокрушимость нашей культуры, нашей богатой духовной жизни.

Двадцать вторая симфония Мясковского (си минор, opus 54) Сбыла написана в августе-ноябре 1941 года и впервые исполнена в Тбилиси 12 января 1942 года под управлением А. Стасевича, а затем игралась в Москве 19 апреля под управлением Н. С. Голованова. Композитор назвал это произведение «симфонией-балладой» и построил его как сжатый симфонический цикл из трех частей (скромных по масштабам развития), без перерыва переходящих одна в другую. Ранний, непосредственный отклик на события 1941 года, эта небольшая симфония оказалась сильнее s своих скорбных или суровых темах, нежели в героических, что тогда было характерным отнюдь не только для Мясковского. Одно здесь несомненно — антифашистская направленность произведения, его гуманистический общий смысл, как сжатого повествования о войне, проникнутого глубоким сочувствием к советскому человеку. Все композиционные признаки симфонизма Мясковского здесь соблюдены, но даны как бы «в сжатии». Начальная тема медленного вступления (мерная, суровая восходящая мелодия) становится важным лейтобразом симфонии,

вплоть до своего преобразования в коде финала (ее сопровождают тогда сигналы валторн). Первая часть симфонии (Allegro поп troppo), наиболее балладная по своему смыслу взволнованного повествования, сильна лишь отдельными впечатляющими эпизодами (лучше всего — экспрессивная лирическая побочная партия), но не общим драматургическим планом, который не способствует созданию столь цельного художественного впечатления, как во многих других симфониях Мясковского. Из двух последующих частей проникновенное сосредоточенно-скорбное Andante гораздо более убедительно, чем героический финал.

В одном из своих писем Мясковский дал авторское толкование всем частям двадцать второй симфонии: «Труднее всего было бы

найти эпиграф к 1 части, рисующей мирную жизнь, где кое-когда прорывается угроза. 2. часть... может иметь такой эпиграф «Внимая ужасам войны», 3 — с энергичной темой — «И дрогнули враги». Но этого всего, конечно, мало — ведь в конце есть еще победный гимн». Однако в симфонии нет эпиграфов. В письме Мясковского находим следующие строки: «Может быть, не лишнее дать каждой части какой-нибудь эпиграф, но если, чуткий слушатель понимает и без этого, то можно и не делать, потому что чаще всего получается еще большая неясность» [1].

Значение двадцать второй симфонии Мясковского, как раннего, искреннего и взволнованного отклика на события первого года войны, углубляется тем, что она послужила важной вехой на пути к сочинению гораздо более совершенной, широкой и значительной двадцать четвертой симфонии, связанной с двадцать второй по своему тематическому замыслу.

Иное значение имела в творчестве Мясковского его двадцать третья симфония-сюита (ля минор, opus 56), написанная в октябре-декабре 1941 года и впервые исполненная в Москве 11 июня 1942 года под управлением И. С. Голованова, а затем & Новосибирске 14 ноября под управлением Курта Зандерлинга. В этом произведении русский симфонист обратился к песенным темам народов Северного Кавказа, песням и танцам, которые легли в основу всех частей симфонии. Находясь в эвакуации на Кавказе, Мясковский был горячо увлечен

народной музыкой — старинными и современными напевами осетин и других народов — трагическими, героическими, лирическими, скорбными, шуточными, застольными песнями. В симфонии звучат народные песни самых различных жанров (в партитуре помечены десять подлинных тем), переданные очень бережно, своеобразно, колоритно и в то же время в очень естественном для Мясковского музыкальном складе. Примечательно, что композитор и не стремился здесь к широкому симфоническому развитию и преобразованию тем, а создал именно симфонию-сюиту, прежде всего картинную и жанровую; в данном случае он следовал традициям русских классиков в обращении с аналогичной тематикой.

Замечательно простая, предельно четкая по форме, нигде не отступающая от своей тематической основы, эта симфония не только мастерски, но с удивительным композиционным изяществом сопоставляет народные темы как характерные образы, занимающие свое особое место в любой части целого.

Так, в первой части симфонии, согласно авторскому указанию, использованы четыре народнопесенные темы. Первая из них («старинная нартская, трагическая»), начинающаяся в низким регистре — унисонами у струнных, затем у фаготов, подобно рапсодическому повествованию, обрамляет всю часть (Lento— вступление и заключение). «Современная героическая» песня

[1] Письмо к Вал. Ив. Петрову от 18 мая 1942 г. из Тбилиси.

«Баксанстрой», энергичная, маршевая, становится первой, основной темой Allegro; «Тетинчеев Огурби» (кабардинская танцевально-маршевая) образует первую побочную тему, а старинная кабардинская песня «Салтан Хамид», более мягкая, с колоритной орнаментикой,— вторую побочную тему; вторая часть Allegro начинается с разработки первой темы, после чего идет реприза второй (как в ранних доклассических сонатах) и заключение, основанное на теме вступления. В красивой, закругленной, зеркально-симметричной форме построена медленная часть симфонии: здесь сначала сопоставлены две осетинские песни — лирическая « старинная печальная;середину образует кабардинская любовная, яркая и светлая по колориту, а затем две предыдущие возвращаются в обратном

порядке (АБВВА), Основной темой блестящего, стремительного, темпераментного финала-рондо является кабардинский танец лезгинка «Исламбей», а эпизодами служат «Халимат» (старинная осетинская шуточная песня) и «Арау Батай ок Батай» (старинная застольная). Так, Мясковский, ничего не ломая и как будто не преобразуя в форме симфонии, **раскрывает образный смысл** каждой из замечательных народных тем **в симфонической драматургии**, т. е. показывает типичные стороны жизни народа, понятые через круг его песен.

Значение двадцать третьей симфонии — нового опыта на пути Мясковского-симфониста — в этом исключительно **бережном и вместе творческом** отношении русского художника к искусству братских народов; двадцать третья симфония — это проявление особой **дружбы** между народами Советского Союза, которая существовала издавна и была особенно знаменательна в годы войны.

2

Вернувшись в Москву, Мясковский с первых дней был вовлечен в многообразную и напряженную музыкальную жизнь, которой жила тогда наша столица, приковывающая к себе внимание всего прогрессивного человечества. Консерватория, Союз композиторов, Музыкальное издательство, концертные организации, Сталинский комитет — требовали участия в своей развивающейся деятельности, и Мясковский сразу же с головой ушел в нее. Уже в марте 1943 года он заметил: «Дней не вижу: Консерватория, Союз, Музгиз, репетиции...».

19 декабря, т. е. через несколько дней по приезде, Мясковский показывал в Комитете по делам искусств свою кантату «Киров с нами», 25 декабря слушал у Прокофьева его новые сочинения, 26 декабря был в концерте, где исполнялся («бетховенцами») седьмой квартет, 5 января посетил Художественный театр и восхищался игрой Книппер-Чеховой в «Вишневом саде».

<стр. 183>

Внезапно из Фрунзе пришли горестные известия: племянница Мясковского (дочь его сестры Валентины Яковлевны) скончалась после родов. В семье очень тяжело переживали эту смерть молодой цветущей женщины.

Постепенно в Москву возвращались все товарищи и ученики Мясковского, которые были в эвакуации. Возобновилось прежнее «восьмиручие» в доме у Ламма: Мясковский показывал свои новые сочинения. Все шире и шире становился круг произведений, которые Мясковский дома, в концертах и в различных организациях прослушивал и оценивал: советские композиторы работали много, с увлечением, реализуя новые творческие замыслы. Завязались и новые творческие связи в художественном мире: Мясковский теперь бывал в доме В. О. Массалитиновой, где встречался с Провом Садовским и А. Толстым.

Седьмая симфония Шостаковича (снова услышанная Мясковским в Москве), «Сказание о битве за русскую землю» Шапорина, музыка балета «Гаяне» Хачатуряна и балета «Золушка» Прокофьева, опера «Бэла» Ан. Александрова, «Увертюра на русские темы» Шебалина вызвали тогда положительные, сочувственные отзывы Мясковского.

Активное участие принимал он в те годы и в работе советских музыковедов. Слияние в консерватории композиторского и историко-теоретического факультетов сблизило области методической работы: Мясковский внимательно изучал программы по. истории музыки и делал свои серьезные замечания составителям. В связи с подготовкой сборника «Очерки советского музыкального творчества» [1], в редколлегии которого Мясковский состоял, он читал и редактировал статьи Б. В. Асафьева, Ю. В. Келдыша, И. И. Мартынова, Т. Э. Цытович, посвященные развитию различных жанров советской музыки.

В консерватории летом 1943 года проходил смотр молодых исполнителей — Мясковский участвовал в работе отборочной комиссии. В ССК тогда же шли творческие заседания, посвященные вопросам советской песни, — и здесь требовалось его участие. В апреле 1944 года состоялся пленум Оргкомитета союза — Мясковский прослушал лишь доклад Шостаковича, а затем но болезни уже не мог посещать заседания.

Большое впечатление произвела на Мясковского в марте 1943 года смерть Рахманинова, который во время войны продемонстрировал свое моральное единение с покинутой им

Родиной. Позже Мясковский принял участие в издании его сочинений.

В марте 1944 года очень торжественно проводился в Москве юбилей одного из величайших русских композиторов — столетие со дня рождения Римского-Корсакова. Мясковский был председателем юбилейного комитета, открывал и вел заседание в

[1] Сборник вышел только в 1947 году.

Большом театре, а затем вошел в редколлегию академического издания сочинений этого русского классика.

Летом 1944 года Мясковский выполнил очень важную творческую работу по восстановлению раннего незавершенного квартета Глинки (ре мажор, 1824 год), разобрал черновые рукописи, воссоздал общую композицию цикла (которая неверно толковалась при описаниях архива), дописал недостающее согласно плану и намерениям автора и подготовил вместе с В. П. Ширинским квартет к исполнению и изданию.

К этому же времени относятся работы иного назначения: для концертной бригады консерватории, выступавшей на фронте, Мясковский переложил аккомпанемент трех романсов Бородина и каватину Кончаковны из оперы «Князь Игорь» для струнного квартета.

Как видим, деятельность Мясковского вновь приобрела чрезвычайно широкие масштабы. В июле 1943 года его заслуги перед советским музыкальным искусством были особо отмечены Советским правительством: вместе с другими русскими композиторами старшего поколения Мясковский был награжден орденом В. И. Ленина.

С 1944 года Мясковский стал много болеть; у него начались боли в печени, очевидно, предвещавшие ту тяжелую болезнь, которая спустя несколько лет свела его в могилу.

Оценивая характер деятельности Мясковского в последние годы войны, следует обратить внимание на одно примечательное обстоятельство, немаловажное для дальнейшего. Все чаще в произведениях советских композиторов Мясковский стал отмечать тогда нежелательные симптомы, связанные как с содержанием музыки, с кругом ее образов, так и с вопросами формы. Особенно много колебаний, сомнений, размышлений вызвала у него на исходе

1943 года восьмая симфония Шостаковича. Переходя от острой заинтересованности к недоумению, Мясковский в конце концов заключил, что в ней **много уязвимого** («неяркие темы, нудная четвертая часть, неуклюжая форма финала с неприятной реминисценцией из первой части»), что ее существо — в экспрессионистичной трагедийности. Прослушав в Большом зале консерватории новые камерные сочинения Шостаковича, Мясковский заметил, что они там не прозвучали: «мрачно и надрывно вышло». О симфонии одного своего бывшего ученика Мясковский отзывался тогда же как о «слишком ущемленной», как о «мире беспросветном». Когда опера «Война и мир» Прокофьева была исполнена ансамблем ВТО, Мясковский оценил ее как **странное** произведение — очень талантливое, но словесно перегруженное («всё омузыкаленные разговоры»). Число подобных недоуменных отзывов у него все росло: словно Мясковский обращался с какими-то очень тревожными вопросами к самому себе, ощущая высокую талантливость советских авторов и в то же время задумываясь — «что-то неладно!» Однако никаких

<стр. 185>

общих выводов об угрозе неверного **направления** он делать не решался.

Не делала советская музыкальная критика подобных упреков и Мясковскому, давая лишь положительные отзывы о его сочинениях. Впрочем, Мясковский **желал** критических замечаний и досадовал, что их нет. Когда Т. Н. Федорова показала ему рукопись своей статьи об его романсах, Мясковский с удовлетворением отметил **дельную** критику со стороны молодого музыковеда.

В 1944 году в одном из сборников «Советская музыка» (втором) была опубликована (в серии «Через прошлое к будущему») статья-этюд Игоря Глебова (Б. В. Асафьева) о Мясковском, как о крупнейшем симфонисте современности, как о симфонисте-лирике, прокладывающем пути из прошлого русской музыки в ее будущее. Эта содержательная, меткая и поэтичная статья, во многом очень верная, не содержала, однако, никаких серьезных критических замечаний: как и всегда, на всех этапах творческого пути Мясковского, Б. В. Асафьев был покорен его достижениями.

В статье, между прочим, приведены очень любопытные высказывания Глазунова и Лядова о молодом Мясковском, сохранившиеся в памяти Асафьева от давних консерваторских времен: «Помню слова А. К. Глазунова о Мясковском в период сочинения им первой симфонии: «Как упорно он (то-есть Мясковский) добивается четкой разграниченности форм, ведь в конце концов не в этом же дело: неужели он так рассудочен?» А вот еще одно из суждений о Николае Яковлевиче нашего общего учителя А. К. Лядова: «Не понимаю, как это сочетается в Мясковском четкий, ясный ум, что явствует из отличного усвоения им логики техники сочинительства, с этими постоянными напластываниями ползучих проходящих нот. Сплошная непроницаемая сетка из них вместо различимых гармоний. Будто нарочно он хочет затмить тональный смысл каждого аккорда. Какие-то туманности чувствований!» [1].

Далее Асафьев размышляет: «И не в распутывании ли всяческих туманностей состоял процесс переустановки сознания каждого русского интеллигента, становившегося интеллигентом советским?» [2]. Общий вывод статьи — безоговорочно положительный: Асафьев утверждает, что творчество Мясковского «стало мостом, надежным и прочным, от европейских и русских симфонистов-классиков в нашу современность, а через нее и в будущее советской и мировой музыки» [3].

---

[1] **Игорь Глебов** (Б. Асафьев). Через прошлое к будущему. Николай Яковлевич Мясковский. «Советская музыка», второй сборник статей» Музгиз, 1944, стр. 21.

[2] Там же, стр. 21—22.

[3] Там же, стр. 21.

<стр. 186>

Между тем сам композитор в те годы был как раз во многом не доволен собой: его не удовлетворяли последние симфонии, в которых он не чувствовал совершенства в воплощении темы, он упорно обращался к старым сочинениям, стремился к просветлению стиля.

Со времени возвращения в Москву и до конца войны Мясковский создал три крупных произведения в различных жанрах (девятый квартет, двадцать четвертую симфонию, концерт для виолончели с оркестром), два из которых—первое и последнее —

были удостоены затем Сталинской премии первой степени. Помимо того, композитор много занимался в эти годы переработкой своих старых сочинений.

В ноябре 1943 года Мясковский сделал новую редакцию ранней симфониетты (opus 10). Летом 1944 года он переработал свои ранние фортепианные сонаты (ля-бемоль мажор и си минор, 1907—1908 годы, обе включены в opus 64), приписав к первой из них финал. К концу того же года заново отредактировал самый ранний из квартетов (1907 год), издав его затем под opus'ом 67. Наконец, в последние месяцы 1944 года Мясковский работал над оркестровой сюитой «Звенья» (opus 65), которую составил из фортепианных пьес 1908—1917 годов, обработав эти миниатюры для симфонического оркестра [1].

Это обращение композитора в минуты относительного творческого затишья (Мясковский много болел в 1944 году) к целому ряду ранних сочинений ни в какой мере не было искусственным. Показательно, что при исполнении все эти вещи прозвучали очень хорошо; они удовлетворяли советских исполнителей, сочувственно принимались слушателями. Обращение Мясковского к ранним реалистическим произведениям, вероятно, помогло ему прояснить свой стиль. Это обращение вытекало из естественных творческих побуждений композитора, характерных уже для тех лет, когда производились данные переработки.

Рассматриваемый период творчества Мясковского завершается двумя весьма различными симфоническими произведениями: двадцать четвертой симфонией, очень напряженной, полной трагедийного пафоса, — и виолончельным концертом, в котором достигнуто уже значительное просветление общего тона и проступают своеобразные эпические черты.

Двадцать четвертая симфония (фа минор, opus 63) создавалась в 1943 году в Москве.

Поиски материала для этой симфонии Мясковский отметил уже в марте 1943 года, а потом опять (как бы заново) — в июне. 20 июня была закончена первая часть, 3 июля — вторая, а к 20 июля уже существовал набросок всего цикла. В ночь на

---

[1] В сюиту вошли следующие части: «Введение» (из пьес 1917

года), «Воспоминания о танце» («Мазурка», 1909), «Дифирамб» (1910), «Раздумье» (1917), «Успокоение» («Отзвуки», 1917) и «Шествие» («Кортеж», 1908).

---

25 августа Мясковский завершил партитуру. 8 декабря двадцать четвертая симфония была исполнена в Большом зале консерватории под управлением Е. Мравинского.

Несомненно, что это произведение в известной мере суммирует и обобщает основные для Мясковского впечатления военных лет; позже, в двадцать пятой симфонии (т.-е. почти три года спустя) Мясковский обращается уже к иным образам. Двадцать четвертая симфония, по-своему очень сильная, эмоционально насыщенная, не принадлежит, однако, к числу наиболее популярных и широко признанных сочинений Мясковского. Представляя его драматический симфонизм, отражая напряжение чувств, эта окрашенная в героико-трагические тона симфония по широте концепции позволяла сравнивать ее с шестнадцатой. Однако по своему времени и своим задачам она не поднялась до ее уровня: во-первых, слишком грандиозны и трудны оказались эти задачи в 1943 году; во-вторых, как мы подчеркнем далее, изменилось соотношение между художником и его народом.

Двадцать четвертая симфония проникнута большим волнением; напряженность ее музыки если и не приводит к былому смятению, характерному для драматизма Мясковского в более ранние годы, то все же и не уравновешивается оптимистическим выводом, не умеряется светлыми образами. Со времени большого перелома, происшедшего у Мясковского к шестнадцатой симфонии, это симфоническое произведение — самое трагичное, самое «темное», несмотря на свои лирические страницы и просветление в конце. Чувства и краски как бы сгущены. Достаточно широкий круг образов не меняет общего впечатления, ибо н героические образы, и сурово-сдержанные и скорбно-лирические, будь они действенно-волевыми или скованными, подчинены общему тонусу произведения.

Новое тематическое задание, характер образов, напряженность развития побуждают Мясковского еще более, чем всегда, динамизировать цикл, его драматургию. Роль вступления здесь иная,

чем обычно: это быстрая, патетическая музыка, развивающая темы-возгласы (одна у валторн, другая у труб). Позже эти темы вторгаются в развитие первой части симфонии, как бы подхлестывая движение, нагнетая силу. Необычна и сама первая часть — Allegro non troppo. Помимо суровой, тяжело продвигающейся в басах первой темы **(нотн. прим. 46)** и лирической второй **(нотн. прим. 47)**, здесь возникает широкая и смелая героическая тема, которая становится главной темой, ведущим и сильнейшим образом всего цикла, а не только первой его части **(нотн. прим. 48)**.

Именно последняя тема более всего осуществляет тематические связи от начала к концу симфонии. Это, а также неполная завершенность первой части, способствует тому, что движение воспринимается именно как сквозное, безостановочное.

<стр. 188>

В симфонии всего три части, причем в крайних частях преобладает действие, энергия, содержатся сильные контрасты, а средняя медленная часть сосредоточивает психологическое напряжение, связанное с вариантными возвращениями скорбной, трагически-скованной мелодии. Тревогой и волнением проникнута широкая разработка первой части (объединяющая и преобразующая темы вступления и темы Allegro), обширно и напряженно развитие в финале, где героико-патетический его основной образ соединяется с темой-«вождем» всей симфонии. Повсюду в этом драматическом движении очень важную роль играют полифонические приемы, активизация всех голосов оркестра.

Другой характер носит развитие в медленной части симфонии: здесь мерная, скованная в своем трагизме тема нагнетает напряжение по принципу единовременного контраста: она неуклонно и неотвратимо возвращается в различном оркестровом изложении, причем мы все сильнее ощущаем и силу скорби, и сдержанность, скованность в ее проявлении. А затем и в эту часть, поворачивая все ее развитие, вторгается тема-«вождь» как пламенный призыв, как воля к действию.

Даже такой краткий разбор показывает своеобразие симфонической драматургии в двадцать четвертой симфонии, своеобразие, вызванное тематическим заданием, самим характером

образов и эмоций. Возникает вопрос: почему такое сильное и оригинальное сочинение не заняло места среди лучших, наиболее популярных симфоний Мясковского?

Ответ на это подведет нас к целому кругу сложных вопросов, которые несколько позже со всей остротой встанут в связи с творчеством Мясковского. Дело в том, что сильный и оригинальный замысел двадцать четвертой симфонии нельзя оторвать, однако, от субъективистского в известной мере толкования этого замысла композитором. Поэтому произведение Мясковского, при всей его силе и искренности, не могло полностью удовлетворить новые запросы советского народа. Оно было трудным, напряженно-мрачным, недостаточно доступным по тематике. Слишком сложно оказалось художнику поднять и самому пережить-такую грандиозную тему и одновременно воплотить ее в образах простых и народных.

В этом смысле поэма-кантата «Киров с нами» открыла более верный и широкий путь: тут, по всей вероятности, много помогли и условия жанра — сюжетность, словесный текст, вокальные партии.

После этой симфонии наступил некоторый перерыв в симфоническом творчестве Мясковского: от следующей, двадцать пятой, созданной уже после войны, ее отделяют три года. Впрочем, Мясковский в сущности не отходил от проблемы симфонизма, и лишь временно обратился к другим формам ее разрешения: » 1944—1945 годах создан концерт для виолончели с оркестром, в 1945—1946 годах — симфониетта опус 68 для струнного оркестра.

<стр. 189>

В этих произведениях вновь заметно значительное просветление общего стиля Мясковского.

Концерт для виолончели с оркестром (до минор, opus 66, посвящен С. Н. Кнушевицкому) был начат Мясковским в октябре 1944 и окончен к декабрю того же года. Цикл здесь состоит всего из двух частей (медленной и быстрой), которые, как обычно у Мясковского (первая виолончельная соната, третий квартет, третья симфония), включают в себя свойства более широкого цикла: так медленный эпизод в финале (Andante semplice e tranquillo) служит в известной мере «заменой» медленной лирической сердцевины. Большой финал концерта причинял автору значительные творческие трудности; 12

ноября Мясковский отметил: «Вторую часть концерта после долгой возни сделал, но недоволен виртуозной стороной; придется еще подумать». В декабре шла совместная работа с С. Н. Кнушевицким. Мясковский отделывал виолончельную партию, прислушиваясь к советам выдающегося исполнителя. 17 марта 1945 года Кнушевицкий впервые исполнил концерт в Колонном зале Дома Союзов, и с тех пор произведение вошло в репертуар советских виолончелистов. В 1946 году виолончельный концерт Мясковского был удостоен Сталинской премии первой степени за 1945 год.

После ранней сонаты Мясковский долго не обращался к виолончели с ее богатыми выразительными возможностями. Виолончельный концерт привлек Мясковского прежде всего как жанр, предполагающий широкое использование солирующего мелодического инструмента и непосредственно связанный также с симфонизмом. Собственно технический, виртуозный блеск не имел для композитора самодовлеющего интереса, хотя техника виолончели в концерте достаточно богата. Не рассматривал Мясковский жанр концерта и исключительно как **соревнование** солиста с оркестром. Виолончель не столько соревнуется, сколько объединяется с оркестром, причем особенно широкое развитие получает кантилена, т. е. пение на инструменте. Это связано с основным характером образов концерта — глубоко лирических, то более спокойных, то более напряженных, отчасти повествовательных.

Первая часть концерта (Lento ma non troppo) более скромна по своему масштабу, более спокойна, более эпична; в ней нет особенно заостренных контрастов, она проникнута единством общего лирико-эпического тона, хотя формально является сонатой без разработки (но с **элементами** разработки!). Во второй части концерта драматическое напряжение нарастает; сама главная партия уже содержит внутренний тематический контраст, побочная партия отличается особенно выразительной широтой, в разработке выделен контрастный лирический эпизод (медленный), а в репризе все темы объединяются с удивительной свободой и непринужденностью. Сольные каденции в обеих частях концерта носят тематический характер. В конце цикла

<стр. 190>

напоминается материал первой части, что придает целому большую

завершенность.

Рядом с иными виртуозными концертами это произведение Мясковского может показаться излишне внутренне углубленным, чуть ли не камерным, хотя на самом деле концерт обладает всеми необходимыми признаками жанра. Общее впечатление, которое от него остается, это впечатление благородной лирики и умеренного драматизма; темные тона, если они затрагиваются (преимущественно в финале), не препятствуют общему светлому эмоциональному выводу [1]. Вместе со скрипичным концертом opus 44 концерт Мясковского для виолончели представляет нам его понимание принципов жанра **концертного симфонизма**. И нужно сказать, что более сдержанный, более углубленный виолончельный концерт получился более цельным; он органичнее связан с творческими принципами Мясковского.

В виолончельном концерте мы уже не ощущаем трагического тона предыдущих симфонических сочинений Мясковского. Концерт по своему духу, по настроениям примыкает к произведениям, возникшим после войны. Видимо, в 1944 году, в связи с победоносным ходом военных событий, композитор обрел новое душевное равновесие.

Виолончельный концерт Мясковского готовился к исполнению и исполнялся в те месяцы, когда весь советский народ переживал торжество наступления советских войск: близился конец Великой Отечественной войны. Мясковский ощущал тогда необычайный подъем духа. Накануне 1 мая 1945 года он писал, ликуя: «Сегодня снимается затемнение, завтра — грандиозный парад» — и кратко добавлял о себе: «...завален работой».

9 мая Мясковский отметил: «Война кончилась. Сегодня праздник грандиозной победы!»

---

[1] См. **Л. Гинзбург**. Виолончельный концерт Н. Мясковского. «Советская музыка», 1946, № 1.

ГЛАВА СЕДЬМАЯ
ПОСЛЕДНИЕ ГОДЫ ЖИЗНИ И ТВОРЧЕСТВА МЯСКОВСКОГО. ПОСТАНОВЛЕНИЕ ЦК ВКП(б) ОТ 10 ФЕВРАЛЯ 1948 ГОДА И ТВОРЧЕСКИЙ ОТВЕТ КОМПОЗИТОРА

1

Выступая на Информационном совещании представителей некоторых компартий в Польше в конце 1947 года, А. А. Жданов сказал в своем докладе: «Происшедшие коренные изменения в международной обстановке и в положении отдельных стран в итоге войны изменили всю политическую карту мира. Создалась новая расстановка политических сил. Чем больший период отделяет нас от окончания войны, тем резче выделяются два основных направления в послевоенной международной политике, соответствующие разделению политических сил, действующих на мировой арене, на два основных лагеря — лагерь империалистический и антидемократический, с одной стороны, и лагерь антиимпериалистический и демократический, с другой стороны» [1].

В связи с этим особенно остро стояли в послевоенные годы и вопросы развития культуры, которая в антиимпериалистическом и демократическом лагере резко и коренным образом **противостояла** загнивающей и разлагающейся культуре империалистического лагеря. Передовая национальная культура демократических стран вела активную борьбу против реакционно-космополитической культуры империалистического лагеря во главе с США. В этой борьбе вся культура СССР, в том числе и художественная культура, призвана была выполнять ведущую роль, быть образцовым примером в глазах всех народов мира; поэтому забота об ее идейной чистоте, об ее полнейшей свободе от всяческих враждебных влияний была одной из важнейших политических задач Советского государства и Коммунистической партии.

[1] **А. Жданов**. О международном положении. «Культура и жизнь» от 22 октября 1947 г.

Необычайно возрастали и требования нашего народа ко всей художественной культуре, к литературе, к искусству, что стояло в тесной зависимости от развития нашего героического народа в годы войны и от успехов послевоенного строительства. Характеризуя эти успехи в своем докладе на XIX съезде Коммунистической партии, товарищ Маленков определил их следующим образом: «Советский Союз в послевоенный период продолжал свое, прерванное войной, движение по пути, указанному XVIII съездом партии, по пути мирного развития и постепенного перехода от социализма к коммунизму. Послевоенные годы были годами крупных достижений в промышленности и на транспорте, в сельском хозяйстве, во всех областях науки, культуры и искусства. Вместе с тем это были годы дальнейшего упрочения советского строя, укрепления морально-политического единства советского общества и дружбы между народами нашей страны» [1].

Продолжая свое движение по пути мирного развития, Советский Союз в послевоенные годы развертывал и большую, напряженную работу в области идеологии, отстаивая все формы ее от проникновения элементов буржуазного распада, совершенствуя метод передовой науки и художественный метод литературы и искусства.

В 1946—1948 годах был опубликован целый ряд важнейших партийных документов по идеологическим вопросам. Великая и мудрая забота Коммунистической партии о чистоте нашей идеологии проявилась во всех областях идеологической деятельности: 14 августа 1946 года было принято Постановление ЦК ВКП(б) «О журналах «Звезда» и «Ленинград», 26 августа — «О репертуаре драматических театров и о мерах к его улучшению»; 4 сентября того же года — «О кинофильме «Большая жизнь»; затем последовала важнейшая дискуссия по вопросам философии, а в феврале 1948 года, после совещания деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б), было опубликовано историческое Постановление ЦК ВКП(б) «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели».

Время, прошедшее от окончания войны и до февраля 1948 года,

было для советской музыки периодом очень серьезной проверки в условиях мирного развития и резкого противопоставления двух лагерей мировой культуры. Нет сомнений в том, что партийная критика в адрес советского театра, литературы и кино, равно как и положительная программа, выдвинутая перед деятелями этих областей в партийных документах, в докладе А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», в его выступлении на философской дискуссии, — нет сомнений, что все это имело свое огромное значение и для советской музыкальной культуры.

[1] **Г. Маленков.** Отчетный доклад XIX съезду партии о работе Центрального Комитета ВКП(б). Госполитиздат, 1952, стр. 6.

<стр. 193>

В Постановлении ЦК ВКП(б), обращенном к деятелям советского театра, сказано: «Многие драматурги стоят в стороне от коренных вопросов современности, не знают жизни и запросов народа, не умеют изображать лучшие черты и качества советского человека. Эти драматурги забывают, что советский театр может выполнить свою важную роль в деле воспитания трудящихся только в том случае, если он будет активно пропагандировать политику советского государства, которая является жизненной основой советского строя» [1].

Воплощение советской темы, изображение лучших черт и качеств советского человека — эти задачи стояли и перед советской музыкой, которая еще далеко не разрешила их ни в опере, ни в каком-либо другом крупном жанре. В первые годы после войны советские композиторы создали очень мало произведений, в которых нашел свое достойное воплощение облик передового советского человека с его лучшими чертами и качествами.

Между тем и требования народа к советской музыке возрастали, и сами духовные качества советских людей становились иными, новыми, более высокими. Это накладывало новую ответственность на всех деятелей советской художественной культуры.

К советским композиторам не менее, чем к советским писателям, относились следующие слова в докладе А. А. Жданова: «Уровень требований и вкусов нашего народа поднялся очень высоко, и тот, кто не хочет или неспособен подняться до этого уровня, будет оставлен

позади. Литература призвана не только к тому, чтобы итти на уровне требований народа, но более того,— она обязана развивать вкусы народа, поднимать выше его требования, обогащать его новыми идеями, вести народ вперед. Тот, кто неспособен итти в ногу с народом, удовлетворить его возросшие требования, быть на уровне задач развития советской культуры, неизбежно выйдет в тираж» [2].

К советским композиторам, к советскому музыкознанию относились, по существу, и те слова А. А. Жданова, в которых он, заклеймив **декадентов всех мастей**, призывал советскую литературу к борьбе против проявлений безидейности и упадочничества, против старых вкусов и нравов, не имеющих ничего общего с моралью и качествами советских людей. На примере декадентского творчества Анны Ахматовой А. А. Жданов показал, как чужд советским людям индивидуалистический мирок этой пессимистической поэзии. Это подчеркнуло перед всеми деятелями советского искусства необходимость борьбы с

[1] О репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению. Постановление ЦК ВКП(б) от 26 августа 1946 г. Госполитиздат, 1950, стр. 11—12.

[2] Доклад А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград».

проявлениями современных декадентских влиянии, а также важность критического пересмотра художественного наследия. В то же время как раз в послевоенные годы деятели советской музыки стали проявлять недопустимую терпимость к вопросам модернистического искусства и не только ослабили свою бдительность в этом отношении, но пытались даже оправдать всякое проявление модернистических вкусов. Так, журнал «Советская музыка» совершенно без критики поддерживал и восхвалял как черты модернистического стиля у Прокофьева, так и пессимистические настроения у Мясковского.

Вместо того, чтобы призывать советских композиторов к твердой опоре на лучшие традиции русского классического искусства, музыкальная критика восхваляла **отрыв** от этих традиций и тем самым дезориентировала художников. Так, в передовой статье журнал «Советская музыка» утверждал: «Повидимому, в наши дни нарождается новый плодотворнейший этап претворения русского

национального мелоса в инструментальной и вокальной музыке,— этап, связанный, в первую очередь, с нынешним творчеством Прокофьева, Мясковского, Шапорина, Шебалина, Кабалевского, Попова. Музыка этих авторов — при всем различии творческих направлений — открывает новые страницы в развитии **русского** национального стиля, существенно отличного от стиля кучкистов и Чайковского» [1].

Таким образом, горячие слова А. А. Жданова о необходимости борьбы за чистоту идеологии в нашем искусстве имели уже тогда прямое отношение и к деятелям советской музыки, которые утрачивали бдительность в этом смысле, становились неразборчивы в своих оценках, оправдывали модернистские черты в творчестве советских композиторов и поощряли их отход «от стиля кучкистов и Чайковского».

В высокой степени важными для советских композиторов были и те слова А. А. Жданова, которые призывали их стать **в передовые ряды народа**, отразить новые высокие качества советских людей, показать не только сегодняшний день нашего народа, но заглянуть в его завтрашний день. «Руководствуясь методом социалистического реализма, — сказал А. А. Жданов, — добросовестно и внимательно изучая нашу действительность, стараясь глубже проникнуть в сущность процессов нашего развития, писатель должен воспитывать народ и вооружать его идейно. Отбирая лучшие чувства и качества советского человека, раскрывая перед ним завтрашний день его, мы должны показать в то же время нашим людям, какими они не должны быть, должны бичевать пережитки, мешающие советским людям итти вперед» [2].

---

[1] «Советская музыка», 1946, № 1.

[2] Доклад А. А. Жданова о журналах «Звезда» и «Ленинград», Огиз, 1946, стр. 36—37.

Эти задачи, поставленные Партией перед советской литературой, наша музыка тогда в должной мере не выполняла. Ее состояние становилось **неблагополучным**, как сказано в историческом Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года; среди советских композиторов получило распространение формалистическое

направление. Несмотря на предупреждения партийной печати, «а также вопреки тем указаниям, какие были даны Центральным Комитетом ВКП(б) в его решениях о журналах «Звезда» и «Ленинград», о кинофильме «Большая жизнь», о репертуаре драматических театров и мерах по его улучшению, в советской музыке не было произведено никакой перестройки». Постановление ЦК осудило антинародное **формалистическое** направление в советской музыке и призвало советских композиторов «проникнуться сознанием высоких запросов, которые предъявляет советский народ к музыкальному творчеству, и, отбросив со своего пути все, что ослабляет нашу музыку и мешает ее развитию, обеспечить такой подъем творческой работы, который быстро двинет вперед советскую музыкальную культуру и приведет к созданию во всех областях музыкального творчества полноценных, высококачественных произведений, достойных советского народа».

Среди советских композиторов, придерживающихся формалистического направления, в Постановлении ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели были названы Д. Шостакович, С. Прокофьев, А. Хачатурян, В. Шебалин, Г. Попов, Н. Мясковский. Прослеживая творческий путь Мясковского за многие годы, мы стремились показать серьезные противоречия, возникавшие на этом пути. Обратимся теперь к первым послевоенным годам, чтобы оценить творческую деятельность Мясковского в свете Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года и уяснить, почему его имя названо в этом историческом документе.

В Постановлении ЦК речь идет не об отдельных произведениях отдельных советских композиторов, а о **направлении**, которое **наиболее полно** выражено в творчестве названных шести композиторов, но распространено более широко. Поэтому в творчестве каждого из упомянутых авторов мы должны находить и отмечать характерные в этом смысле симптомы, признаки направления. У Шостаковича или Прокофьева они получали свое выражение, у Мясковского — свое. В Постановлении с полной определенностью названы характерные признаки формалистического направления. Это, во-первых, — «отрицание основных принципов классической музыки, проповедь атональности, диссонанса и

дисгармонии, являющихся якобы выражением «прогресса» и «новаторства» в развитии музыкальной фирмы, отказ от таких важнейших основ музыкального произведении, какой является мелодия, увлечение сумбурными, невротическими сочетаниями, превращающими музыку в какофонию,

<стр. 196>

в хаотическое нагромождение звуков». Были ли данные признаки характерны для творчества Мясковского в 1948 году? Они в очень большой степени были характерны для прежних произведений композитора (сложность музыкального языка в десятой симфонии, первом квартете и других); они и теперь с достаточной отчетливостью проявлялись в некоторых его сочинениях.

Целая группа сочинений Мясковского в ту пору, накануне Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, несла в себе очень серьезные противоречия, как это было полностью раскрыто Постановлением в связи с общим состоянием советской музыки. Двадцать четвертая и двадцать пятая симфонии и особенно кантата «Кремль ночью», о которой мы скажем ниже, обнаружили, что выдающийся советский художник, непрестанно ищущий и всегда взыскательный к себе, находится в опасности потерять связь со своим народом, отстать от его растущих запросов.

В Постановлении говорится, что «существенным признаком формалистического направления является также отказ от полифонической музыки и пения, основывающихся на одновременном сочетании и развитии ряда самостоятельных мелодических линий, и увлечение однотонной, унисонной музыкой и пением, зачастую без слов, что представляет нарушение многоголосного музыкально-песенного строя, свойственного нашему народу, и ведет к обеднению и упадку музыки». Этот признак в произведениях Мясковского не проявлялся: они богаты полифонией. В упрек композитору можно поставить лишь недостаточно широкое развитие полифонии подголосочного типа.

Постановление ЦК осуждает тех композиторов, которые попирают лучшие традиции русской и западной музыки и «в погоне за ложно понятым новаторством, оторвались в своей музыке от запросов и художественного вкуса советского народа, замкнулись в узком кругу

специалистов и музыкальных гурманов, снизили высокую общественную роль музыки и сузили ее значение, ограничив ее удовлетворением извращенных вкусов эстетствующих гурманов.

Формалистическое направление в советской музыке породило среди части советских композиторов одностороннее увлечение сложными формами инструментальной симфонической бестекстовой музыки и пренебрежительное отношение к таким музыкальным жанрам, как опера, хоровая музыка, популярная музыка для небольших оркестров, для народных инструментов, вокальных ансамблей и т. д.».

Постановление ЦК разоблачает и осуждает насквозь индивидуалистическую, в корне противонародную «теорию», в силу которой некоторые советские композиторы оправдывают непонятность своих сочинений тем, что народ якобы «не дорос» до понимания их сложной музыки.

<стр. 197>

У нас нет оснований полагать, что Мясковский писал в те годы свои сочинения в расчете на эстетствующих гурманов или что он придерживался противонародной теории о том, что народ «не дорос» до его музыки. Но мы **никак не можем и утверждать, что Мясковский в должной мере знал и учитывал возросшие запросы советского народа, что он был столь же демократичен, как русские классики.** Вина Мясковского была также в том, что он проявлял одностороннее увлечение сложными формами симфонической музыки и **мало** обращался к более простым жанрам. В особенности должны мы поставить в упрек Мясковскому то, что он терпимо относился ко всем признакам формалистического направления у своих младших товарищей, и эта терпимость была объективно вредной для развития советской музыки;.

Таким образом, одна из причин того, что Мясковский был назван в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года, заключалась в отставании художника от возросших запросов нашего народа и в объективном потворстве высокоавторитетного деятеля развитию формалистического направления в советской музыке. На это можно возразить, что у Мясковского были благие побуждения, что он вовсе не проявлял себя тогда воинствующим формалистом и т. д. и т. п. Но

всего этого оказалось мало. Достаточно было в наших условиях **отстать** от запросов народа, **замедлить** движение вперед, чтобы утратить верное направление. На все это прямо и мудро указала Мясковскому Коммунистическая партия, которая тем самым помогла ему в дальнейшем укрепиться на реалистических позициях, преодолев ошибки и заблуждения.

2

Без этой общей оценки, вне перспективы мы могли бы неправильно понять факты жизненной и творческой деятельности Мясковского между 1945 (отчасти более ранними) и 1948 годами. С внешней стороны все как будто бы шло у него попрежнему; в каждом отдельном сочинении не было каких-либо резких сдвигов, во всем поведении — то же самое. Однако, различая не только в одной деятельности Мясковского, а в развитии советской музыки тревожные признаки неблагополучия, мы должны в этом свете оценить общие итоги тех лет.

Независимо даже от внутренних побуждений, Мясковскому пришлось после войны несколько ограничить масштаб своей деятельности: с 1944 года он не переставал болеть, причем за частым недомоганием, простудами, гриппами и т. д. здесь, видимо, нужно различать начало будущей смертельной болезни. «Очень устаю, явно старею», — отмечает Мясковский в марте 1947 года; «...неожиданно попал в инвалидное положение», — с досадой

<стр. 198>

констатирует он в декабре: доктор велел ему лежать из-за слабости сердца. Еще в сентябре 1945 года Мясковский временно оставил занятия в консерватории: они слишком утомляли его.

Но сочинял он попрежнему очень много. Постоянно слушал и оценивал новые сочинения других композиторов, да еще читал и материалы журнала «Советская музыка», поскольку был членом редколлегии.

По многочисленным отзывам Мясковского, мы еще яснее, чем в предыдущие годы, видим, как он верно ощущал тревожные симптомы в новых музыкальных произведениях. В октябре 1945 года, прослушав снова и снова оперу Прокофьева «Война и мир», он отметил в ней

«мучительное обращение с голосами». Чем больше узнавал Мясковский девятую симфонию Шостаковича, тем менее она его удовлетворяла. И ведь это были композиторы, которых он особенно ценил, от которых он особенно многого ждал! Совсем не понравился Мясковскому и виолончельный концерт Хачатуряна. Резко отрицательно отозвался он об его «Симфонии-поэме». А ведь Хачатурян принадлежал к числу самых лучших, самых одареннейших учеников Мясковского!

Чрезвычайно показательны для снисходительных отзывов Мясковского в те годы совсем новые акценты: попрежнему он поощрял профессионально крепкую музыку, но вдруг начал сомневаться... Слушал-слушал новые сочинения своих учеников, да и записал: «...всё недурно и... ненужно». Здесь пришло к Мясковскому верное чувство **ненужности** всего того, что хоть и крепко сделано, да не задевает, не захватывает, не завоевывает слушателя. Итак Мясковский стоял буквально на пороге верных выводов об отставании советской музыки, но он их не сделал...

Бесконечно много статей для журнала «Советская музыка» прочел тогда Мясковский; чувствовал, что изнемогает от этого чтения. Однако все-таки не помешал журналу печатать порочные статьи, превратиться в рупор формалистического направления,— и в этом была большая вина Мясковского.

В то же время Мясковский испытывал на себе постоянное доброжелательное внимание музыкальной общественности (его сочинения очень много исполнялись, получая неизменно положительные отзывы критики), а также большую поддержку и признание заслуг со стороны Советского правительства: Мясковский был тогда награжден медалями «За оборону Кавказа», «За оборону Москвы», «За доблестный труд в Великой Отечественной войне», «В память восьмисотлетия Москвы», а в 1946 году, в связи с восьмидесятилетием Московской консерватории, ему было присвоено почетное звание Народного артиста СССР. Все это означает, что на его пути композитора и музыкального деятеля было достигнуто многое, что признавалось полезным, ценным для советского государства. Тем более высокую ответственность накладывали на Мясковского эти отличия и награды.

За 1945—1947 годы Мясковский создал большое количество произведений в различных жанрах: двадцать пятую симфонию, симфониетту, Славянскую рапсодию и Патетическую увертюру для симфонического оркестра, два квартета (№№ 11 и 12), кантату «Кремль ночью» (на текст С. Васильева), сонату для скрипки, две серии пьес для фортепиано («Стилизации» и «Импровизации») и «Тетрадь лирики» — 6 романсов на слова Миры Мендельсон. В этих произведениях (в симфонии, симфониетте и «Импровизациях») отчасти использован материал более ранних сочинений. Помимо того, Мясковский тогда же вернулся к своим ранним вокальным циклам, и, в частности, сделал новую редакцию романсов на слова Гиппиус, что свидетельствовало о его недостаточно критическом отношении к текстам декадентской поэзии.

Произведения 1945—1947 годов оказались у Мясковского очень неровными. Симфоническая музыка его была как будто бы ясна по своему стилю, но в ней примолкло драматическое начало, слабее ощущалась жизненная сила; это чувствовал и сам автор, от которого не ускользала ретроспективность двадцать пятой симфонии. Настоящим же срывом композитора была его кантата «Кремль ночью», в которой большая современная тема получила совершенно неверное, искаженное воплощение. После творческого успеха в кантате «Киров с нами» это было явное движение вспять, неожиданное воскрешение странных, далеких от советской действительности, нереальных образов, пришедших в противоречие с избранной темой. Текст поэта Васильева, не свободный от символистического восприятия образов природы, «старухи истории» и т. п. привходящих поэтических мотивов, видимо, толкнул композитора на неверный путь, и кантата, посвященная большой жизненной теме (в Кремле ночью идет огромная государственная работа, как в сердце страны), по существу обошла главное в этой теме и выпятила странные, несколько даже таинственные, символистские подробности текста. Следовательно, в сознании Мясковского еще не были преодолены модернистские традиции, которые **вдруг** проявились, уведя его в сторону от задач художника-реалиста [1].

Кантата «Кремль ночью» давала главные основания к тому,

чтобы говорить о неблагополучии в самой музыке Мясковского. Все же остальные произведения тех лет свидетельствовали об общем отставании ее от запросов народа и об одностороннем увлечении определенными жанрами.

После двадцать четвертой симфонии Мясковский далеко не сразу (как это часто бывало) приступил к воплощению другого большого симфонического замысла. И даже начав в 1945 году сочинять симфонию, он стал «перебивать» сам себя и обратился к симфониетте для струнного оркестра. Работа над этой симфониеттой

[1] О каитате «Кремль ночью» см. далее.

(третьей по счету у Мясковского) вначале шла плохо и была окончена лишь в феврале-марте 1946 года. В окончательном виде симфониетта (ля минор, opus 68) включила в себя старую фугетту (инструментованную в 1934 году к юбилею К. С. Сараджева) с новым вступлением, гавотик (как называл его автор) с двумя трио, Andante (переработка фортепианной пьесы 1912 года под названием «Эпилог») и финальное Allegro, которое первоначально возникло как первая часть всего цикла. Это несложное, мелодичное, очень прозрачное по стилю изложения (как в танцевальных частях, так и в полифонической) сочинение было, однако, в большой мере уже ретроспективным: даже по материалу его видно, что автор как бы смотрел назад. Таким образом, признавая известные достоинства симфониетты, ее нельзя считать новым достижением композитора в 1946 году.

Двадцать пятая симфония (ре-бемоль-мажор, opus 69) писалась в 1945—1946 годах. Первоначально замысел ее у Мясковского был несколько смутным, и работа шла медленно. Еще в мае 1945 года ему начало «что-то мерещиться в Des-dur'е», в сентябре он принялся писать ре-бемоль мажорную пьесу, затем по-новому вернулся к ней в ноябре. Лишь в мае 1946 года был, наконец, сделан набросок Des-dur'ной пьесы, и композитор начал ощущать ее как первую часть симфонии. Зато дальше творческое воображение быстро оживилось: к концу июня был завершен набросок всего цикла, а к 12 октября симфония была уже оркестрована.

Сравнивая эту симфонию с предыдущей, мы особенно остро

ощущаем, как удивительной взволнованности двадцать четвертой симфонии, ее темному в общем тону резко противостоит просветленное спокойствие двадцать пятой, граничащее с какими-то «отрешенными от суеты» размышлениями. Там — напряжение, драматизм в восприятии мира, здесь (особенно в двух первых частях) — спокойная мудрость, гармоничная в самом своем проявлении. Двадцать пятая симфония — очень уравновешенное произведение, плод послевоенного успокоения эмоций. В ней много привлекательного, красивой, серьезно-ясной музыки, обнаруживающей внутреннее родство Мясковского и Танеева, порой Мясковского и Глазунова. Но в целом симфония эта все же мало захватывает слушателей; красивая и ясная, она недостаточно демократична и ярка.

В самой драматургии двадцать пятой симфонии наблюдается определенный перевес тех приемов развития, которые раньше были у Мясковского **подчиненными** — при всей их важности. Вариационность и полифонические приемы становятся здесь в значительной мере основой развития, что, разумеется, вызвано особым замыслом, особым кругом образов и стремлением художника раскрывать их не в драматических столкновениях, а несколько иначе, в повествовании, в ходе размышлений, быть может, в картинных сменах и т. д. Своеобразный облик приобретает

<стр. 201>

здесь и тематический материал: спокойствие, плавность, мерность, диатонизм характеризуют темы первой и второй частей. Мелодический распев иногда как бы нарочито безмятежен, лишен яркой индивидуализированности. Удивительно проста мерная речитация в теме вариаций в первой части симфонии **(нотн. прим. 49)**, ровными четвертями движется чистая и спокойная тема второй части **(нотн. прим. 50)**.

Трехчастный симфонический цикл начинается с медленном части (Adagio), что само по себе необычно и что сразу укрепляет особое впечатление от симфонии. Правда, от начала к концу цикла движение все нарастает (Adagio — Moderato — Allegio impetuoso), но это нарастание воспринимается скорее как динамическое, нежели как подлинно драматическое, хотя основная тема финала, решительная и

«аппассионатная», с чертами маршевости, разрабатывается настойчиво и широко.

В двадцать пятой симфонии есть общая связь с русскими песенными интонациями (особенно в первой части), но опора на жанр, бытовая характерная основа очень мало ощущается в облике всего цикла.

Наибольший интерес и наибольшее значение представляет здесь первая часть, оригинальная по характеру образов, очень широкая, но отнюдь не драматичная. Все здесь как будто бы противостоит типу напряженного сонатного Allegro. Образным центром первой части является медленная, песенно-речитирующая (Мясковский указывает — «декламируя»), предельно простая тема **(нотн. прим. 49)**, которая становится остинатной мелодией. Пять раз проходит она неизменно, неуклонно, ровно, у различных инструментов, причем меняется только ее сопровождение, тембры, сила звучания. Простота несколько архаичной мелодии [1] еще сильнее подчеркивает мастерство ее разработки, ее «освещения».

Сначала тема проходит у виолончелей и контрабасов pianissimo на фоне Сопровождения подголосочного склада у одних струнных; затем она поручается гобою, подголосок к ней ведет английский рожок, а фаготы сопровождают ее ходами параллельных терций; дальше тема то переходит к струнным, а кларнет обвивает ее легкими пассажами, то дается флейтам и гобоям, а пассажи переходят к скрипкам. Четвертое проведение оказывается кульминационным, мощным (tutti, forte), а пятое и последнее — вновь идет на pianissimo. Раскрывая центральный образ первой части такими вариационными приемами, Мясковский динамизирует этот народный в своей основе, быть может, даже былинный образ, но выдерживает **эпический** склад движения, что заставляет вспомнить в данном случае о традиции Глазунова. Мы уже отмечали ранее, что тема с вариациями

---

[1] Примечательно ее гексахордовое строение, как в старинных русских «гласах» и народных ладах: мелодия движется в диапазоне сексты *ля-фа*.

<стр. 202>

в первой части двадцать пятой симфонии представляет собой переработку ранней фортепианной пьесы Мясковского — «Легенды»

(1906 год), (см. автограф на стр. 251).

Составляя центр первой части симфонии, остинатная тема звучит там отнюдь не одна. Симфония открывается мелодическими «переборами» деревянных на фоне тонического органного пункта, а затем излагаются две темы, как два самостоятельных образа и вместе раздела: спокойное Andante (мелодия у скрипки на аккордах струнных), словно бесстрастный, мирный, «извечный» образ природы, — и широкое Adagio с лирической, красивой темой, все разрастающейся в выражении чувств (сначала кларнет, затем струнные, усиливающие динамику). После этих разделов, как после экспозиции, плавно подготовленная нисходящими пассажами деревянных, вступает центральная остинатная тема, образуя сердцевину всей части. За вариациями идет нечто вроде зеркальной динамической репризы (сначала материал из второго раздела — лирическая тема, затем — из первого), вслед за чем минорная кода строится на остинатной теме. Такое строение первой части симфонии вызвано ее лирико-эпическим замыслом, никак не требующим, повидимому, методов сонатного Allegro. Единство смене образов придает их **общая русская песенная** основа: мы ощущаем здесь что-то именно от русского пейзажа, русского лирического порыва, русского эпического сказа. Но все это, столь гармонично выраженное, кажется нам несколько далеким от современности, пожалуй, даже сознательно отрешенным от ее напряжения и пафоса. Умиротворенное сознание художника здесь обращается к образам прошлого, но и прошлое Мясковский видит не так, как Бородин, а скорее сквозь глазуновскую традицию.

Спокойный и минорный образ возникает и в начале второй части симфонии (Moderato). Мерная, какая-то «объективная» тема, полифоническое «плетение» оркестровой ткани — все способствует этому впечатлению. В середине Moderato вступает новая мягкая тема — простой, почти бытовой образ. Очень своеобразный и неожиданный эффект представляет в репризе контрапунктическое наложение этих двух различных тем.

Финал симфонии резко отличается от предыдущих частей по безусловно драматическому замыслу, по своей главной теме, которую мы уже характеризовали выше, по широте ее развития (здесь вновь

полифонические приемы играют большую роль), преображающего и образ побочной партии (кульминация в разработке перед репризой). Однако оригинальное и более сильное впечатление, остающееся от образов первой части, пребывает господствующим, и финал не воспринимается как органичное и убедительное завершение симфонии.

Стремясь укрепить единство цикла, композитор заканчивает симфонию возвращением широкой лирической темы из первой части в Adagio con elevazione.

<стр. 203>

Хотя двадцать пятая симфония не отличается ни пессимистической концепцией, Ни смятением чувств, ни усложненностью музыкального языка, хотя она принадлежит даже к числу наиболее ясных и гармоничных произведений Мясковского,— она несет в себе известные творческие противоречия, по-своему затруднявшие на том этапе развитие крупнейшего советского симфониста. Когда Мясковский услышал эту симфонию в восьмиручном исполнении (30 ноября 1946 года), она ему не поправилась: «белесо и скучно», — отметил он. После оркестровой репетиции (1 марта 1947 года) сама **звучность** композитора удовлетворила (многое он еще наметил поправить), однако он написал: «Мне не нравится — что-то в симфонии сморщенное, старческое, а в финале повторяюсь». 6 марта симфония была исполнена под управлением А. В. Гаука. Мясковский, видимо, остался неудовлетворенным, несмотря на успехи и поздравления.

Как мы видели, противоречия, характерные для двадцать пятой симфонии, сказались не только в ней одной, и на ее **отдельном** примере они, быть может, менее всего заметны. Мясковский не был тогда удовлетворен собой. Об этом свидетельствуют и его собственные впечатления от двадцать пятой симфонии, и его обращение в 1946—1947 году **сразу** к различным симфоническим жанрам (симфониетта, симфония, рапсодия, увертюра), которые он как бы перебирал один за другим, и его упорные искания иных методов симфонического развития. Начиная с виолончельного концерта, мы замечаем новое стремление Мясковского — к повествовательно-эпическому тону в крупном инструментальном

сочинении. Это стремление особенно ясно проступает в первой части двадцать пятой симфонии, в некоторой мере — в скрипичной сонате, затем в Славянской рапсодии. Оно выражается как в характере тематики, так и в некотором «смягчении» драматизма, отчасти в некотором предпочтении вариационных и полифонических приемов развития. Так, например, скрипичная соната состоит всего из двух частей, причем вторую часть образует тема с двенадцатью вариациями (подобно тому, как было в одном из ранних квартетов).

Скрипичная соната (фа мажор, opus 70) была написана в первом варианте летом 1946 года и затем радикально переделывалась в октябре 1947 года. Автор долго был ею недоволен (замечал— «трудно, непластично, а многое — не то»), «проверял» ее вместе с Ойстрахом, и потом «камня на камне не оставил», по собственному выражению. По стилю, по общему тону соната примыкает к виолончельному концерту и двадцать пятой симфонии. Здесь нет ни усложненности музыкального языка, ни особого драматического напряжения. Первая часть отличается лирнко-повествовательным тоном, простотою общих линий композиции и некоторой холодноватостью своей ясной музыки. Вторая же представляет отличный образец вариационного

<стр. 204>

мастерства композитора. Удивительно цельная, спокойная, в народнопесенном характере тема **(нотн. прим. 51)** развивается, с большой широтой, размахом и изобретательностью в цикле контрастных вариаций (последняя является финалом сонаты).

Параллельно с первым вариантом скрипичной сонаты, т. е. летом 1946 года, сочинялась Славянская рапсодия Мясковского (ре минор, opus 71, посвящена И. Ф. Бэлза). Следуя традиции русских композиторов (вспомним обращение Глинки к польской тематике, Увертюру Балакирева на чешские народные темы, оперу «Пан-воевода» Римского-Корсакова), Мясковский стремился создать произведение на мелодии одного из братских славянских народов. Рапсодия написана на старинные польские темы; чередование контрастных эпизодов сочетается в ней с возвращениями тематического материала, и сама «рапсодичность» отнюдь не производит впечатления импровизационности: Мясковский, как всегда, строг и ясен в понимании Формы целого. Несмотря на то, что

здесь выдержан общий стиль и даны яркие сопоставления разделов (то мерная, строгая старинная мелодия определяет облик раздела, то плясовые ритмы, то хорально-гимнические торжественные звучания), рапсодии нехватает острых жизненных импульсов (это ощущал и сам композитор). Мы воспринимаем это крупное одночастное произведение скорее как стилизацию, нежели как подлинно творческое проникновение в образы, жизнь и характер польского народа.

Наконец, в те же годы возникла и Патетическая увертюра Мясковского для симфонического оркестра (до минор, opus 76). Мясковский писал ее летом 1947 года, одновременно набрасывая эскиз новой симфонии, который потом послужил материалом для создания двадцать седьмой. В Патетической увертюре снова ощущается драматический тонус, большее напряжение, звучат контрастные темы и дается широкая линия развития (увертюра приводит к светлому апофеозу). Но это сочинение давно превзойдено у Мясковского такими симфониями, как шестнадцатая, и в смысле образного содержания не означает особого движения вперед.

Итак, если мы сравниваем симфонические произведения Мясковского за 1945—1947 годы (не отделяя от них и стоящую несколько особняком скрипичную сонату), мы находим в них либо не ясные еще, но интересные искания (более всего в эпическом их «наклонении»), либо ретроспективность, даже опасность **отхода** от живых волнений, переживаний, тревог современности. В кантате «Кремль ночью», созданной летом 1947 года, становится ясной серьезнейшая угроза: композитор, у которого доныне чувствовалась лишь холодноватая ретроспективность, уже **неверно** понимает современную тему.

Для того, чтобы поддержать только лучшее, только жизненное в исканиях Мясковского, для того, чтобы решительно отбросить неверное, отрезать пути к дальнейшим заблуждением,

<стр. 205>

понадобилась мудрая помощь Коммунистической партии. Эта помощь была Мясковскому оказана: его творчество было подвергнуто суровой и справедливой критике в связи с общим неблагополучным состоянием советской музыки.

3

В январе 1948 года в ЦК ВКП(б) состоялось совещание деятелей советской музыки, на котором среди ряда советских композиторов присутствовал и Мясковский. Поставленная в Москве в Большом театре новая опера Вано Мурадели «Великая дружба» провалилась, и это свидетельствовало о неблагополучии, создавшемся в советской музыке. Открывший совещание А. А. Жданов охарактеризовал в своей вступительной речи неудачную оперу Мурадели, формалистическую по музыке, неверно и фальшиво передающую исторические события, и поставил перед собравшимися вопрос о тех общих причинах, которые вызвали появление подобной оперы на сцене ведущего театра СССР.

В многочисленных выступлениях композиторов, музыковедов и оперных деятелей развернулась критика создавшегося в советской музыке положения. Выступавшие говорили об отрыве многих произведений (особенно симфонических) от запросов народа, о чрезмерном усложнении языка советской музыки, о некритическом отношении организаций и прессы к группе крупнейших советских композиторов, о создавшемся нездоровом режиме в ССК и т. д. В своем выступлении А. А. Жданов да\ глубокий и точный анализ состояния советской музыки, подверг острой партийной критике гнилые взгляды, свидетельствующие о господстве формалистического направления, поставил в образец советским композиторам идейное, реалистическое и народное искусство русских классиков и определил задачи, стоящие перед советской музыкой. Указывая на отставание советской музыки, А. А. Жданов резко осудил обстановку затхлости и застоя, создавшуюся в Комитете по делам искусств и в Оргкомитете Союза советских композиторов я способствующую восхвалению группы композиторов формалистического направления. Подчеркнув вопрос об острой борьбе двух направлений, А. А. Жданов назвал в качестве основных фигур формалистического направления композиторов Шостаковича, Прокофьева, Мясковского, Хачатуряна, Попова, Кабалевского, Шебалина, играющих ведущую роль в творческой деятельности Союза композиторов.

Николай Яковлевич Мясковский должен был с особым вниманием прислушаться к этим словам: он нес не только прямую

личную ответственность как советский композитор за создавшееся положение, — Хачатурян, Кабалевский, Шебалин были его учениками, за творчеством Шостаковича и Прокофьева он следил

особенно пристально; в творческой организации он был крупнейшим авторитетом. Мясковский ощутил справедливость слов А. А. Жданова, ибо они, казалось ему, совпадали с некоторыми его собственными опасениями и сомнениями... но А. А. Жданов дал такую смелую критику, такие острые определения, раскрыл такой глубокий общественный смысл борьбы направлений, о каких Мясковский еще и не помышлял. С горечью говорил Мясковский о том, что раньше не узнал, не понял этого.

А. А. Жданов напомнил советским композиторам о классическом наследии русской музыки, о том, что для нее «характерны высокая идейность, основанная на признании истоков классической музыки в музыкальном творчестве народов, глубокое уважение и любовь к народу, его музыке и песне» [1].

«Игнорирование запросов народа, — сказал А. А. Жданов, — его духа, его творчества означает, что формалистическое направление в музыке имеет ярко выраженный антинародный характер» [2].

Говоря об интернационализме в музыке, А. А. Жданов подчеркнул значение национальной самобытности искусства и указал: «Если исследовать историю нашей русской, а затем советской музыки, то следует сделать вывод, что она выросла, развивалась и превратилась в могучую силу именно потому, что ей удалось встать на собственные ноги и найти свои собственные пути развития, давшие возможность раскрыть богатства внутреннего мира нашего народа» [3].

Чрезвычайно важны для Мясковского были также слова А. А. Жданова о том, что «музыка, которая непонятна народу, народу не нужна», о том, что внешнее усложнение приемов творчества на деле ведет к обеднению музыки, о том, что народ требует разнообразия жанров.

«У советских композиторов две в высшей степени ответственных задачи,— указал в заключение А. А. Жданов. — Главная задача — развивать и совершенствовать советскую музыку. Другая задача

состоит в том, чтобы отстаивать советскую музыку от проникновения в нее элементов буржуазного распада... Но ваша задача заключается не только в том, чтобы не допускать проникновения буржуазных влияний в советскую музыку. Задача заключается в том, чтобы утвердить превосходство советской музыки, создать могучую советскую музыку, включающую в себя все лучшее из прошлого развития музыки, которая отображала бы сегодняшний день советского общества и могла бы

---

[1] **А. Жданов**. Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. Госполитиздат, 1952, стр. 17.

[2] Там же, стр. 17.

[3] Там же, стр. 20.

<стр. 207>

еще выше поднять культуру нашего народа и его коммунистическую сознательность» [1].

Глубоко взволнованные, потрясенные и воодушевленные, расходились деятели советской музыки после трехдневного совещания в Центральном Комитете: для всех было ясно, какая глубокая перестройка, с великой и мудрой помощью Коммунистической партии, необходима советской музыке. 10 февраля 1948 года было принято историческое Постановление ЦК ВКП(б) об опере «Великая дружба» В. Мурадели, которое подвергло критике создавшееся в советской музыке положение и развернуло положительную программу ее дальнейшего движения.

Оргкомитет Союза советских композиторов был распущен, и до Всесоюзного съезда заменен Оргбюро в составе Б. В. Асафьева (председатель), Т. Н. Хренникова (генеральный секретарь), В. Г. Захарова, М. В. Коваля, М. И. Чулаки, А. Я. Штогаренко. В творческой организации началась перестройка. Новые задачи встали во весь рост перед советскими композиторами.

Исключительной сложности творческие проблемы возникли и перед Мясковским, который сразу же искренно стремился выполнить поставленные требования, находя их верными. Далее мы увидим, что за два года, которые еще прожил Мясковский, он эти проблемы с честью разрешил, опираясь на классические традиции русской

музыки и отметая на своем пути всяческое «наследие» модернизма. Разумеется, процесс этого переосмысления творческих принципов, потребовавшийся уже в конце творческого пути от зрелого художника (Мясковский был старшим из названных в Постановлении композиторов), не мог быть особенно быстрым. То, к чему пришел Мясковский в своих лучших последних сочинениях, еще не было ему ясно, например, на протяжении 1948 года. Новые трудности создавало для него — уже и ином смысле — все ухудшающееся состояние здоровья. В сущности, последние годы Мясковского были героическими годами творческого подъема вопреки развивающейся смертельной болезни. Недомогание мучило его уже зимой и весной 1948 года; оно не дало ему возможности присутствовать на Всесоюзном съезде композиторов в апреле; в феврале 1949 года была произведена операция, которая дала некоторое временное улучшение (Мясковскому сказали, что оперирован полип); в апреле 1950 года операция желудка обнаружила безнадежное состояние, а затем последовали месяцы мучительного угасания, тем более мучительного, что ум Николая Яковлевича был, как всегда, ясен и трезв.

Передумывая многое на своем творческом пути, Мясковский в эти последние годы работал с особым напряжением. Когда новые

[1] **А. Жданов**. Вступительная речь и выступление на совещании деятелей советской музыки в ЦК ВКП(б) в январе 1948 г. Госполитиздат, 1952, стр. 29—30.

замыслы не продвигались, он перерабатывал старые сочинения, стремясь не терять времени: так, до лета 1948 года он подготовил «полифонические наброски» для фортепиано — очень полезный педагогический сборник из шести ранних фуг, — сделал новую редакцию ранней увертюры и поэмы «Молчание», а также переработал клавиры серенады, лирического концертино и симфониетты из opus'а 32. Во время этой, относительно «спокойной» работы мысль Мясковского напряженно билась: меньше, чем когда-либо, он теперь мог удовлетвориться одним пересмотром старого. В мае 1948 года он приступил к сочинению новой симфонии — двадцать шестой, поставив перед собой определенную творческую цель: создать симфонию **на русские темы**. Закончив эскиз и еще не

приступая к оркестровке, Мясковский взялся за другое произведение и в июле написал «Дивертисмент» (opus 80)—очень простой и доступный сюитный цикл для оркестра из трех небольших пьес (вальс, ноктюрн и, тарантелла). Повидимому, работая над большим и серьезным симфоническим сочинением, композитор ощутил потребность создать более популярный цикл и обратился к иному жанру, как призывал к этому А. А. Жданов.

Не успев закончить «Дивертисмент» и еще не принимаясь за партитуру симфонии, Мясковский за две недели (в августе 1948 года) сделал набросок виолончельной сонаты, которая была закончена уже в январе следующего года. Это необыкновенно быстрое развитие все новых замыслов свидетельствовало не только о горячих исканиях композитора, но и о начавшемся творческом подъеме. Как известно, виолончельная соната впоследствии была удостоена Сталинской премии: это означало, что Мясковский уже достиг в ней **нового** на пути своей перестройки.

Осенью 1948 года новая дирекция Московской консерватории в лице А. В. Свешникова настояла на возвращении Мясковского к педагогической работе; он взял сначала в свой класс трех учеников, к которым затем прибавились и другие: Г. Галынин, Карэн Хачатурян, Д. Компанеец, Борис Чайковский, А. Эшпай и М. Тулебаев. Это были последние ученики Мясковского вообще; в настоящее время и они уже доказали своей плодотворной работой ценность и прогресивность его школы.

В декабре 1948 года на Пленуме правления Союза советских композиторов среди многих других новых сочинений была показана общественности двадцать шестая симфония Мясковского. Исполненная весьма посредственно, она прозвучала как бесспорно русское, но драматургически вялое, растянутое, сумрачное произведение без ярких образных контрастов. Композитор сам не был удовлетворен симфонией и затем перерабатывал партитуру.

Зима 1948—1949 годов была очень трудной на жизненном пути Мясковского: обострение болезни, приведшее к операции,

<стр. 209>

неуспех двадцать шестой симфонии, смерть (27 января 1949 года) Б. В. Асафьева («Целая эпоха в жизни» — отметил Мясковский) — все

это должно было наложить свои печальные тени. Однако достижения новых учеников уже радовали, а начавшийся творческий подъем, несмотря ни на что, оказался неудержимым и вел композитора к вершинам его искусства. В начале 1949 года была закончена виолончельная соната, а летом сочинены двадцать седьмая симфония, тринадцатый струнный квартет и три сонаты для фортепиано. В это время Мясковский уже чувствовал себя скверно, почти не мог гулять, но все же работал ежедневно с 9 1/2 до 1 часу дня и затем с 4 до 7 часов вечера. Созданы эти лучшие произведения Мясковского необычайно быстро, в творческом порыве, который целиком захватил уже слабеющего от болезни композитора. В своих последних сочинениях Мясковский выполнил то, что надеялся выполнить в своем творческом ответе на Постановление ЦК ВКП(б), создал яркие образцы реалистической музыки, опираясь на традиции русских классиков.

Творческая жизнь Мясковского продолжалась и тогда, когда течение болезни приобрело угрожающий характер, а силы резко ослабели. В последние месяцы 1949 года он инструментовал квартет и симфонию, много занимался с учениками (отмечая — «уроки утомляют»), редактировал партитуры Римского-Корсакова для академического издания. В дни третьего Пленума Союза композиторов (декабрь 1949 года) Мясковский горячо порадовался творческому успеху Шостаковича: «Песнь о лесах» вызвала у него высокую оценку («Очень просто, но свежо и ярко; прелестно звучит в голосах и, конечно, в оркестре»). В начале 1950 года названная оратория Шостаковича одновременно с виолончельной сонатой Мясковского была удостоена Сталинской премии.

За два года с немногим, прошедшие от Постановления до последнего обострения болезни у Мясковского, он создал две симфонии, Дивертисмент, четыре сонаты, квартет и тетрадь «Полифонических набросков» для фортепиано [1]. Из этих произведений три были отмечены Сталинскими премиями: так высоко оценило Советское правительство общие итоги творческой перестройки старшего из композиторов, названных в Постановлении ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года.

Переходя к характеристике последних симфонических

произведений Мясковского и его виолончельной сонаты, мы прежде всего должны будем заметить большой творческий перелом, отделяющий двадцать седьмую симфонию от двадцать шестой. Когда Мясковский начал сочинять двадцать шестую симфонию,

[1] Помимо того, Мясковский работал над сборником романсов «За многие годы», который он составил из произведений 1902—1936 годов. Это последний opus Мясковского — 87-й.

он сознавал, что его музыкальным образам нехватает типической широты и демократичности, что у него еще нет полного творческого общения с народом. Композитор всегда стремился сохранять русскую национальную основу своего музыкального языка, теперь же, в двадцать шестой симфонии он надеялся углубить ее, обратившись к подлинным народным мелодиям. Двадцать шестая симфония (до мажор, opus 79) была начата Мясковским в мае 1948 года. В ней композитор использовал стариннейшие русские напевы, почерпнутые им из расшифровок В. М. Беляева (мелодии духовных стихов в так называемой демественной записи), а в финале развил яркую гимническую тему. К концу июня симфония была окончена, а к началу октября Мясковский завершил ее оркестровку.

В целом это получилось монументальное произведение из трех больших частей (особенно обширна первая), как будто бы очень выдержанное и цельное по своему стилю, а на самом деле весьма противоречивое и спорное. Напряженные искания Мясковского, будучи чрезвычайно упорными и по-своему последовательными в отношении тематики и музыкального языка, привели к неясности общей драматургии симфонии, несмотря на то, что композиция целого, как всегда, строго продумана, ясна и покоится на прочных основаниях.

Слушая двадцать шестую симфонию, мы ощущаем, что все ее темы проникнуты русской распевностью, русскими песенными интонациями, оборотами, характерными концовками фраз; здесь Мясковский достиг и полнейшей национальной определенности, и удивительной певучести оркестрового изложения, опираясь как на выдержанные в старинном складе мелодии, так и на интонационный строй старинного русского пения. При этом Мясковский нередко

придает старинным мелодиям жесткость и суровость звучания; об этом свидетельствует хотя бы начало симфонии **(нотн. прим. 52)**.

Но насколько отдельные темы и эпизоды симфонии отличаются своей самобытностью, настолько целое все же разочаровывает отсутствием ярких жизненных контрастов и естественных импульсов к драматическому движению. Можно предположить, что композитор хотел воскресить образы русской старины, придать симфоническому изложению отчасти эпический характер (что было уже заметно в двадцать пятой симфонии). Но он все же не нашел для этого вполне убедительной и доходчивой формы. Части симфонии недостаточно остро и ярко контрастируют между собой, отчего проигрывает каждая из них. Средняя часть (Andante quasi Lento — Allegro giocoso — Tempo I) совмещает в себе и признаки медленной певуче-лирической части цикла и плясового скерцо (вариации на плясовую тему). Но уже то, что каждая из частей симфонии начинается медленно (1. Andante sostenuto, 2. Andante quasi Lento, 3. Adagio), вносит в цикл известную монотонию.

<стр. 211>

Обширная, наиболее контрастная первая часть симфонии и в значительной степени **торжественная** третья часть, являясь весьма зрелыми, развернутыми, сложными образцами симфонического письма Мясковского, как-то мало оттеняют одна другую и утомляют чувство однотонностью образов.

Нет сомнений в том, что Мясковскому здесь не удалось найти необходимой гармонии между этими образами, которые он искал сознательно и упорно, и методом их развития. Вернее сказать, нарочито обращаясь к старым, традиционно-русским мелодическим истокам, Мясковский не смог на этой основе свободно развивать **драматический** метод своего симфонизма. Что же получилось? Попытка совместить стилизацию старины с симфонической драматургией, выросшей из живого (хотя бы и весьма субъективного!) ощущения современности. Попытка эта оказалась отнюдь не лишена своего значения и интереса, как важный опыт, который помог композитору в его исканиях и вернул его к более простым и естественным решениям творческой проблемы симфонизма.

Прежде чем Мясковский стал работать над двадцать седьмой

симфонией, прежде чем он завершил двадцать шестую, он набросал эскиз виолончельной сонаты: это был его своеобразный, душевный отдых, возвращение к современному лирическому кругу образов после особых творческих усилий в двадцать шестой симфонии.

Вторая соната для виолончели и фортепиано (ля минор, opus 81, посвящена М. Л. Ростроповичу) была начата в августе 1948 года; с 4 по 18 августа Мясковский сделал эскиз, к которому ненадолго возвращался в ноябре, но затем на время отложил его в сторону. В первых числах января 1949 года соната была закончена, причем Мясковский отбросил имевшийся в проекте менуэт и ограничил цикл тремя частями. Только в январе автор окончательно решил писать сонату **для виолончели** (ранее он колебался между виолончелью и альтом) [1]. Как всегда, произведение отделывалось и редактировалось в совместной работе с исполнителем: 23 января Мясковский проиграл сонату вместе с молодым советским виолончелистом М. Ростроповичем, после чего внес ряд поправок в партию виолончели. 5 марта 1949 года соната была впервые исполнена в Москве (М. Ростропович и А. Дедюхин).

В 1950 году она была удостоена Сталинской премии второй степени за 1949 год. Таким образом, это произведение оказалось поворотным на творческом пути Мясковского и знаменовало укрепление реалистических позиций в его творчестве после исторического Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года.

---

[1] В посмертном издании сонаты партия виолончели дана в редакции М. Ростроповича, а также переработана для альта В. Борисовским.

<стр. 212>

Бесспорно лучшее среди виолончельных и скрипичных произведений Мясковского, это сочинение принадлежит к выдающимся образцам его камерной музыки вообще. В сонате композитор поставил перед собой, казалось бы, скромную задачу: создать простое, ясное сочинение на лирико-поэтическую тему, не обращаясь к очень широкому кругу образов, не углубляя особенно драматического начала. Но разрешена эта задача так полноценно, с таким искренним чувством и зрелостью мастерства, что это и составляет главную прелесть сочинения. В сущности здесь уже

отчасти наметилось то, что определит ценность двадцать седьмой симфонии: раскрытие лирической темы вне субъективистской узости, как темы близкой и доступной многим. Разумеется, в сонате это слияние лирики и демократизма лишь начинает осуществляться, и задача еще получает скромное решение в рамках камерного жанра.

Соната исключительно проста и прозрачна по стилю письма, в ней нет ни гармонических ухищрений, ни вязкости фактуры, ни изломанности мелодической линии. В партии виолончели преобладает кантилена, пассажные эпизоды подчинены выразительным целям; соотношение партий очень гармонично. Форма целого поразительно ясна, хотя композитор ни в коей мере не упрощает ее и не отказывается от интересных находок и тонких деталей.

Все достоинства этого произведения вытекают из одного основного свойства, ярче всего раскрывающегося в его мелодике: лирическая поэзия сонаты (ее главное содержание) выражена в пластичных, благородных, мягких темах, вполне индивидуальных для Мясковского, но свободно претворяющих некоторые качества песенной мелодии, народномелодических попевок. В первой теме первой части это — упорное **возвращение** фраз к пятой ступени **натурального** минора, обыгрывание ее **(нотн. прим. 53)**; в заглавной теме финала—народно-жанровое начало, связанное с плясовыми инструментальными наигрышами в толковании, характерном для русских классиков **(нотн. прим. 54)**.

Средняя, медленная часть (Andante cantabile в фа мажоре) наиболее патетичная по своей широкой мелодии, местами приобретающей даже несколько вокально-ораторский оттенок. В развитии целого, в общей композиции для виолончельной сонаты характерно сочетание простых и чистых линий формы со свежестью в самой творческой трактовке как ее разделов, так и деталей развития. Первая часть сонаты, при большой широте в изложении тем (особенно главной партии, которая составляет основное впечатление от сонаты), очень скромна по их разработке. Финал представляет отнюдь не банальное воплощение принципа рондо-сонаты, с ярко контрастными основными темами (жанровой динамической первой и широкой, благородной, лирической второй, с интересными, в традициях русской музыки,

полифонно-разработочными моментами) (**нотн. прим. 55**), со вторжением новых образов в ходе развития (эпизод фа минор в новом движении).

Свежесть и простота — вот что лучше всего определяет стилевые качества этого искреннего и поэтичного произведения.

Виолончельная соната оказалась очень важным творческим опытом Мясковского на его пути от двадцать шестой к двадцать седьмой симфонии. То гармоничное прояснение, просветление стиля, которое здесь в скромных рамках было достигнуто, помогло композитору взяться за разрешение более сложных задач симфонического письма.

Вершиной симфонического творчества Мясковского стала его последняя, двадцать седьмая симфония, в которой он разрешил труднейшую задачу советского художника, не покидая основной области своего искусства, оставаясь симфонистом русской школы.

Двадцать седьмая симфония (до минор, opus 85) сочинялась с большой быстротой, в высоком творческом напряжении. Эскизы всех трех ее частей были сделаны летом 1949 года по материалам 1947 года. В октябре Мясковский начал оркестровать симфонию со второй ее части, причем в процессе оркестровки переработал весь эскиз. 2 ноября оркестровка была закончена, а к 15 декабря — завершена вся отделка и переписка партитуры. Это происходило уже в период прогрессирующей тяжелой болезни Мясковского, которая быстро привела к трагическому исходу. Двадцать седьмая симфония была исполнена в оркестре уже мосле смерти автора — 9 декабря 1950 года в Москве, под управлением А. Гаука. Она не вызвала ни споров, ни сомнений, ни колебаний: она была признана сразу, всеми, кто ее слышал, как лучшая из советских симфоний после Постановления ЦК НКП(б), как прекрасное, глубокое и волнующее произведение крупнейшего советского симфониста; и была удостоена Сталинской премии первой степени за 1949 год.

Двадцать седьмая симфония является подлинным итогом огромного, трудного, полного исканий и противоречий, можно сказать, единственного в своем роде пути симфониста. Опирающийся на традиции прошлого и неустанно стремившийся постигнуть

современность, Мясковский упорно шел к реалистическому разрешению сложной современной темы в труднейшем симфоническом жанре. Уже те традиции прошлого, с какими он был прочно «низан, несли в себе для него глубокое противоречие, которое было необходимо преодолеть: в самом Мясковском боролись традиции русских классиков (Чайковского и «кучкистов») — традицией, если можно так выразиться, модернизма, в обстановке которого композитор созрел. Как всякий подлинный художник, Мясковский должен был найти и создать такие впечатляющие и жизненные образы, которые оставались бы предельно близки ему самому и вместе с тем захватили бы советских

слушателей, ответили бы на их новые запросы к искусству. **Этого** он искал в продолжение почти всей жизни, **это** давалось ему бесконечно трудно: ведь он избрал путь наибольшего сопротивления, оставаясь преимущественно в рамках наиболее обобщенного жанра симфонии. Путь Мясковского-симфониста — это большая психологическая история русского интеллигента, сложившегося до Октября, корнями связанного со своей эпохой и средой, но вместе и с лучшими традициями прошлого,— и постепенно, в новой жизненной обстановке, в строительстве нового общества перестраивающего свое сознание, свое мировосприятие, воспитывающего свои чувства и обогащающего высоко развитый интеллект. Впервые в мировой истории именно у нас в стране жизнь выдвинула новое понятие — народной интеллигенции; выдвинула не сразу: народная интеллигенция — это завоевание целой эпохи, в результате которой мысли, чувства и действия интеллигенции слились с мыслями, чувствами и действиями народа.

Когда-то очень давно в пятой симфонии, затем в шестнадцатой и двадцать первой Мясковский сумел пережить и отобразить такие явления действительности, которые имели большое жизненное значение. Горячие и упорные стремления к этому не покидали его все время после двадцать первой симфонии, но полного осуществления они пока не находили. Аишь в двадцать седьмой симфонии Мясковский вновь нашел высокое единство своего и общего, как находил это Чайковский в любой, казалось бы личной, теме.

Двадцать седьмая симфония родственна двадцать первой, поскольку Мясковский и здесь и там обращается к лирико-драматической теме, к психологическому миру человека. Но в отличие от сжатой психологической концепции двадцать первой симфонии, двадцать седьмая разрешает свою тему в ее широком раскрытии, в опоре на большой круг жизненных образов, жизненных контрастов. Реалистические тенденции шире и полнее воплощены здесь, в последнем симфоническом высказывании Мясковского, единство личного и общего выражено в более совершенной и гармоничной форме. Нет сомнений в том, что двадцать седьмая симфония развивает классические традиции русской музыки: это сказывается в яркости мелодических образов, (в мелодичности широкого дыхания, в русской распевности мелодий), в ясности и красоте формы частей и целого, в естественности развития, в замечательном равновесии драматического напряжения и светлого оптимизма, не говоря уже о таких общих эстетических признаках, как глубина содержания и совершенство воплощения замысла. В двадцать седьмой симфонии Мясковский, пожалуй, впервые совершенно органично слил и претворил и традиции драматического симфонизма Чайковского, и традиции других ветвей русского симфонизма, преимущественно от «могучей кучки», ибо в симфонии ощущается и лирико-**эпическое** начало.

<стр. 215>

Двадцать седьмая симфония состоит из трех частей. Более половины симфоний Мясковского (1, 2, 4, 11, 12, 13, 18, 20, 22, 23, 24, 25, 26, 27) представляют трехчастный цикл, а после девятнадцатой он вообще не писал симфоний из четырех частей, повидимому предпочитая концентрацию (без «отдыха», без интермеццо) мыслей и образов и особо углубляя значение **одной** средней части вместо двух (мы не говорим сейчас о крайних частях, которые несли **свои** функции).

Двадцать седьмая симфония Мясковского прочно связана со всем тем лучшим, что было в симфоническом творчестве композитора, и вместе с тем уже освобождена от всего трудного, неясного, смятенного и мрачного, что так долго проявлялось в его симфонизме. Напряжение драматического развития гармонически сочетается в ней с мужественной ясностью, с ощущением крепкой и мудрой жизненной

силы — в такой мере это еще никогда не выступало в других симфониях Мясковского. Темы двадцать седьмой симфонии, подобно темам двадцать первой, впитали в себя характерные свойства русской песенности, но это — оригинальные темы самого Мясковского, содержательные, сдержанные, благородные, хочется сказать, ставшие здесь в своем роде классичными. Круг образов симфонии достаточно широк, контрасты подчинены общему лирико-драматическому тонусу. В самом понимании образов раздумья, лирического подъема чувств, глубокого лирического высказывания (особенно в средней части — Adagio) у Мясковского появляется нечто новое — как бы напоминание о пережитом, укрепляющее волю, как бы скрытая боевая сила: это слышится в первой теме Allegro (сигнал валторн) и особенно в ее развитии; это с особенной ясностью выступает в начале Adagio, когда глубокая лирика передается в м жественном звучании медных, а затем в середине Adagio возникает драматический «военный» эпизод; это побеждает в финале, где триумфально звучит тема героического марша. Но лирическое и героическое здесь слиты нераздельно: никогда еще у Мясковского его лирика, его личное, субъективное не было проникнуто сдержанной, внутренне героической силой. В этом заключается самое существо **новых** образов двадцать седьмой симфонии: они уже не созерцательны.

Драматургия симфонии очень ясна и гармонична. Все части цикла значительны. Их объединяет новый характер образов и стремление сочетать драматизм развития с крепкой оптимистической основой. Первая, сильная и напряженная тема Allegro непосредственно связана с раздумчивым вступительным Adagio и представляет прямое преобразование **его** начальной темы **(нотн. прим. 56)**.

Две другие темы Allegro, широкие и красивые мелодии, сочетают лирическую проникновенность и поэтическую картинность. Это — светлые русские образы. В разработке Allegro и в коде утверждается волевая первая тема,— главный образ всей

<стр. 216>

части. Если здесь (как это воспринимается нами) дана в обобщенном выражении тема человека-героя и природы, то она дана уже по-новому, в единстве двух начал и в утверждении воли нового сильного

человека.

Средняя, медленная часть симфонии наиболее ясно воплощает героическую лирику всего цикла, которая пронизывает обе широкие, благородно-выразительные темы Adagio с их глубоко-сдержанным пафосом **(нотн. прим. 57)**.

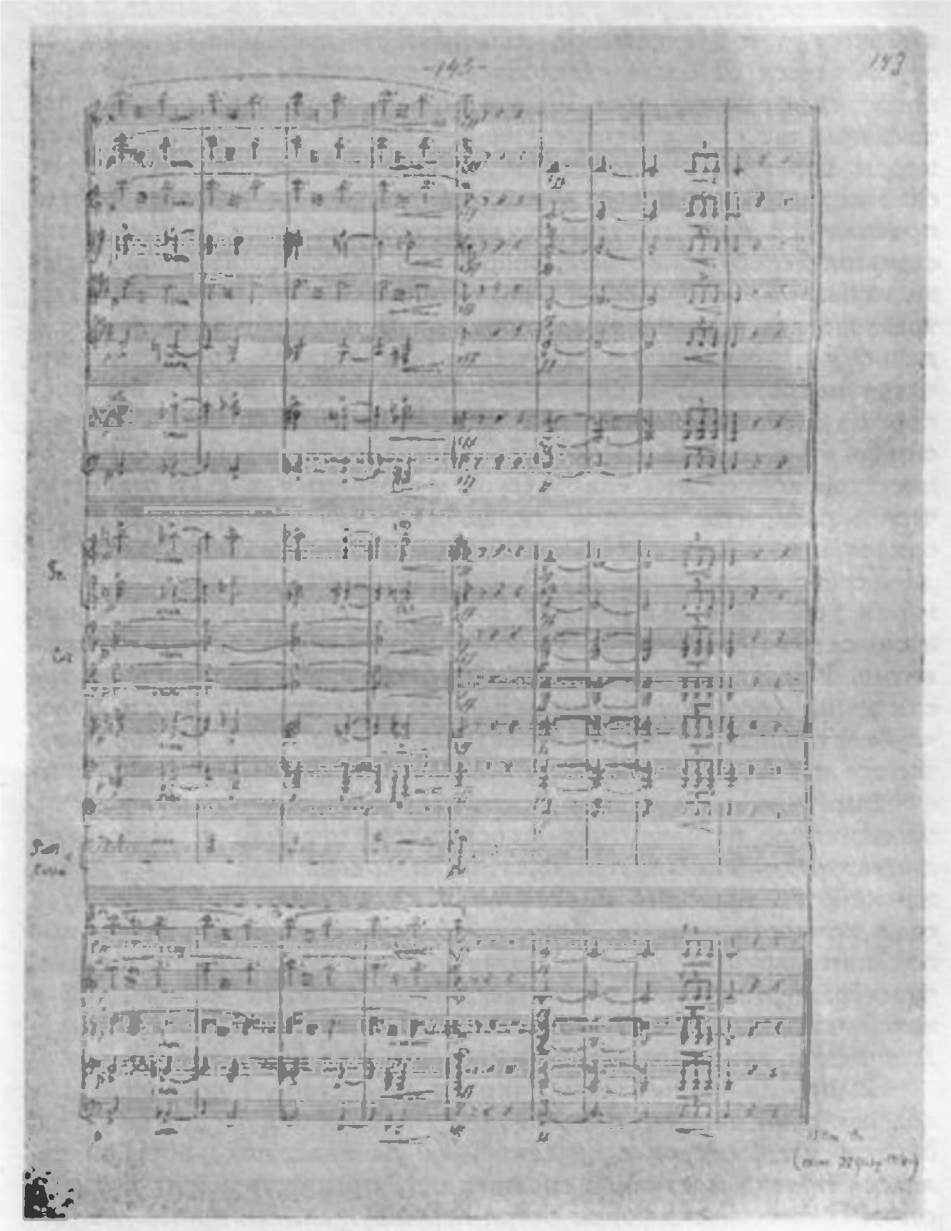
Наконец, в финале двадцать седьмой симфонии напряженное столкновение первой, тревожной темы со светлой маршеобразной второй приводит к утверждению светлого героического и демократического начала, к победному апофеозу. Это достигается постепенно, как итог, как вывод всего цикла.

Мясковский не отказался в двадцать седьмой симфонии ни от чего, что было ему дорого в его творческих исканиях, но он нашел новое, более совершенное выражение того, .что его давно волновало и вдохновляло.

Среди симфонических произведений советских композиторов его последняя симфония заняла тогда первое место как совершенное в своем роде отображение лирического душевного мира нашего современника. Эта симфония, исполненная уже посмертно, явилась как бы творческим завещанием выдающегося советского композитора, учителя-мастера, воспитавшего несколько поколений молодежи.

Сопоставляя двадцать седьмую симфонию как своего рода итог со всем, что было характерным у Мясковского для его пути симфониста, мы должны заметить и удивительную преемственность лучших традиций, какие он развивал, и, одновременно, значительные изменения, происшедшие в его симфонизме за годы 1908—1949. Связь последующего с предыдущим в симфонизме Мясковского носит своеобразный диалектический характер: есть и общее, и очень различное на разных ступенях его развития. Можно сказать, что двадцать седьмая симфония во многом **не порывает** даже с теми принципами, которые мы наблюдали в первой симфонии, и, однако, Мясковский, спустя сорок с лишком лет, прошедших в резко изменившейся исторической обстановке, несомненно, стал в двадцать седьмой **совсем иным** художником. Изменилось содержание его искусства, изменился сам художник, но в облике его остались и прежние черты. Вместе с тем полностью исчезли в симфонизме Мясковского его былые связи с мировоззрением и стилем модернизма,

сгустившиеся в десятой симфонии и постепенно преодоленные потом. Общий смысл той преемственности, линия которой не прерывается в симфонизме Мясковского, можно охарактеризовать как постепенное раскрытие лучших возможностей его творчества, связанных с классической традицией, и постепенное преодоление модернистских влияний, которые сначала усиливались, а затем были изжиты.

<стр. 217>

Последняя страница 27-й симфонии Мясковского

(автограф)

Начиная работать над симфоническим жанром, Мясковский, как Глазунов, Танеев, Рахманинов, усваивает от русских классиков XIX века традицию серьезного и монументального симфонического искусства, уже утраченную в то время на западе Европы. При этом Мясковский с первых же шагов симфониста не отказывается от более «легкой» разновидности симфонизма — и пишет симфониетту opus 10: эта линия, надолго прерванная потом, получит свое развитие уже в советский период. В меньшей мере с коренной русской традицией связаны ранние симфонические поэмы Мясковского — его «Молчание» и «Аластор», что проявляется в их программе, характере образов и понимании симфонического конфликта, скорее (но не исключительно!) «выведенных» из зарубежной романтической традиции, как она трактовалась в условиях модернизма. В дальнейшем сюда же, к данному направлению в творчестве Мясковского, примыкают десятая и тринадцатая симфонии — тоже поэмы, хотя и без раскрытой литературной программы. И лишь в двадцать первой симфонии с ее новыми чертами Мясковский порывает с модернистской концепцией «лирической монодрамы» и дает реалистическое раскрытие личной психологической темы, более всего опираясь на образцы Чайковского.

Усваивая традиции русского симфонизма, Мясковский стремится усвоить и **широкое** понимание симфонического жанра в смысле его содержания, тематики, круга образов, методов развития. И хотя мы наблюдаем у Мясковского различные типы симфоний (особенно ясно — в сопоставлении по парам более «субъективных» и более «объективных» по кругу их образов), все же **предпочитает** он субъективно-драматический симфонизм, в котором личная психологическая тема получает очень напряженное истолкование в остро-конфликтной музыкальной драматургии. Изменяется постепенно содержание этой драмы, изменяются причины и основания конфликта, преображается сама личность «героя» (герой — здесь условное понятие, ибо под ним разумеется собирательный образ человека, чьи мысли, чувства, переживания воплощает Мясковский, не называя его в какой-либо программе), но уклон симфонизма в сторону психологической драмы остается важнейшим для

Мясковского.

Вплоть до третьей симфонии (и «Аластора») основной психологический конфликт, движущий симфоническую драматургию Мясковского, связан с отчаянной (и безнадежной) борьбой человека против могучих и грозных сил, препятствующих его счастью. В шестой симфонии остро страждущая, смятенная человеческая личность сталкивается с неумолимым ходом истории (так трактуется революция!), переживает скорбные жертвы и обретает смутные надежды. В восьмой и двенадцатой симфониях большие исторические конфликты раскрыты через отражение их в психологии **подобной же** личности, которая, впрочем, сама по себе уже несколько преображается на этом пути. Новая почва

<стр. 219>

для конфликта возникает в симфониях военных лет, но сам конфликт тоже передается еще слишком субъективистски. И, наконец, в таких симфониях, как двадцать первая, а на другой ступени — двадцать седьмая, большая и напряженная психологическая драма разрешается оптимистически, а основа конфликта лежит, повидимому, в борьбе человека с самим собой и с **преодолением** всего, что мешало и еще мешает на пути к счастью, совершенствованию, гармоничному развитию личности в единении с людьми. Здесь у нас нет оснований «натягивать» какой-либо сюжет, но мы ясно слышим и психологическую тему, и драматизм, и светлый вывод, а что **конкретно** под этим разумеется — на этот счет музыка шире, свободнее и более гибко, чем другие искусства, позволяет высказываться композитору и откликаться слушателю.

При всем значении внутренней психологической драмы для симфонизма Мясковского мы никак не можем сказать, что композитор не откликался на события своей современности. Воспринимая их вначале сквозь субъективистское мировоззрение, а затем — более верно и широко, Мясковский, как никто другой, обращался к **труднейшим** темам, выдвигаемым жизнью. Достаточно напомнить темы шестой (революция, как мыслил ее герой Мясковского), восьмой (народное движение далекого прошлого), двенадцатой (тема преобразования советской деревни), шестнадцатой (мир советского человека — и гибель героев авиации), двадцать второй и двадцать

четвертой (события и переживания военных лет) симфоний, темы некоторых его песен, кантаты «Киров с нами», чтобы не найти равных Мясковскому **по смелости** композиторов-симфонистов. Пусть не все эти темы получили высокое и типическое для нашего народа воплощение — сами попытки и устремления художника были в этом смысле благородными и новаторскими, а побуждения — искренними.

Что касается симфонического письма и драматургии симфонического цикла, как она проявлена в композиции целого, то Мясковский прошел слишком большой путь развития и дал самые разнообразные примеры понимания цикла, чтобы искать здесь каких-либо схем. Однако и здесь есть своя отчетливая, хотя отнюдь не простая, **линия** движения.

Внешне Мясковский как будто бы нарочно варьирует общие контуры симфонического цикла, изменяет его «вместимость», то суживая, то расширяя его рамки. Мы знаем у Мясковского одночастные симфонии, о которых только что упоминали в связи с поэмами. Знаем двухчастные симфонии — третью, седьмую. Знаем преобладающее количество трехчастных, которые уже перечисляли в связи с двадцать седьмой. Весьма значительные симфонические произведения образуют цикл из четырех частей — 5, 6, 8, 9, 15, 16, 17, 19 симфонии. И, наконец, Четырнадцатая симфония состоит из пяти частей.

<стр. 220>

При всем том, в любые рамки симфонии Мясковский стремится вместить симфоническую драму со значительным кругом образов и сложной линией развития. С этой точки зрения никак нельзя сказать, что у него есть симфонические «новеллы», «рассказы» и т. п. В этих аналогиях нет смысла. Для Мясковского каждая симфония есть своего рода драма, только с различным конкретным воплощением напряженной сонатно-снмфонической драматургии, «собранной» в одной части двадцать первой симфонии, развернутой в двух больших частях третьей симфонии, раскинувшейся на четыре части цикла в пятой симфонии и т. д.

И каковы бы ни были внешние рамки цикла, **всё** в композиции целого, в трактовке широкого многотемного сонатного Allegro, в расположении частей, в их внутренней планировке у Мясковского

продумано с предельной чистотой и ясностью понимания формы. В этом он никогда не отходил от традиции русских классиков. Эта строгость формы была особенно трудно достижима при обилии тем, сложности тематических связей в цикле, порою смутности и сложности самих образов, особых путях развития со вторжением многих элементов, с полифоническими «наложениями» и т. д. И все же любая затрудненность содержания, образов, конфликтов, развития и т. д. никогда не ломала у Мясковского ясной формы симфонического целого. Иными словами, он как художник **ясно видел и представлял** свои самые трудные темы и коллизии. Эта особенность его мышления противоречила содержанию его симфонизма уже начиная с третьей симфонии, но она же находилась в гармоническом единстве с тематикой и содержанием его лучших поздних сочинений. Психологически это вообще очень характерно для Мясковского и вне его творчества: мыслящий предельно ясно, выражающийся точно, он был по своему складу чужд модернистской фразеологии, вычурам, всяческим туманностям. Когда мы перечитываем материалы русских символистов (дневники, переписку, высказывания в прессе), то ощущаем их туманный стиль, как совершенно чуждый человеческому облику их современника Мясковского.

Большой и специальный интерес, достойный отдельного исследования, представляют музыкально-тематические истоки симфонизма Мясковского. Нередко можно услышать или прочитать, что Мясковскому особенно свойственны острые, «колючие» темы, изобилующие широкими скачками, ритмически нервные, синкопические, неуравновешенные, диссонирующие, чуждые жанровым истокам. Да, в третьей симфонии, в шестой, в десятой более всего утверждается подобного рода тематика как очень характерная для Мясковского. Но она живет и развивается в его симфонизме, пока остаются актуальными индивидуалистические, субъективистские и пессимистические образы и колли- Она лишь отчасти связана с русскими истоками, соприкасаясь

<стр. 221>

с наиболее острыми темами позднего Танеева, Скрябина, но уже далека от Чайковского и никак не связана с народной музыкой.

Широкий круг образов охватывает лирика Мясковского, то

светло-идиллическая (особенно в ранних симфонических произведениях— воплощение недостижимой мечты), то строго-сдержанная, проникновенная, то полная страстного томления, печали (тоже в ранних «смятенных» произведениях, особенно в третьей симфонии, а затем в тринадцатой), то душевная, народнопесенная по духу (пятнадцатая симфония, двадцать седьмая и многие другие), вместе с тем близкая образам природы. Для нее характерны вначале или более идиллические тона при близости к инструментально-романсной кантилене, или трагический пафос (отчасти в традиции Чайковского), хроматизация, относительно сложная мелодическая линия (см. темы первой, третьей, шестой симфоний); затем проникновение колоритного народно-жанрового начала («колыбельная» в пятой симфонии, хор в шестой симфонии, медленная часть в восьмой симфонии); а еще позже — свободное претворение народной песенности в чистых, строгих, распевных лирических темах самого Мясковского (особенно начиная с пятнадцатой симфонии), в простых, но самобытных мелодиях, ритмически варьирующих одни и те же попевки, в плавном «вращательном» движении, с ладовой характерностью. Здесь все, казалось бы, противоположно «колючим» темам «смятенного героя».

Знаем мы в симфонизме Мясковского и патетические образы императивного характера, все эти «веления судьбы» и возгласы-«толчки», проходящие с особой ясностью от третьей до двенадцатой симфонии и связанные с ораторски-театральной и фанфарной природой мелодии, а по своей исторической традиции — не столько с образами Чайковского, сколько с преувеличенной экспрессивностью «сверхчеловеческих» лейтмотивов Вагнера.

Постепенно эти «лейтмотивы», господствующие над волей человека, вытесняются из симфоний Мясковского собственно волевыми импульсивными образами, которые намечены уже в первых симфониях, как темы побеждаемого «героя», а впоследствии становятся образами героическими, торжествующими: таков **сильный** исходный образ шестнадцатой симфонии и следующие за ним другие воплощения человеческой силы, энергии, дерзания, порыва, вплоть до двадцать седьмой симфонии. В этих своих темах Мясковский опирается на русскую классическую традицию, отчасти и

на Бетховена. Здесь ему по-своему также очень помогла военная тематика, обращение к маршам, к духовому оркестру и особенно к теме «Киров с нами». Ясные, часто лапидарные героические темы Мясковского полны движения, ритмически упруги (начало шестнадцатой симфонии), иногда прямо маршеобразны (финал двадцать четвертой и двадцать

седьмой симфоний), но совершенно порывают с той **нервной** импульсивностью, которая была характерна для энергии **смятенного героя** в ранних симфониях.

Своеобразный оттенок приобретает лирика Мясковского, когда она становится **героической лирикой** (это особенно ново в двадцать седьмой симфонии).

Всем сказанным, конечно, никак не исчерпывается то характерное, что содержится в симфонических образах Мясковского. Очень своеобразны у него в ранний период **таинственные скерцо** или, вообще, **странные** картины внешнего мира (в пятой, шестой, восьмой симфониях); жанровые образы причудливо преломлены в личном сознании, психологически сдвинуты: необычно звучит таинственная колыбельная, неожиданные оттенки приобретает горестная народная песня, как воплощение непонятной стихийной силы воспринимается массовая сцена и т. д. Отсюда и сам жанровый музыкальный материал (песня, танец), иногда подлинный, цитатный, получает глубоко личную, часто очень сложную гармоническую и оркестровую трактовку. Позже у Мясковского мы встретим уже реалистическую передачу жанровых образов: свидетельством этому хотя бы плясовые вариации в двадцать шестой симфонии — самый жизненный эпизод в этом произведении.

В теснейшей связи с **образным** развитием симфонизма Мясковского, как видим, развивался и весь музыкальный язык его, что, разумеется, находило свое сильнейшее выражение и сфере оркестрового письма. В свою очередь, это неразрывно связано с развитием всей сложной, как целая система музыкального мышления, драматургии симфонизма у Мясковского. Если он, в зависимости от общего замысла, временами, казалось бы, «ломал» обычные рамки цикла (например, в двенадцатой симфонии, где сонатное Allegro стоит

на втором месте, или в двадцать пятой, где первая часть включает в себя вариации), то это нисколько не означало отказа от собственно симфонических принципов мышления, т. е. от высшего единства целого при конфликтности развития. Не избегая ни тематически-образных сопоставлений (в медленных частях), ни объединения различных функций в части цикла (лирическая часть, вобравшая в себя скерцо), ни варьирования, Мясковский видит основу симфонического мышления в широко понимаемом сонатном Allegro с его типичными образами двух тематических сфер и остроконфликтной природой развития. Будь то первая часть симфонии или рондо-соната в финале, Мясковский предельно раздвигает и расширяет драматические возможности композиции. Он дает изобилие тем и тематических образований, широко понимает **партию** (как главную, так и побочную), проводит лейттематические связи через цикл, преобразует темы, сближает и отделяет их, создает весьма индивидуальные типы разработок при помощи мотивного движения, свободного преобразования и

полифонических приемов, пронизывает движением экспозицию, репризу и коду, вводит новый материал по ходу движения, — и все это без доли импровизации, строго, точно, продуманно до единого такта и вступления тембра. Сравнивая в этом смысле Мясковского с любыми другими композиторами, мы должны назвать его среди современников величайшим в мире мастером симфонической драматургии.

Оркестровое письмо Мясковского, будучи вполне индивидуальным, в то же время очень многообразно. Предвзятое мнение об оркестре Мясковского, как об оркестре якобы вообще не колоритном, на самом деле не соответствует действительности. Мясковский в совершенстве владеет и свободно пользуется весьма различными приемами оркестрового колорита в зависимости от характера своей тематики и на различных этапах своего творческого пути. Различен в принципе не только оркестровый стиль десятой и двадцать седьмой симфоний; во многом разнятся приемы оркестрового письма уже в пятой и шестой симфониях. Для Мясковского оркестровка никогда не представляла самодовлеющего, отвлеченного от содержания, интереса: оркестр был в его руках

гибким и чутким выполиителем различных, зачастую контрастно-тематических симфонических замыслов; характером образов всецело определялся и характер оркестрового письма.

Все то, что было в свое время связано в симфоническом творчестве Мясковского с темами мрачного самоуглубления, с образами смятенными и «трудными» (начиная с «Молчания», «Аластора», третьей симфонии), требовало и соответствующих оркестровых красок: либо смешения и наложения тембров, т. е. неясных или темных тонов, либо резкого, экспрессивного выделения меди, низких регистров духовых, почти «шелестящего» басового фона струнных (третья, десятая симфонии) и т. д. С другой стороны, образы «светлых видений», мечтаний, стремления к счастью уже с первой симфонии выделяются как образы собственно колористические, вызывающие особую заботу о красоте мягких звучаний (см. кларнеты и флейты в побочной партии первой симфонии, кларнет, скрипка, челеста в «Аласторе»).

Глубоко выразительна оркестровка в пятой симфонии Мясковского с ее прозрачными и светлыми красками в начале, «пением» гобоя в медленной части и мощным, гимническим звучанием меди в коде финала. Чрезвычайно сложно оркестровое письмо шестой симфонии, где напряженный драматизм и мрачная экспрессия требовали то резкого и динамического **противо**поставления тембров (струнные и медь в первой части), то смешения, наложения, как бы «помутнения» сменяющихся красок в крайних частях скерцо (с относительным прояснением в его средней части, где выдержан более ровный колорит), то, напротив, принципа чистых тембров, ясности оркестровки при изложении тем революционных песен в финале. Далее мы видим еще большее усложнение оркестровки

<стр. 224>

в десятой симфонии, где повышенная тембровая экспрессия, с одной стороны, и наложение тембров, вплоть до шумовых эффектов с другой достигают своего предела.

Чем определеннее проясняется впоследствии творческая мысль Мясковского, чем реалистичнее, жизненнее становятся его образы, тем яснее, чище, ярче делается его оркестровое письмо. Собственно

колористические его черты особенно явно проступают в медленных частях симфоний, где мягкая лирика сочетается с тонким чувством **пейзажа** (солирующие деревянные в пятнадцатой и шестнадцатой симфониях). Весьма оригинально у Мясковского звучание меди в эпизодах мужественной, героической лирики (третья часть шестнадцатой симфонии, двадцатая симфония, медленная часть двадцать седьмой симфонии. В частях, выделяющихся драматическими контрастами (первая часть шестнадцатой симфонии, двадцать четвертая симфония и другие), Мясковский развивает принципы динамического оркестрового письма, чрезвычайно широко пользуется выразительно-драматическими возможностями струнных (двадцать первая симфония), нередко противопоставляя им напряженно-звучащую медь (патетические темы-возгласы). Так, в зависимости от требований самой симфонической драматургии в оркестровом письме Мясковского выделяются различные из его богатых возможностей. При этом композитор уделяет исключительное внимание оркестровому голосоведению: чистота и плавность в ведении голосов оркестра смягчает у Мясковского чуть ли не любые резкости гармонии и тембровых красок. Тончайшая, как бы акварельная звукопись или напряженное движение больших оркестровых масс, мягкие сочетания солирующих деревянных со струнными, или плотное, тяжелое звучание басовых регистров, прозрачная аккордика или сложная полифония оркестровых голосов — все это бывает выполнено с идеальной строгостью голосоведения, в предельно чистом **рисунке** мастерской партитуры.

4

Последняя симфония Мясковского была исполнена спустя четыре месяца после его смерти, последовавшей 8 августа 1950 года. До последних часов Мясковский находился в сознании и только все время терял силы. Автору этих строк довелось видеть Николая Яковлевича еще 23 июля на Николиной горе, когда он, лежа очень слабый в лесу, с интересом и живостью говорил о советских композиторах, об обстановке в Союзе, о своих симфониях, из которых последнюю исполнят уже без него... Через несколько дней резкое ухудшение побудило близких перевезти Мясковского в Москву, где он

и скончался у себя дома вечером восьмого августа.

<стр. 225>

10 августа в газете «Правда» были напечатаны: «Умер один из крупнейших советских композиторов и музыкальных деятелей, Народный артист СССР Николай Яковлевич Мясковский.

Советская музыка понесла тяжелую утрату. Выдающийся симфонист и мастер камерной музыки, ученик Н. А. Римского-Корсакова и А. К. Лядова, Н. Я. Мясковский сыграл большую роль в развитии советской музыкальной культуры» [1].

Смерть Мясковского вызвала многочисленные скорбные и душевные отклики со стороны его товарищей, учеников, исполнителей и слушателей.

«Ушел от нас человек большого сердца и огромного таланта,— писал Хачатурян,— прекрасный музыкант, выдающийся советский композитор, наставник и учитель нескольких композиторских поколений, наш дорогой Николай Яковлевич.

Большую жизнь — полную высоких устремлений и бесконечных творческих исканий, творческих радостей и вечной неудовлетворенности тем, что сделано, жизнь, насыщенную неустанным и глубоко созидательным трудом на благо родному народу, — прожил композитор.

И все, кто не только знал и любил музыку Николая Яковлевича, множество его прекрасных симфоний, квартетов и других сочинений, но и кто хотя бы немного знал его лично,— все надолго сохранили в своей душе обаяние его таланта, его тонкого и проницательного ума, обаяние большого человека — мыслителя, художника.

С особенной остротой, с чувством великой скорби ощущают потерю Николая Яковлевича его ученики — и еще совсем молодые наши коллеги, только что окончившие консерваторию под его руководством, и широко известные в нашей стране композиторы, воспитанные замечательным педагогом» [2].

О плодотворной совместной работе над подготовкой к исполнению сочинений Мясковского вспоминали советские исполнители, ощутившие всю горечь этой утраты. С любовью и благодарностью высказывались ученики всех поколений о своем учителе. О славных итогах большого творческого пути помышляли

товарищи: «Великолепный знаток всех сокровищ русской музыки,— писал о Мясковском Шапорин, — он воплотил в лучших из 27 своих симфоний, в кантатах, в песнях, в камерных произведениях высокие гражданские и поэтические чувства и мысли верного сына Родины». Вспомнив о том, как Мясковский еще в пору модернизма встал на защиту творческих принципов Чайковского-симфониста, Шапорин заключил: «Развивая эти принципы в своих произведениях, Мясковский протянул нити, связующие русскую классику с советским музыкальным творчеством».

---

[1] Памяти Н. Я. Мясковского. «Правда» от 10 августа 1950 года.

[2] **А. Хачатурян.** Вдохновенный мастер. «Советское искусство», 15 августа 1950 г.

<стр. 226>

«...Николай Яковлевич прожил большую жизнь в искусстве и как мастер-композитор и как педагог, — воспитатель юных музыкантов,— а это завидный удел каждого подлинно советского художника» [1].

Похоронен Николай Яковлевич Мясковский на Новодевичьем кладбище, неподалеку от Танеева.

Специальным решением Советского правительства предпринято издание избранных сочинений Мясковского, которое уже осуществляется Государственным музыкальным издательством.

После смерти Мясковского его музыка продолжает свою жизнь. В декабре 1950 года, когда были впервые исполнены его двадцать седьмая симфония и тринадцатый квартет, все слушатели почувствовали, что композитор одержал свою лучшую творческую победу. Оба произведения Мясковского посмертно были удостоены Сталинской премии первой степени.

---

[1] **Ю. Шапорин.** Памяти Николая Мясковского. Литературная газета, 1950, № 68.

ГЛАВА ВОСЬМАЯ
КВАРТЕТЫ

По количеству созданных камерных ансамблей и по их удельному весу Мясковский занимает первое место среди советских композиторов. О трех сонатах (две — для виолончели и фортепиано, одна — для скрипки и фортепиано) у нас уже шла речь в предыдущих главах. Основным жанром камерного ансамбля для Мясковского был квартет. Все тринадцать квартетов его либо возникли уже в советский период (десять), либо были впервые исполнены только в редакции, относящейся к этому периоду (три).

Мясковский не обращался к жанру квартета столь же последовательно на протяжении всей творческой жизни, как он обращался к жанру симфонии: за тремя ранними квартетами 1907—1910 годов идет перерыв до 1929—1930 годов, а затем, уже только с 1939 года, Мясковский последовательно разрабатывает этот жанр и создает лучшие его образцы. Ранние квартеты Мясковского связаны с учебными занятиями в консерватории; в период усиления модернистских влияний композитор не писал квартетов; что же касается его квартетного письма с 1929 года, то лишь первые два квартета (особенно первый) еще несут в своей усложненности следы этих влияний, а все остальные воплощают в основном здоровые тенденции в творчестве композитора.

После симфонии квартет является важнейшим жанром для Мясковского. Пятый, шестой, девятый и тринадцатый квартеты вне сомнений принадлежат к числу его лучших сочинений вообще. Обнаруживая многие общие, характерные для **симфониста** тенденции, квартеты Мясковского имеют, однако, свои явные жанровые отличия: широкие творческие концепции симфонического плана Мясковский не стремится «вмещать» в камерный жанр, проводя здесь, быть может, и не всегда резкую, но определенную градацию.

Порядковые номера квартетов Мясковского не вполне соответствуют хронологии их возникновения: три ранних квартета в

позднейшей редакции получили номера 3 (opus 33 № 3), 4 (opus 33 №

4) и 10 (opus 67 № 1), а четвертый квартет обозначен как 1 (opus 33 № 1). Этот порядок обусловлен именно временем **переработки**, но не временем сочинения.

Сообразуясь с тем, когда возник тот или иной квартет, и принимая во внимание его творческую историю, мы все же будем следовать за авторской нумерацией, ибо ранние квартеты существуют не в своей первоначальной редакции и в известной мере несут на себе следы позднейшей манеры письма.

Мясковский начал работать над квартетом с 1906 года, когда основное место в современной русской музыке занимали камерные ансамбли Глазунова и Танеева. Через их творчество усвоил молодой композитор классические традиции русского квартета, на которые и пытался опираться в своих ранних произведениях. Как мы знаем, строгий и взыскательный Лядов одобрил «консерваторские» квартеты Мясковского (с ними Мясковский и окончил консерваторский курс). Следовательно, тлетворных влияний в них не было обнаружено.

Первые попытки молодого Мясковского обратиться к жанру квартета оказались неудачными. Летом 1906 года, до поступления в консерваторию, он работал над квартетом ре минор. После сочинения первой части (Allegro colerique — утрачено) Andante «не вышло» — по словам автора. Год спустя Мясковский снова отметил, что струнный квартет **не удался**. И, наконец, на исходе 1907 года он написал квартет фа мажор, который остался в рукописи и не был исполнен. Почти сорок лет спустя Мясковский вернулся к этому сочинению и переработал его, включив в общее число своих квартетов под номером десятым.

В 1909—1910 годах возник второй струнный квартет Мясковского фа минор: первая часть была написана в 1909 году, остальные три — в последующем. Это сочинение переработано автором в 1937 году (тогда же впервые исполнено) и получило порядковый номер четвертый. Вслед за ним был написан в 1910 году еще один квартет — ре минор, также впоследствии переработанный и ставший **третьим**. Как протекало сочинение этих квартетов в 1909—1910 годах, мы совсем не знаем. Несомненно, что занятия в консерватории помогли Мясковскому овладеть этим жанром. В дальнейшем у композитора снова возникали планы квартетов (1911,

1914 годы), но, повнднмому, крупные симфонические замыслы вытесняли их, а затем война вообще прервала творческую работу.

Есть также основания думать, что сложные и обширные художественные концепции, которые зарождались у Мясковского уже после консерватории не без влияний модернистской эстетики («Аластор», третья симфония), отвлекали его от квартетного жанра. Во всяком случае, все ранние квартеты Мясковского могут быть оценены как образцы ясной, отнюдь не усложненной камерной музыки в хороших русских традициях. Ограничившись

<стр. 229>

здесь этими предварительными замечаниями по времени возникновения, мы еще вернемся к первым трем квартетам Мясковского в связи с их творческим возрождением в советский период.

В первые годы после Октября Мясковский совсем не писал квартетов. Обширным симфоническим замыслам противостояли особенно интимные — в жанре романса или фортепианной миниатюры. Лишь на рубеже 1929 и 1930 годов композитор вновь, после долгого перерыва, заинтересовался квартетным жанром и создал квартет ля минор (opus 33 № 1), обозначив его как **первый**. Этому предшествовало исполнение в 1926 году (17 марта) квартетным ансамблем имени Страдивариуса раннего квартета Мясковского ре минор (третьего, — по времени сочинения). Трудно судить, с чего именно начал Мясковский — с переработки этого раннего квартета или с сочинения следующего. Во всяком случае, в opus 33 ранний квартет вошел **после** двух новых, созданных в 1929—1930 годах.

Квартет ля минор № 1 занимает особое место в творчестве Мясковского: впоследствии композитор уже не писал столь сложных камерных ансамблей. Это произведение возникло в пору творческого перелома, после десятой симфонии, когда у Мясковского, по его выражению, **не клеилась** музыка «широкого типа», когда он только что написал «деревенские концерты» и находился в поисках жанра. Вслед за легкими и прозрачными оркестровыми пьесами из opus'а 32 квартет неожиданно получился сложным, отвлеченным — последнее **столь усложненное** произведение Мясковского.

31 января 1930 года Мясковский сам отметил, что написал **очень**

трудный струнный квартет. Примечательно, что в исполнении этот квартет никогда не удовлетворял автора:, при проигрывании в 1930, 1931, 1934, 1935 годах Мясковский неизменно замечал: «трудно», «слабовато», «не артистично» или только «почти хорошо». Первое публичное исполнение квартета состоялось лишь в начале марта 1934 года силами квартетного ансамбля ССК, после чего 27 ноября того же года его сыграли «бетховенцы» [1]. Таким образом, этот квартет был исполнен гораздо позже следующего, сыгранного уже в 1930 году. Для зрелого квартетного стиля у Мясковского квартет opus 33 № 1 еще не характерен: это произведение именно **переломного** времени.

По сложности музыкального языка квартет примыкает к самым трудным и неясным сочинениям Мясковского предыдущих лет — к десятой симфонии, романсам и фортепианным сонатам двадцатых годов. Это выражается и в ладо-гармонической сфере (сложные лады, перегрузка хроматизмами, диссонансы), и в

[1] Любопытно, что в 1930 году квартет попробовали сыграть «страдивариусы», но он оказался трудным и был отложен; в 1931 году с таким же результатом за это произведение попробовал взяться армянский квартет им. Комитаса.

хрупкой нервности ритмов, в сложности самой фактуры с частыми сменами движений, с линеаристскими устремлениями, с аккордовыми «кляксами».

В квартете четыре части. Понятно, что это, в значительной мере формалистическое сочинение всегда оказывалось исключительно трудным и «невыгодным» для исполнителей: «ответственность» каждой линии при общей сложности музыкального языка требовала от квартетистов предельного напряжения.

Порывисто-нервная восходящая мелодия вступления, беспокойная, «колючая», ломаная тема главной партии Allegro могут здесь служить примерами «смятенной» тематики Мясковского (**нотн. прим. 58**).

Развитие первой части еще усложняет ее и без того сложные образы. Вместе с тем уже в пределах главной партии появляется как неожиданный контраст нарочито наивная и простодушная нежная мелодия, создающая очень странное впечатление (**нотн. прим. 59**).

Одно лишь остается неизменным: схема целого, как всегда, ясна и выверена во всех деталях. Однако этой ясностью общей композиции еще лишь подчеркивается усложненность музыкального языка и необычность странного эмоционального плана, сталкивающего образы смутные, смятенные, болезненно-порывистые — и нарочито наивные. Эта странность углублена и таинственными звучаниями коды: заканчивается вся часть после «истаивающей» абстрактно-восходящей линии у скрипки, на диссонансе *ля —до-диез—ми—си-бемоль—фа*.

Вторая часть квартета представляет собой исключительно «острое» и тревожное скерцо (Allegro tenebroso), изобилующее хроматизмами, капризное по ритмике, со вторжением неожиданных контрастов в середине. В третьей, медленной части хроматизм и линеаристские тенденции соединяются с особыми, жесткими гармоническими красками **(нотн. прим. 60)**.

Не может изменить общей оценки цикла и финал. В целом это произведение Мясковского по своему образному содержанию, а особенно по стилю письма приближается к формалистическим инструментальным произведениям Шостаковича, возникшим в начале тридцатых годов. Вместе с десятой симфонией Мясковского квартет отражает на себе новые влияния зарубежного модернизма.

Возникший непосредственно вслед за первым (в феврале 1930 года, второй по порядковому номеру) квартет до минор (opus 33 № 2) Мясковского, хотя и оказался много проще и яснее предыдущего, все еще не лишен аналогичных стилевых черт. Первое исполнение его состоялось уже 19 декабря 1930 года силами квартета им. Комитаса.

Цикл здесь состоит из трех частей, причем средняя совмещает в себе функции медленной середины и скерцо, как это нередко бывает у Мясковского и в других жанрах. В квартете

<стр. 231>

меньше нервности и смятенности чувств, нежели в предыдущем, меньше смутного, затемненного, неожиданных и странных контрастов; его формы более сжаты, музыкальный язык не столь сложен. Но теплота человеческих чувств или жанровое жизненное начало в нем все же отражены еще мало, и энергичной начальной теме первой части, например, противостоят дальше несколько безличные и

бесстрастные образы. Сложна и изломана «линеаристская» лирическая мелодия во второй части **(нотн. прим. 61)**.

Финал и здесь более прост по характеру образов, но здоровые жанровые черты (плясовое начало) в нем как бы растекаются в «пассажной» полифонии.

Обратившись вслед затем к своему раннему квартетному творчеству и добавив к opus'у 33 еще два «консерваторских» квартета 1909—1910 годов, Мясковский, повидимому, искал в этих переработках опоры на здоровую традицию прежних лет, желал стряхнуть с себя воздействие модернистской камерной музыки, которая была особенно далека от жизни, от жизненных образов и даже в относительно несложных произведениях походила только на **игру** образами.

Прежде всего Мясковский остановился на третьем из ранних квартетов, наиболее сложном. Трудно сказать, когда именно это произведение подверглось переработке: исполнено оно было в 1926 году, а издано — в 1931, причем в opus'е 33 заняло третье место. Скорее всего Мясковский перерабатывал этот квартет (ре минор, opus 33 № 3) в течение 1930 года, после сочинения двух других. В результате получилось произведение, не лишенное свежести и оригинальности, но несколько спорное. Мясковский не только отказался здесь от обычных рамок цикла, ограничившись двумя частями, но своеобразно подошел к первой части цикла (отказавшись от обычной схемы и введя материал медленного вступления в середину) и построил финал,— что крайне редко у него встречается,— на заимствованной теме.

Первая часть, после короткого медленного вступления (Lento, соло виолончели, за которым следуют имитационные вступленил голосов снизу вверх и ниспадающая ломаная мелодия на органном пункте), носит взволнованно-лирический характер. После экспозиции основных тем в виде эпизода вторгается материал Lento. Насыщенная движением квартетная фактура (партии весьма самостоятельны и все пронизаны выразительными интонациями!), нагнетания звучности, смены темпов, частые соло низких голосов придают этой части облик напряженно-порывистого высказывания, причем с самого начала возникает характерный для Мясковского оттенок — меланхолический

(Allegro ma non troppo, malinconico). Повидимому, это образное содержание требовало отказа от обычной схемы для первой части цикла.

Вторая и последняя часть квартета — тема с вариациями. Колоритная национальная тема заимствована у Грига: «Колыбельная»

<стр. 232>

№ 7 из opus'a 66 (фортепианные миниатюры). На основе этой чудесной народной мелодии возникает цикл из семи вариаций с кодой. Здесь Мясковский проявляет необычайную изобретательность в преобразованиях очень простой темы; пожалуй, это самый интересный образец его вариационного искусства. Характерные вариации (со сменами темпа, фактуры, ладо-тональностей) то свободно развивают элементы темы, то исполняют мелодию как остинатную (средняя часть вариации ми-бемоль минор, вариация ля мажор — тема идет в одном из средних голосов), а танцевальная кода вновь возвращает тему— на фоне общего тремоландо при нарочито странной гармонизации [1]. Характерное варьирование сочетается здесь как бы с напоминанием о частях цикла (скерцо, лирическая часть, финал), о принципе **проведения** темы в разработочных эпизодах; уход же в далекие тональности (вторая пониженная, седьмая натуральная), создавая колоритные смены, придает особое значение тональной **репризе**.

После переработки ре-минорного квартета Мясковский опять несколько лет не брался за этот жанр, будучи почти целиком погружен в симфоническое творчество (за годы 1930—1937 написано восемь симфоний). Лишь после того, как в симфониях был достигнут явный перелом, после сочинения шестнадцатой и восемнадцатой симфоний, композитор вновь обратился к кваргету. В сентябре 1937 года «бетховенцы» сказали Мясковскому, что хотят играть в сезоне его другой юношеский квартет — фа минор, который отлично звучит. Прослушав квартет на репетициях, Мясковский заметил 13 ноября: «...звучит действительно недурно— насыщенно и эмоционально; внес легкие поправки на ходу». 18 ноября квартет фа минор был впервые исполнен. Мясковский остался недоволен звучностью финала и затем еще вносил поправки, прежде чем сдать рукопись издательству. В opus'e 33 этот квартет 1909 года стал № 4 и последним.

Из ранних квартетов Мясковского это — несомненно лучшее произведение, самое гармоничное, свежее и непринужденное в хорошем смысле слова. Цикл состоит из четырех полновесных (но отнюдь не растянутых) и ярко контрастирующих частей, причем лирической насыщенности первой и второй частей противостоят энергические, действенные, несущие в себе жанровое начало — скерцо (Allegretto risoluto) и финал. Круг жизненных образов здесь прост, но совсем не узок, — как в подлинно реалистическом произведении. Чрезвычайно уравновешенным и ясным представляется и общий склад этого квартета; квартетное письмо, будучи достаточно развитым и предоставляя полифоническую свободу партиям, чуждо линеарности и опирается на

[1] Можно думать, что эти странные превращения простой народной колыбельной навели Мясковского на мысль о «таинственном» Andante для симфонии «с главной темой колыбельного характера» (замысел отмечен в 1914 году, воплощен в пятой симфонии).

прочную гармоническую основу, на традиции квартетного стиля у русских классиков.

Композиционной особенностью квартета фа минор, обусловленной его образным содержанием, является удивительная ясность (даже подчеркнутая!) в разграничении тематических разделов внутри частей, в прямой **смене** образов-картин. Особенно заметно это на примере первой части, которая обычно бывает наиболее слитной при всех контрастах. По характеру первая часть квартета лирически-выразительна, местами даже патетична, но при всем напряжении чувств ей чужда какая бы то ни было смятенность или болезненность эмоций. Удивительная искренность и свобода высказывания отражаются здесь в свободной смене образов при единстве общего лирического тона и непринужденной цельности формы. Открывающееся тихим возгласом виолончели раздумчивое Andante дает уже некоторое нарастание чувств. Сферы главной и побочной партии ясно разграничены, как два раздела,— иной темп, движение, фактура. Внутри главной партии достигается большое патетическое напряжение. Основное мелодическое ядро ее дает очень характерное

для раннего Мясковского (главная партия третьей симфонии) впечатление **трудного** движения, преодолевающего препятствия **(нотн. прим. 62)**. Эта синкопированная «энергия» соединяется далее с потоками пламенных «вздохов» в мелодии, что и придает главной партии ее патетический характер.

Более плавная, спокойная и пластичная побочная партия создает несколько иной, но также лирический образ **(нотн. прим. 63)**.

Известный контраст здесь достигается в **одной** сфере образов, что будет очень характерно для квартетной драматургии Мясковского (в отличие от симфонической) и что отличает также квартеты Чайковского.

Разработка снова резко отграничена от экспозиции как эпизод. Она объединяет тематический материал и дает естественное и высокое нарастание чувств в единой волне, достигающей яркой кульминации. После ясной и полной репризы дается в драматизированной и расширенной форме материал вступления, и все обрамляется тихим возгласом виолончели и таким же ответом скрипки на угасающей общей звучности.

С предельной четкостью разграничены и разделы скерцо, ритмически упругого, простого, какого-то удивительно бесхитростного, даже чуть грубоватого **(нотн. прим. 64)**. Третья часть написана как лирическая соната с небольшой разработкой и зеркальной репризой; первая, раздумчивая тема ее, преобразуясь, получает новый, мощный и напряженный характер.

Оживленный, динамический финал ставит интересные задачи перед исполнителями и требует большой чистоты в передаче легкой полифонии, не нарушающей общей гармонической ясности склада.

<стр. 234>

Фа минорный квартет, написанный еще в 1909 году и свидетельствующий о крепкой классической традиции у молодого Мясковского, удивительно хорошо «примкнул» к его лучшим зрелым квартетам, возникшим в 1939 и 1940 годах. Год спустя после первого исполнения этого раннего квартета Мясковский начал сочинять свой **пятый** квартет, который стал образцом его зрелого квартетного стиля.

Пятый квартет (ми минор, opus 47, посвящен В. Я. Шебалину) органически связан со зрелыми сочинениями Мясковского в пору его

творческого подъема 1935—1940 годов, и, подобно следующему, шестому, стоит как бы в преддверии двадцать первой симфонии.

Подобно пятнадцатой симфонии, пятый квартет писался долго: его ясная содержательность была не легко достигнута. 23 ноября 1938 года Мясковский отметил: «Кажется набрел на идею квартетного скерцо». 19 декабря скерцо было готово, а спустя несколько дней намечена еще часть (повидимому, Andantino semplice), которую Мясковский закончил лишь 14 января 1939 года. 16 апреля был готов финал, хотя первая часть цикла находилась «в полном тумане», по словам композитора. 22 апреля Мясковский записал: «Напрасно терзался над разработкой квартета, бросил и сделал сонатину; получилось то, что надо. Кончил I часть квартета и, значит, всё».

Итак в этом цикле были написаны сперва вторая, третья и четвертая части, а затем уже первая, причем ее характер потребовал отхода от схемы сонатного Allegro. В общем работа над квартетом длилась пять месяцев; в это время Мясковский начал, завершил и показал свою девятнадцатую симфонию.

23 ноября 1939 года пятый квартет был исполнен квартетным ансамблем имени Комитаса и с тех пор пользуется неизменным успехом у советских слушателей.

Пятый квартет оставляет впечатление проникновенной лирики, очень мягкой, серьезной, содержательной, поэтичной. Драматическое напряжение достигается здесь не порывистостью и не смятенностью, а глубокой внутренней содержательностью, какой-то **душевной зрелостью** самих лирических образов.

Образный строй и весь стиль изложения первого квартета как будтю бы давно преодолены, забыты; целое военикает свободно (мы знаем, как трудно давалась автору эта свобода!), движимое поэтическим чувством. Общий характер музыки проникнут русской напевностью, характерными для русского искусства настроениями напряженного раздумья. Тематика Мясковского здесь, как и в симфониях той поры, впитывает в себя национальные песенные интонации, жанровые признаки, оставаясь вполне индивидуальной.

Первая часть (характерное обозначение — **спокойное** Allegro) не содержит контрастов разного плана; ее **различные**

<стр. 235>

образы объединены и единством сосредоточенно-лирического тона высказывания, и общими интонациями, и главенствующим во всей части «колышущимся» фоном движения (колыбельная?). Понятно, что здесь попросту **не понадобилось** разработки: это не «драма», а скорее лирическая поэма в музыке.

Исходный образ этого **спокойного** Allegro сразу определяет общий тон произведения, его мягкий и глубокий лиризм. Здесь все важно: и выразительная мелодия, и «качающиеся» басы, и хроматический подголосок у второй скрипки **(нотн. прим. 65)**.

То, что Мясковский создал первую часть после других, нисколько не противоречит ее **определяющей** роли: напротив, она писалась уже в точном расчете на последующее.

Легкое, поэтичное, полетно-«шелестящее» скерцо (в его обозначении есть слово sussurando, т. е. шелестя, журча), неизменно пользующееся большим успехом при исполнении, принадлежит к лучшим колоритнейшим образцам этого жанра у Мясковского. Оно требует исключительной тонкости и изящества в передаче приглушенных и перелетающих из партии в партию грациозных пассажей (которым контрастирует певучая тема) и оставляет, подобно ряду классических скерцо, впечатление пронесшихся фантастических грез.

Очень большой интерес представляет и третья часть квартета — Andantino semplice, quasi Andante, в которой чудесная в своей русской народной простоте лирико-эпическая исходная тема (какой-то тихий поэтический сказ) контрастирует с более напряженной в лирическом порыве, взволнованной серединой. Начиная с пятнадцатой симфонии, этот народный характер некоторых лирических образов Мясковского придает особую привлекательность медленным частям цикла.

Финал отличается широтой размаха, большой ритмической энергией, контрастными образами, значительностью полифонического развития. При первом исполнении Мясковский отметил, что финал грузноват. Однако не только общие интонационные связи, но характер мягкой побочной партии и светлой коды объединяют его с другими частями цикла.

К пятому квартету Мясковского по своему значению и месту непосредственно примыкает следующий, ни в какой мере, однако, не

повторяя его.

Шестой квартет (соль минор, opus 49, посвящен государственному квартету имени Бетховена) был начат на рубеже 1939 и 1940 годов: 9 января 1940 года Мясковский написал две первые части. 12 января он записал: «...сделал еще одну часть квартета — мрачную меланхолию». 16 января был закончен и финал, а 29 — завершена инструментовка всего цикла. 23 ноября 1940 года шестой квартет был исполнен «бетховенцами» тоже с большим успехом.

<стр. 236>

По времени создания этот квартет прямо примыкает также к двадцать первой симфонии, которая писалась вслед за ним, как бы на одной вершине творческого подъема.

В сравнении с пятым квартетом шестой более широк и сложен по общему кругу своих образов, более драматичен и внутренне контрастен. При этом ни большая сложность содержания, ни несколько углубленно-субъективный характер третьей части не нарушают здесь цельности общего замысла, реалистичности в передаче жизненных явлений, чистоты зрелого и насыщенного квартетного письма.

Первая часть шестого квартета (Moderato con anima), так же как и в предыдущем, не содержит особенно ярких контрастов. Она проникнута лирической распевностью при несколько большей полифоничности изложения: все голоса ансамбля на редкость, если можно так сказать, **мелодизированы**, что ощущается с самого начала **(нотн. прим. 66)**.

Здесь, таким образом, не только склад мелодии, но и характер полифонии следует русской традиции. Общее впечатление от этой части — очень частое впечатление лирического раздумья, характерного вообще для зрелой лирики Мясковского.

Вторая часть первоначально образует резкий контраст к первой. Это оригинальное скерцо (авторское обозначение—Burlesko) отличается большой тонкостью и остроумием. Его крайние части — словно легкий «детский» маршик, подвижный и веселый, а контрастная середина основана на певучей теме в русском духе. Благодаря удивительной доступности и доходчивости, подобные пьесы Мясковского сразу завоевывают симпатии слушателей (скерцо

часто биссируется при исполнении). Как далек здесь композитор от былых «свинцовых туч», о которых писал когда-то Игорь Глебов, характеризуя основной колорит музыки Мясковского!

Однако в третьей части квартета (Andante lugubre в ми-бемоль миноре с подзаголовком «Меланхолия») как будто бы снова вступают в силу сумеречные настроения и темные тона. Но здесь глубоко выразительная, проникновенная музыка не содержит в себе ничего болезненного, смутного, смятенного: она с большим внутренним напряжением, искренне и даже несколько сурово-сдержанно передает сильное человеческое чувство. Большим и самым ярким контрастом цикла становится здесь сопоставление углубленной третьей части — и яркого в своей жизненной силе, картинно-жанрового финала, который является смелым оптимистическим выводом для всего цикла. И чем более глубока была «Меланхолия», тем радостнее воспринимается этот жизненный подъем в финале: тут концепция цикла в известной мере близка творческим концепциям многих произведений Чайковского.

Пятый и шестой квартет вместе определили выдающееся положение Мясковского как мастера в этом жанре среди советских

<стр. 237>

композиторов. Они встали рядом с лучшими из современных им образцов камерной музыки, таких, как фортепианный квинтет Шостаковича и третий квартет Шебалина.

Меньший творческий интерес представляет седьмой квартет Мясковского (фа мажор, opus 55), созданный в октябре 1941 года в Нальчике и впервые исполненный в апреле 1942 года. Это в общем хорошее и здоровое сочинение как бы повторяет и отчасти расширяет достигнутое в предыдущих двух квартетах, не обладая в то же время их индивидуальной яркостью. В первой части (Andantino) лучше всего протяжная русская мелодия исходной темы; вторая часть является развитым фантастическим скерцо с контрастной певучей серединой и приглушенно-таинственным заключением.

В лирико-повествовательной медленной части использован подлинный кабардинский напев как одна из тем. Финал интересен яркими тематическими контрастами почти симфонического плана и мощной победной кодой с чертами торжественной гимничности.

По некоторым особенностям этого квартета видно, что Мясковский начинает искать путей к обновлению жанра, но лучшие достижения мы уже наблюдали в предыдущих двух его образцах.

Восьмой квартет (фа-диез минор, opus 59) писался с 11 апреля по 8 мая 1942 года в Тбилиси, а был впервые исполнен 21 марта 1943 года в Москве силами «бетховенцев».

Отразивший в себе переживания тех лет, этот интересный камерный ансамбль не мог отличаться гармонической уравновешенностью пятого и шестого квартетов и оказался более неровным, а кое в чем даже спорным.

В трехчастном цикле отсутствует скерцо: суровость общего тона не допустила его. Быстрым и напряженным крайним частям противопоставлено по-своему очень колоритное песенное Adagio с вариациями — лучшая часть всего цикла, в некоторой мере близкая вариациям в первой части двадцать пятой симфонии.

Лирически светлые, мягкие «раздумья» предыдущих квартетов уступили в первой части место иным образам и чувствам и одновременно несколько иным методам изложения и развития. Финал носит не жанровый, а драматический характер, а его **тихая** кода печальна, элегична. Это изменение общего облика цикла, столь естественное в тогдашних условиях, сказывается, конечно, и на внутреннем содержании каждой из его частей. Наиболее далека от прежнего первая часть, оригинальная, но весьма спорная. Ее основой является широкая скорбная тема, перехватываемая у альта второй, а затем первой скрипкой. Нельзя сказать, что данный образ лишен характера **раздумья**, но в нем есть что-то странное, какой-то оттенок обреченности и застывшей боли **(нотн. прим. 67)**.

<стр. 238>

Это, главным образом, и сообщает первой части, как бы бесконечно развертывающей данную тему, ее элегический выразительный облик.

Вторая часть дает впечатление некоторого отдыха. Простая и короткая, в народно-бытовом духе песенная тема кладется в основу вариаций, то возвращаясь в виде остинатной мелодии на фоне нового и нового сопровождения, то двигая общее развитие дальше и способствуя смене образов (в середине Adagio появляются звучания

торжественного шествия). Энергия драматизированного маршевого движения сразу же ощущается и в финале, который, однако, в ином своем материале перекликается с первой частью, а в коде просто возвращается к характерной «раскинутой» исходной теме всего квартета, утверждая ее **основное** значение, характерный для нее оттенок обреченности.

Спорность этой творческой концепции имеет много общего со спорными чертами других советских произведений, возникших в те годы и еще не дающих **преодоления** горестных чувств, вызванных Отечественной войной.

Подлинным новым достижением Мясковского после ряда исканий был уже его девятый квартет (ре минор, opus 62), созданный в Москве и впервые исполненный («бетховенцами») 30 октября 1943 года. Работая над этим произведением, композитор уделил ему очень большое внимание как замыслу значительному и не легкому для воплощения. 13 марта 1943 года Мясковский отметил поиски материала для квартета, 17 апреля кончил набросок первой части, 10 мая окончил вторую часть; 28 мая весь квартет был отделан, причем, по словам автора, особенно трудно давался ему финал и середина второй части (скерцо). После этого квартет еще выверялся и редактировался вместе с Д. М. Цыгановым. 24 октября, после «длиннейшей» репетиции, Мясковский отметил, что квартет звучит хорошо (особенно вторая часть с таинственным скерцо), но финал его слишком пышен.

При первом публичном исполнении вторая часть была повторена по требованию аудитории. Вообще, квартет завоевал успех и признание. В 1945 году он был удостоен Сталинской премии первой степени за 1944 год.

Девятый квартет, продолжая линию лучших зрелых квартетов Мясковского (пятого и шестого), вместе с тем по общему характеру, кругу образов и даже стилю письма отличается от них новыми чертами. В нем ощущается почвенность, крепкая жизненная сила при меньшем значении чистой лирики. Сама музыкальная ткань здесь плотнее, массивнее, голоса постоянно загружены и звучность очень полная, мощная для квартетного ансамбля. Хотя Мясковский и здесь большое внимание уделяет полифоническому развитию, но весь

основной тематический материал (за исключением первой темы средней части) требует квартетного tutti, причем фигурационная подвижность лишь

<стр. 239>

уплотняет звучность, но не нарушает единства движения. Это превосходно слышно уже на примере начальной темы квартета с ее лирико-эпической мелодией народно-распевного склада: все «круговое» движение мелодии плотно поддержано квартетом,, становится **общим** для него движением **(нотн. прим. 68)**.

Далее голоса приобретают самостоятельность, а когда вступает побочная партия, звучность опять уплотняется, но, кроме аккордовой поддержки, «вьется» тематически важная дополняющая мелодия альта (затем виолончели) **(нотн. прим. 69)**.

Обе приведенные темы связаны поразительным единством мелодического стиля, выдержанным характером народных попевок и оборотов, придающих целому русский лирико-эпический облик, чрезвычайно привлекательный в этой части квартета.

В отличие от более ранних образцов, Мясковский здесь дает в первой части большой план развития: разработку, приводящую к мощной репризе с настойчивым и сильным утверждением первой темы и с широким изложением более мягкой второй, на мелодиях которой строится и кода.

Вторая часть объединяет в себе черты медленной середины цикла (Andante appassionato) и скерцо (Allegro misterioso). Сама медленная часть состоит из двух тематических разделов. Первый из них основан на широкой и несколько суровой патетической теме (монолог у скрипки соло), которая затем обрастает контрапунктами, второй — на более лирической певучей мелодии с плотным фигурационным сопровождением. Лирические образы сначала сменяются образами причудливого и остроумного таинственно-полетного скерцо (очень стильные засурдиненные звучности и пиццикато!), а затем к легким пассажам совсем неожиданно присоединяется первая мужественно-патетическая тема [1].

Блестящий, мощный финал носит пышный, торжественный характер. Создавая это произведение к двадцатилетию Государственного квартета имени Бетховена, Мясковский стремился

придать финалу **величальный облик**. Образуя контраст к предыдущим частям, финал имеет с ними общие тематические связи (главная партия по исходной интонации — с патетической темой, побочная — с тематическим материалом первой части).

Прежде, чем сочинять новый квартет, Мясковский в конце 1943 года стал перерабатывать самый ранний из своих юношеских квартетов — фа мажорный, написанный еще в 1907 году. Здесь, повидимому, требовалась значительная доработка. 30 декабря

---

[1] Любопытно, что в связи с этой частью квартета Мясковский заметил: «набрел на идейку квартетного скерцо (Ганс Сакс?)». Что бы это могло обозначать? Ассоциации, связанные с Гансом Саксом, скорее всего вели Мясковского к «Мейстерзингерам» Вагнера. Быть может, образ **сурового** Ганса Сакса, на самом деле приемлющего **молодое и новое**, на«. толкнул Мясковского на идею неожиданного объединения двух столь несходных тематических начал?

1944 года Мясковский прослушал квартет у себя дома, лосле чего еще отделывал его, окончив в начале января 1945 года и назвав **десятым** (opus 67 № 1). 20 мая квартет был исполнен «бетховенцами» с хорошим успехом: повторяли Andante.

Не внося ничего особенно нового в наши представления о раннем квартетном письме Мясковского, это произведение, однако, не лишено интереса. Квартет отличается светлым колоритом, бодрым жизненным тонусом без особого углубления в лирические чувства с начала цикла. Общий характер очень простой, волевой, так сказать «объективной» тематики объединяет первую часть и финал, придавая целому соответствующий облик. Первая часть содержит разнородные тематические элементы, но привлекает своей молодой импульсивностью, непосредственностью. Веселое динамическое скерцо хорошо контрастирует с певучим и выразительным Andante — самой содержательной частью цикла. Общий стиль письма относительно несложен, полифонические приемы хотя и развиваются, однако еще не определяют склада произведения.

Одиннадцатый квартет (ми-бемоль мажор, opus 67 № 2 посвящен А. А. Иконникову) сочинялся Мясковским в октябре-ноябре 1945 года и был впервые исполнен 15 декабря того же года силами квартетного

ансамбля имени Бетховена. Для себя автор отметил относительную слабость первой части и успех «вальсика» (третья часть).

Цикл состоит здесь из четырех частей; все произведение имеет подзаголовок «Воспоминания». Не будучи особенно значительным, квартет этот отличается удивительной легкостью и прозрачностью, как своего рода отдых на пути Мясковского-квартетиста, — обращение к образам поэтичным, колоритным, но психологически не отяжеленным. В связи с образным содержанием стоит и изящное квартетное письмо, часто гомофонного склада, и жанровый облик ряда тем. Большим достоинством этого квартета является его доступность, подобная доступности симфониетт Мясковского. Однако произведение в целом все же несколько ретроспективно; оно как бы воскрешает образы ранних фортепианных миниатюр Мясковского и действительно оправдывает свой подзаголовок.

После этого своеобразного «интермеццо» Мясковский вернулся к той линии, которая шла от девятого квартета, и в последних произведениях этого жанра продвинулся дальше, достигнув наибольшего творческого успеха в последнем, тринадцатом квартете.

Летом 1947 года, вместе с первыми эскизами к двадцать седьмой симфонии, был сделан набросок двенадцатого квартета, инструментовку которого Мясковский закончил в первых числах октября. Исполнялся двенадцатый квартет (соль мажор, opus 77, посвящен Д. Б. Кабалевскому) впервые 30 ноября 1947 года, силами того же квартета им. Бетховена.

<стр. 241>

Двенадцатый квартет занимает исключительное место среди сочиненных в тот период произведений Мясковского как сочинение в основе своей здоровое, ясное, полнокровное. Можно сказать лишь, что тематический облик первой части здесь менее индивидуален и ярок, чем, например, в девятом квартете. Но сам по себе **ясный** характер тематизма, большая ритмическая энергия и общий оптимистический план при сильных контрастах делают это произведение весьма привлекательным. По стилю квартетного письма двенадцатый квартет развивает творческие тенденции девятого и при действенности всех голосов тяготеет к плотной звучности ансамбля.

В первой части интересен композиционный план (включение

материала медленного вступления перед репризой, затухающая кода) и общий, относительно «объективный» характер энергичной главной партии и спокойной, несколько бытовой по складу, побочной. Здесь нет ни лирического углубления, ни напряженного драматизма при здоровых и простых жизненных образах и большой естественности развития.

Наиболее оригинальна в этом квартете вторая часть — острое, ритмически энергичное, колоритное скерцо (Allegro fantastico) с контрастной серединой (ми-бемоль минор) — новый образец неистощимой фантазии Мясковского в этом жанре. Менее всего удалась медленная часть цикла — несколько абстрактная мелодически по началу и перегруженная хроматизмами в дальнейшем; ясность образа здесь затемнена. Зато финал чрезвычайно энергичен, ясен, поражает ритмической силой своей «крепкой», бодрой, на редкость оптимистической тематики, при стильных подробностях голосоведения в духе русской школы (см. к примеру хроматический подголосок в традиции Глинки тт. 5—6 партии второй скрипки и альта) **(нотн. прим. 70)**.

Как видно, двенадцатый квартет все же не лишен противоречий. При общей ясности замысла он не совсем ровен, а его обращение к образам внешнего мира не всегда связано с той теплотой чувства, какая характерна для лучших квартетов Мясковского.

Эти недостатки преодолеваются в тринадцатом его квартете , — удивительно ровном, гармоничном, проникновенном по строю чувств и образов.

Тринадцатый квартет (ля минор, opus 86) возник уже после Постановления ЦК и принадлежит, как известно, к числу последних произведений композитора. Он был написан летом 1949 года, причем в скерцо Мясковский использовал набросок, заготовленный в 1947 году для симфонии. Впервые исполнялся квартет 8 декабря 1950 года силами квартета имени Бетховена. В 1951 году был, вместе с двадцать седьмой симфонией, удостоен Сталинской премии первой степени за 1950 год.

Будучи вполне своеобразным, тринадцатый квартет до известной степени синтезирует предыдущие творческие искания

<стр. 242>

композитора в этом жанре. Преобладание лирического тона не препятствует здесь образным контрастам иного плана, а тяготение к плотной звучности ансамбля (к своего рода квартетным tutti) сочетается с развитыми полифоническими эпизодами (см. хотя бы всю первую часть).

Цикл состоит из четырех частей, как бы утверждая это свойство последних квартетов (10—13) в качестве характерного. Целое отличается удивительным единством, достигнутым вопреки контрастам за счет общего интонационного строя определенных тем (главным образом первой части и финала).

Исходное впечатление от начальной мягко-лирической пластичной темы первой части является самым важным в квартете: поэтому, быть может, она так часто и много возвращается, ломая обычную схему композиции. Первая часть тринадцатого квартета отходит от ясного принципа сонатного Allegro и совмещает его признаки с чертами рондо; легкие фугированные эпизоды, начинаясь в побочной партии, все время оттеняют начальную тему, будучи неоднократно ей противопоставлены (вплоть до коды). Благодаря этому чистый лирический образ первой темы, все время всплывающий в общем, потоке жизненного движения, становится основным впечатлением квартета и как бы «стягивает» тематические связи по циклу **(нотн. прим. 71)**.

Не перегружая первую часть никакими техническими трудностями, всемерно оттеняя основной образ, Мясковский в ее скромных пределах уже показывает удивительное мастерство и разнообразие квартетного письма, совмещая здесь различные принципы изложения.

Скерцо в этом квартете опять обозначено как **фантастичное**. Но это уже не фантастика мимолетных грез, причудливых воздушных видений (в классической традиции «полетных» скерцо), а некий новый образец **таинственного** скерцо у Мясковского, которое сродни и русской сказке, и волшебным балетным образам Чайковского (Мясковский особенно ценил музыку «Щелкунчика»). В первом разделе скерцо есть свои внутренние контрасты, а середина, с ее певуче-вальсовой мелодией, хорошо контрастирует крайним частям.

Очень поэтична медленная часть цикла (Andante con moto e

molto cantabile), классически прозрачная по своему письму. Здесь простая, пластичная, как бы покачивающаяся начальная тема проникнута настроением задумчивой лирики, все от начала до конца **поет** в этом на редкость мелодичном Andante.

Удивительная цельность цикла достигается, помимо всего прочего, благодаря большой удаче финала, который обычно представлял главную художественную трудность и который здесь очень гармонирует со всем предыдущим, будучи содержательным и разнообразным по своей тематике и приемам развития при очень выразительной и индивидуальной центральной теме. Если основное впечатление в начале квартета создается исходной

<стр. 243>

темой первой части, то именно этому по-своему отвечает главная тема финала **(нотн. прим. 72)**. Сопоставив эту своеобразную тему с побочной партией девятого квартета, отметим удивительное интонационное сходство ее с мелодией альта, отчасти построенной на подобных же, характерных для Мясковского, оборотах **(нотн. прим. 69)**.

Органически связанный со всем развитием квартетного жанра у Мясковского, тринадцатый квартет несет в себе и признаки нового как в образном строе, так и в трактовке цикла, и в понимании квартетного письма. В этом смысле он продолжает далее и то, что найдено было в пятом-шестом квартетах, и то, что проступило в девятом квартете.

В образном строе тринадцатого квартета — лирического в основе произведения, крепко опирающегося на традиции русской музыки, — нов самый характер лирических образов, светлых, русских по своей природе, всем понятных и глубоко поэтичных; ново то, что общий лирический план сочинения не препятствует развитию более широкого круга образов (особенно в финале), которые еще более оттеняют **основное**.

Как будто бы и в смысле трактовки цикла, а также квартетного письма, здесь нет ничего особенно нового. Однако если эти элементы существовали и развивались у Мясковского и ранее, то все-таки ново **целое**. Мясковский нередко отходил от схемы сонатного Allegro в первой части квартетов, где круг тем не был симфонически широк, а развитие не требовало обширных рамок. Но, отойдя от этой схемы и в

тринадцатом квартете, композитор написал первую часть по-новому и, выделив основную тему повторениями, как в рондо, оттенил ее **контрастными полифоническими** эпизодами. Отсюда возникли особые задачи квартетного письма, разнообразного, с явными противопоставлениями плотной ткани (типа девятого квартета) и полифонической разработки. Эти же особенности письма по-своему выражены и в финале квартета.

Нет сомнений в том, что лучшие квартеты Мясковского представляют выдающийся и всегда живой артистический интерес для исполнителей, ставят перед ними благородные задачи, достаточно ответственные и, однако, всегда выполнимые. Не будет преувеличением сказать, что квартеты Мясковского образуют своего рода современную школу квартетного мастерства. Определенным образом отличаясь от его симфоний, квартеты Мясковского имеют свой, более скромный и тесный круг тем, в который они углубляются (концепция шестой или шестнадцатой симфоний немыслима в квартете), избирая для этого и более скромные рамки как в смысле экспозиции материала (не столь много тематических образований), так и в его развитии. Вместе с тем в своей сфере квартеты Мясковского глубоко содержательны. с яркостью воплощают его индивидуальный стиль и в большинстве связаны с реалистической традицией.

ГЛАВА ДЕВЯТАЯ
ФОРТЕПИАННЫЕ СОЧИНЕНИЯ

Мясковский на протяжении всей жизни писал фортепианные и вокальные сочинения, создал их великое множество, но творческая **линия** была здесь для него не столь первостепенной, как в симфоническом и квартетном жанрах, и могла на долгое время прерываться. Тем не менее само по себе фортепианное наследие Мясковского очень велико, во многом значительно, хотя и весьма противоречиво.

Мясковский начал сочинять именно с фортепианных пьес, а последние три его фортепианные сонаты написаны одновременно с двадцать седьмой симфонией и тринадцатым квартетом. Уделяя большое внимание именно сонатам (помимо изданных девяти сонат и одной сонатины, еще две ранние сонаты утрачены, а одна переработана в увертюру), Мясковский создал значительное количество фортепианных миниатюр, которые как жанр не имеют себе аналогий в других областях его творчества. К фортепианному концерту он никогда не обращался. Важное место заняли среди его фортепианных сочинений полифонические формы.

Пожалуй, ни в одной области творчества мы не найдем у Мясковского такого разнообразного сочетания **труднейших** замыслов (сонаты ор. 13, 19 и 27) — и множества самых доступных, легких, популярных в педагогике сочинений. Если некоторые сонаты его требуют предельного напряжения от лучших пианистов и воплощают наиболее сложные творческие концепции, то многие мелкие пьесы служат незаменимым материалом на ранних ступенях обучения, постоянно переиздаются и фактически приобрели наиболее широкое распространение.

Существует еще одна очень характерная особенность в судьбе этих небольших сочинений с программными подзаголовками. Как мы уже отчасти видели из предыдущих глав, пьесы 1906, 1907, 1908, 1910, 1912, 1917 годов послужили своего рода творческим материалом для целого ряда более поздних сочинений в других жанрах, начиная с

симфониетты opus 10

(1910) и второй симфонии (1911), кончая сюитой «Звенья» (1945), двадцать пятой симфонией (1946), «Полифоническими набросками» (1948), сонатой опус 82 (1949). Таким образом, роль этой части фортепианного наследия Мясковского оказалась двоякой. Повидимому, в смысле ясного и конкретного образного содержания, метких штрихов и тематической **характерности** небольшие фортепианные пьесы смогли стать чем-то вроде авторских тематических этюдов, творческих заготовок к дальнейшему. Нередко ведь частные этюды художников-живописцев, имеющие вполне самостоятельный интерес, писались как своего рода заготовки к будущим большим полотнам. Имел или не имел Мясковский такие специальные намерения,—творческая история оказалась в некоторой мере аналогичной.

Для общей оценки творческих замыслов Мясковского это представляет свой эстетический интерес, свидетельствуя о том, что сложные и порою, казалось бы, отвлеченные образы его в сущности имеют под собой конкретную, характеристическую, отчасти даже программную основу. Фортепианная музыка временами помогает нам эту основу приоткрыть: если в симфониетте opus 10 обработана пьеса «**Пленэр**», если в двадцать пятой симфонии тема с вариациями взята из «**Легенды**», если в девятой симфонии третья часть является «**Песней**» из фортепианных пьес 1906 года, если финал из второй симфонии связан с фортепианным «Скерцо», если третья часть из сонаты opus 83 была когда-то «**Шуточным танцем**», — следовательно, композитор рредставлял свои худюжествеишые образы весьма конкретно.

Как по системе образов, так и по развитию пианистической фактуры фортепианная музыка Мясковского дает нам крайние образцы трудного, сложного, предельно напряженного — и совсем ясного, легкого, простого искусства. Как раз наиболее сложные ее образцы в значительной мере связаны с воздействиями модернизма и соприкасаются с линией «смятенного героя» в симфонизме Мясковского (в «Аласторе», третьей — десятой симфониях), по-своему очень сильно воплощая психологическую драму

индивидуалистического сознания. Многие же мелкие фортепианные пьесы, чаще всего проникнутые лирическим чувством, были откликами на явления внешнего мира. Итак, здесь нет только **единой**, сквозной линии развития, как в симфониях и. квартетах, и на всем творческом пути Мясковского его устремления не всегда совпадали в различных фортепианных жанрах. Вернее, наступавшее прояснение письма захватывало всю фортепианную музыку (последние периоды творчества), а усложнение его, проявляясь в сонатах, все-таки гораздо менее касалось мелких фортепианных пьес: Достаточно сравнить миниатюры 1917—1922 годов и фортепианную сонату opus 19 (1920).

<стр. 246>

Подобно квартетам фортепианные сонаты Мясковского имеют нумерацию, не вполне зависящую от времени их возникновения. Так, две ранние сонаты 1907—1908 годов были переработаны (отчасти дописаны) в 1943—1944 годах и вошли в opus 64 (№№ 1 и 2). Соната, которая известна как первая (ре минор, opus 6), писалась в 1907—1909 годах. Две утраченные сонаты и одночастная соната 1907 года (соль мажор) в нумерации вообще не учитываются. **Второй** называется соната фа-диез минор, opus 13 (1912), а далее, после четвертой сонаты (1924), легкие сонаты 1949 года известны под opus'ами, а не под общими номерами. Мы будем оценивать фортепианные сонаты Мясковского по порядку opus'ов, ибо трудно судить о **ранних** сонатах на основании переработки, при которой дописывались целые части, как это было с финалом сонаты opus 64 № 2.

О самых ранних фортепианных сочинениях Мясковского мы вообще лишены возможности судить, поскольку эти первые его творческие опыты утрачены. Известно лишь из авторских записей, что в 1896—1898 годах (еще в корпусе) возникло 10—12 фортепианных прелюдий, о которых Мясковский вспоминает, как о «довольно косноязычных попытках сочинения», отразивших влияния Шопена. Последующие шесть прелюдий были написаны в 1899 (Allegretto pastorale ре мажор, Andante ля-бемоль мажор, Lento espressivo ми минор), 1900 (Andante фа-диез минор, Allegro molto ми минор) и 1901 (Lento irato соль-диез минор) годах. Они сохранились в рукописи с точными обозначениями года и месяца сочинения у каждой. Подобно всем ранним сочинениям Мясковского, эти прелюдии

свидетельствуют о том, что он воспитывался на классических традициях. О каком-либо индивидуально-тематическом отпечатке шопеновских влияний говорить здесь трудно. Скорее, известная зависимость сказывается в фортепианном изложении, да и как могло быть иначе? Русские фортепианные сочинения юный Мясковский знал еще мало, а из всей доступной ему фортепианной литературы лучшие образцы письма для малых форм, конечно, давал гениальный Шопен. Обойти его опыт начинающему композитору было невозможно: примером тому также Скрябин.

Пять фортепианных прелюдий Мясковского, написанных в апреле, мае, декабре 1899 и в июле 1900 года, представляют примерно один уровень его творческого развития, шестая прелюдия (август 1901 года) — значительно сложнее их, беспокойнее, напряженнее. Каждая из прелюдий выдерживает определенные приемы фортепианного изложения (аккорды во второй, очень лаконичной прелюдии, сплошные фигурации в третьей, интересная фактура с пунктирным ритмом в партии правой руки — в пятой и т. д.), которые служат ее большей характеристичности. Преобладают лирические образы и настроения,

<стр. 247>

при медленных темпах и известной сдержанности выражения. Повсюду очень ясно выражены кульминации, целое развивается сжато и органично, гармонический план хорошо продуман. Если здесь еще нет особой оригинальности творческого лица, то зато есть свой **вкус** и свое безусловное **умение**. В качестве примера ранних прелюдий Мясковского можно назвать третью прелюдию, с ее развитым фортепианным изложением, интересными градациями звучности и размером — 5/8.

Начиная с этих прелюдий Мясковского, все далее и далее развивается его фортепианный стиль. Как мы знаем, Мясковский в юности много внимания уделял игре на фортепиано, а впоследствии никогда не забывал об этом инструменте как симфонист (проверка всех замыслов) и постоянно совершенствовал свое фортепианное письмо. Виртуозная сторона фортепиано привлекала его лишь отчасти (своеобразная, очень сложная фактура ряда сонат); он предпочитал **детальную** разработку **не слишком** сложного фортепианного письма

с большим значением **полифонии**.

В ранние годы, помимо прелюдий, Мясковский обращался также к более крупным формам музыки для фортепиано. Так, в 1903 году он написал фантазию фа минор, в 1904 году — две фантазии (до-диез минор и ми мажор) и «Идиллию» (фа мажор), в 1905—скерцандо (си-бемоль мажор) и сонату до минор в трех частях, наконец в 1906 — одночастную сонату до минор.

Все эти произведения утрачены [1]. Летом 1907 года, после первой зимы консерваторских занятий, Мясковский, просмотрев свои сочинения 1901—1906 годов, испытал разочарование в своих ранних сонатах и фантазиях. Повидимому, именно тогда он уничтожил ряд рукописей.

Любопытно, что это разочарование, кажется, не коснулось прелюдий и. мелких фортепианных пьес, созданных до лета 1907 года. Уже в 1906 году Мясковский написал восемь небольших фортепианных произведений с характерными подзаголовками; в 1907 году он создал в общей сложности еще 25 пьес; в 1908 году к ним прибавилось шесть, частично более крупных, затем последовали единичные произведения 1909— 1912 годов, а в 1917 было сочинено 18 фортепианных миниатюр.

Итак, в дореволюционное время Мясковский вместе с ранними прелюдиями создал всего 66 преимущественно небольших фортепианных сочинений. Ни одно из них тогда издано не было, но преобладающее большинство получило новую творческую жизнь в других условиях и отчасти в других жанрах.

---

[1] Известно только, что главная тема последней из названных сонат вошла позже в сонату opus 27.

Что касается сонат, то в 1906—1912 годах Мясковский написал, их всего семь: две утрачены (очевидно, уничтожены), одна переработана в увертюру, две существуют только в позднейшей редакции 1943—1944 годов, и лишь две (обозначенные как первая и вторая) были «признаны» автором сразу и вошли в число ранних opus'ов.

Как видно, фортепианное наследие Мясковского к 1917 году было достаточно обширным.

Сопоставляя сонаты 1907—1912 годов с мелкими фортепианными пьесами 1906—1917 годов, мы уже в этот период ощущаем большой творческий диапазон Мясковского в данной области. А если добавить к этому консерваторские фуги его (многие из них вошли затем в поздние циклы фортепианных пьес), то картина получится очень внушительной: около ста фортепианных произведений в крупных и мелких жанрах.

Прежде чем характеризовать фортепианные сонаты, обратимся к небольшим фортепианным произведениям Мясковского, возникшим с 1906 по 1917 год. Поскольку нам еще необходимо будет вернуться к многим из этих пьес в позднейшей редакции, мы дадим здесь предварительно общий обзор рукописей. В архиве Н. Я. Мясковского имеется восемь тетрадей фортепианных пьес без opus'a. Здесь собраны все его сохранившиеся фортепианные произведения за двадцать лет (1899— 1919), кроме сонат.

О шести ранних прелюдиях у нас уже речь шла. Вслед за ними, в двух других тетрадях записаны восемь пьес 1906 года, к которым непосредственно примыкают четыре пьесы 1907 года. Все эти двенадцать произведений созданы буквально в несколько дней: четыре из них—8 декабря 1906 года, затем по одной 12 и 17 декабря, две—31 декабря, по одной 4 и 5 января и две 13—14 января. То был первый год занятий в консерватории, когда молодой Мясковский мог сочинять только урывками.

Пьесы этой группы еще не отличаются большой ровностью ни в смысле общих художественных достоинств, ни в смысле стиля письма и толкования жанра фортепианной миниатюры. По общему направлению **своему**, по характеру письма и по жанровым признакам эти ранние пьесы Мясковского стоят ближе всего к фортепианным миниатюрам Лядова. Композитор как будто бы еще упорно ищет свой путь, пробует силы. Многие пьесы не имеют программных подзаголовков и носят название — «Прелюдия», «Вроде менуэта», «Песенка», «Безделка», «Маленький гавот», «Вроде ригодона», «Фугетта». Наряду с этим появляются более конкретные обозначения: «Rondoletto scherzoso», «Легенда», «Светский праздник», «Старинный напев», «Пленэр». Как видно даже из приведенных заголовков, композитор обращается к образам внешнего мира, стремится передать

нечто картинное (большая, блестящая, звучная пьеса

«Светский праздник»), увлекается тонкой звукописью (пьеса «Пленэр», о которой у нас уже шла речь в связи с симфониеттой opus 10), воссоздает колорит и настроение повести о старине. Характеристичность фортепианных миниатюр еще не всегда соединяется у Мясковского на первых порах с психологической углубленностью, но в лучших образцах уже достигнуто и это.

Наибольший интерес в этой группе произведений представляет стильная, колоритная, выдержанная в строгих русских традициях «Легенда». Она не нуждается в характеристике: мы уже знаем ее по теме с вариациями из первой части двадцать пятой симфонии. То, что записано в тетради Мясковского 12 декабря 1906 года (тема с тремя вариациями), является **основным ядром** первого раздела симфонии: здесь определен и стиль изложения, и метод вариирования (при остинатной мелодии). В смысле фортепианного письма «Легенда» также основывается на традициях русской школы, особенно Чайковского с его трактовкой аккордики на фортепиано.

К «Легенде» примыкает «Старинный напев» (31 декабря 1906 года). Спокойное движение мелодии несколько эпического склада (при параллельных секстах в партии правой руки), явное преобладание натурального минора придает целому большую характерность: рождается ясный и колоритный образ. С незначительными редакционными изменениями эта пьеса позже вошла как № 7 в сборник «Пожелтевшие страницы» (opus 31, 1928 год), т. е. была опубликована двадцать лет спустя после создания.

Рядом с подобными пьесами «Пленэр» (5 января 1907 года) пытается решить уже чисто колористическую задачу. Но здесь средства фортепиано оказались недостаточны (потому Мясковский, вероятно, и оркестровал пьесу): никакие регистровые «пустоты» (резкий разрыв между регистра-ми в партиях обеих рук), тремоло в верхних регистрах в качестве фона для мелодии, тонкости педализации не могли создать тот эффект звукописи, какой доступен оркестру.

К числу относительно развитых пьес принадлежат остроумное и тонкое «Rondoletto scherzoso» (вошло в сборник «Пожелтевшие

страницы» под № 4, а также использовано во второй симфонии), «Безделка» (легкая по стилю полифоническая пьеса с контрастной серединой), «Светский праздник», «Ригодон» и медленная, торжественная «Фугетта» (мы уже упоминали о ней в связи с симфониеттой opus 68 и др.).

Небольшая, гармонически насыщенная, с интересными подробностями голосоведения (нисходящие басы), с большим регистровым движением (от глубоких басов к высокой кульминации), сдержанная и сильная «Прелюдия» вошла впоследствии в цикл «Шесть импровизаций» (opus 74, 1946 год), т. е. была опубликована через **сорок** лет после сочинения!).

<стр. 250>

Созданная в один день с ней (8 декабря 1906 года) пьеса «Вроде менуэта» легла в основу трио менуэта из цикла «Стилизации» (opus 73, 1946 год). Легкая и прозрачная «Песенка» (помеченная той же датой), с которой мелодия звучит на фоне кружевных гармонических фигурации, была впоследствии использована автором в медленной части девятой симфонии. «Маленький гавот» стал частью симфониетты opus 68.

Таким образом, из двенадцати фортепианных пьес Мясковского, созданных между 8 декабря 1906 года и 14 января 1907 года, только три («Безделка», «Светский праздник» и «Вроде ригодона») остались в рукописи; остальные же девять, как мы видели, были последовательно использованы: в симфониетте opus 10 (1910), во второй симфонии (1911), в девятой симфонии (1926), в сборнике «Пожелтевшие страницы» (1927), в симфониетте opus 68 (1945), в двадцать пятой симфонии (1946), в сборниках «Стилизации» и «Импровизации» (1946).

В дальнейшем фортепианные пьесы уже не будут столь легко «переходить» в симфоническую музыку: жанр их определится у Мясковского более точно и своеобразно.

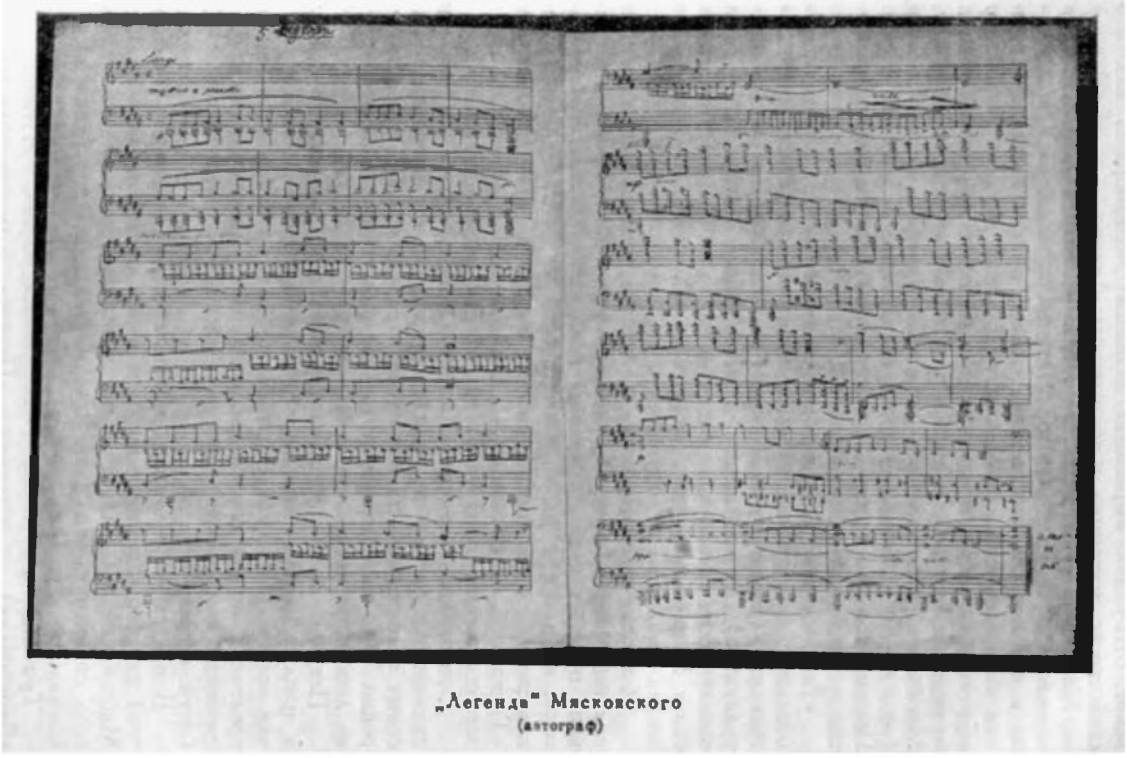
Независимо, однако, от этого можно лишь подивиться жизнеспособности ранних фортепианных миниатюр: в течение сорока лет они давали тематический материал для других сочинений!

Четвертая рукописная тетрадь содержит 12 фортепианных пьес, созданных летом 1907 года (июнь-июль), когда Мясковский, по его

словам, особенно много сочинял, впервые почувствовав себя настоящим профессионалом. Действительно, в этих сочинениях обретена удивительная свобода в простом, точном, лаконичном воплощении поэтического замысла, найдена особая чистота письма, позволяющая говорить о **мастерстве** в данном жанре.

Все охотнее Мясковский **уточняет** названия своих фортепианных миниатюр. В тетради записаны: «Маленькая прелюдия» (буквально «Прелюдиетта»), «Шуточный танец», «Вальсик», «Колыбельная», «Каприз», «В полях», «Мысль», «Отчаяние», «Медленный марш», «Птичка», «Баркарола», «Скерцо». Тут, помимо жанровых обозначений, помимо обозначений, указывающих на образы внешнего мира, возникают новые темы — «Мысль», «Отчаяние», свидетельствующие о несомненных поисках в сфере психологической выразительности. Вся эта группа произведений отличается ровностью в смысле художественного их достоинства и общего стиля. Всего за полгода Мясковский резко продвинулся вперед: он очень верно тогда ощутил в себе эти успехи и эту новую творческую свободу.

Пьесы из четвертой тетради не выходят из скромных рамок миниатюр: лишь последнее скерцо несколько обширнее

<стр. 251>

„Легенда" Мясковского
(автограф)

других. При этом они как-то удивительно **тематичны**, представляя каждая характеристический сгусток, лаконичное» ясное, отточенное выражение основных черт образа, как это свойственно, например, и миниатюрам Лядова.

Маленькая «прелюдиетта» состоит всего из восьми тактов мелодически простой и выразительной музыки. Она выдержана в строгом четырехголосном окладе, а в ее ладовом движении интересно стремление к натуральному минору. Правильно ощутив, что милое простодушие и классически ясный склад музыки делают эту пьеску хорошим образцом для обучения, Мясковский включил ее в цикл «Десять очень легких пьесок» (opus 43 № 1, 1938 год) и дал ей название «Грустный напев». Помимо того, материал «Прелюдиетты» получил особое развитие в цикле «Воспоминания» (1927).

«Веселый танец», в котором плясовые ритмы как бы перебиваются изящными контрапунктическими шутками-«перевертышами» (перестановки голосов по правилам сложного контрапункта), выполненными с необычайной легкостью, — был впоследствии положен в основу финала одной из последних сонат Мясковского (до мажор, opus 82, 1949), получив новую жизнь сорок два года спустя.

Миниатюрный «Вальсик» (всего 13 тактов) и странная «Колыбельная» (тоже 13) принадлежат к числу самых поэтичных, простых и вместе свежих пьес этой группы. «Колыбельная», видимо еще ранее квартета opus 33 № 3, была для Мясковского первым прообразом пленившей его воображение «Тревожной колыбельной». В детском цикле «Десять очень легких пьесок» (opus 43 № 1) она так и была названа.

Оригинальная пьеска «Каприз» вся построена в едином движении и состоит из приглушенных, как бы «ворчащих» басовых пассажиков — по три звука в партии каждой руки поочередно. Она заслуживает того, чтобы быть изданной в сборнике легких фортепианных пьес.

Певучая, полнозвучная аккордовая пьеса «В полях» вошла в цикл «Десять очень легких пьесок» под «аэванием «Полевая песня». Нигде как будто бы не была использована очень простая и вместе

оригинальная по идее «Мысль», с ее рапсодическим складом изложения и спокойной, ясной мелодией **(нотн. пример 73)**.

В предельно скромных рамках пьесы «Отчаяние» (11 тактов) как бы «сгущены» выразительные средства. Впоследствии Мясковский положил эту пьесу в основу гораздо более развитого сочинения под названием «Безнадежность» (цикл «Воспоминания», № 3).

Три жанровые пьесы («Медленный марш», «Птичка» и «Баркарола»), из которых в «Птичке» большую роль играют изобразительные приемы, отличаются меньшей яркостью и остались только в рукописи.

<стр. 253>

Наконец, динамическое «Скерцо» представляет ранний у Мясковского образец легкой фантастики в этом жанре. В переработанном виде оно также вошло в цикл «Воспоминания» (под № 2).

Таким образом, из двенадцати пьес этой тетради семь попало в другие, позднейшие фортепианные циклы и произведения Мясковского, и ни одна не получила оркестрового воплощения.

Примечательно, что некоторые пьесы послужили лишь отправной точкой для гораздо более развернутых сочинений: из восьмитактной «Прелюдиетты» возникла пьеса «Напев» (27 тактов № 1 в «Воспоминаниях»), из «Отчаяния» выросла большая «Безнадежность» (там же), из тринадцатитактного «Вальсика» — меланхолическое «Воспоминание» (98 тактов), из маленькой «Колыбельной»—характерная пьеса «В бессонницу» (все тот же цикл). Мы не касаемся сейчас того, как болезненно преломлялись порой у Мясковского впоследствии эти простые образы (об этом будет итти речь в дальнейшем), но отмечаем лишь, что короткие, яркие, сжатые, как **темы**, пьесы 1907 года могли служить и служили основой для более широкого развития. В них было **много вложено**.

Пятая рукописная тетрадь заполнена пьесами, возникшими на рубеже 1907—1908 годов (декабрь-январь, т. е. зимние каникулы), и содержит тоже 12 произведений : «Дуэтик», «Меланхолия», «Песня», «Гротеск», «Ноктюрн», «Зимние грезы», «Фраза», «Мадригал», «Интерлюдия», «Идиллия», «Таинственная сказка» и «Интимные вариации». Некоторые образы здесь очень характерны для

Мясковского, например, «Меланхолия», «Таинственная сказка».

В этой группе пьес, наряду с очень интересными и значительными образцами, есть и менее яркие произведения («Фраза», «Мадригал», «Интерлюдия» и «Идиллия»).

Тетрадь открывается «Дуэтиком». Это очень прозрачный и непринужденный канон двух верхних голосов с сопровождением баса. Певучая и лирическая мелодия течет естественно, а второй голос до конца пьесы ведет канон в октаву. Понимая педагогическое значение подобных полифонических форм, Мясковский включил пьесу в педагогическую серию «Четыре легкие пьески в полифоническом роде» (opus 43 № 2), и «Маленький дуэт» приобрел большую популярность.

Чрезвычайно характерна в этой тетради «Меланхолия», с ее оригинально-выразительной и вместе простой мелодией (акценты на слабых долях, своеобразная речитация на одном звуке), в движении то на 6/4,. то на 4/4, при однотонном (как жужжание прялки) сопровождении **(нотн. прим. 74)**.

Спустя двадцать лет Мясковский включил эту пьесу в цикл «Пожелтевшие страницы» (под № 2). Гармонически и метрически причудливый «Гротеск» вошел затем в сборник

<стр. 254>

«Шесть импровизаций» (opus 74), получив название «Порыв». Такова же судьба большого, красочного «Ноктюрна» («Сумрак» в «Импровизациях»).

Пьеса «Зимние грезы» несомненно является тем самым сочинением Мясковского, о котором идет речь в воспоминаниях Прокофьева (см. вторую главу настоящей книги): оба они в консерваторские годы однажды соревновались в изображении **снега**, и Мясковский, по словам Прокофьева, передал в своей пьесе «пренеприятную вьюгу». «Зимние грезы» имеют в рукописи эпиграф: (Снег... метет...), а опубликовано это произведение (в цикле «Воспоминания» под № 6), как «Снежная жуть». Вой метели передается волнами стремительных хроматических пассажей в партии правой руки; вся пьеса представляет виртуозный характеристический этюд.

Проста и колоритна «Таинственная сказка» с ее ровной

повествующей мелодией (настоящий **сказ** в музыке), с «архаичными» параллельными квинтами в басах. Этот новый вариант любимого образа, любимого настроения у Мясковского (поэзия родной старины) идет в параллель с «Легендой» и «Старинным напевом». В данном случае простота и «наглядность» позволили автору включить сочинение в цикл «Десять очень легких пьесок» (под названием «Древняя повесть»).

Последним номером в пятой тетради являются «Интимные вариации» на бесхитростную и душевную певучую тему. Будучи опубликованы в составе opus'а 43 как «Простые вариации», они в 1938 году **не переделывались** Мясковским и целиком принадлежат раннему периоду его творчества. Впоследствии цикл только получил подзаголовок «Лирическая сюита», что точнее раскрыло смысл характеристического варьирования (сопоставление вариаций по принципу номеров сюиты в общем лирическом тоне). В ряду многих других вариационных циклов Мясковского эти шесть контрастных вариаций представляют пример относительно **простого** понимания задачи — сопоставление цепи разно-жанровых пьес: типа певучего, светлого Andante, близких похоронному маршу, грациозному танцу, торжественному маршу и т. д., **без сквозного** развития музыки.

«Остинатные» вариации из «Легенды» не похожи на них, а вариации из квартета opus 33 № 3 (1910) несравненно более сложны по общей драматургической линии.

Как и в предыдущей группе пьес, семь произведений из пятой тетради получили новую творческую жизнь в фортепианных циклах более поздних лет (от 1927 по 1946 годы).

Шестая и седьмая тетради содержат «Школьные опыты для фортепиано» (по три пьесы в каждой тетради), причем первая из них имеет карандашную пометку: класс «формы»— И. Витоля. Мы не будем останавливаться на этих пьесах 1908—1912 годов. Отметим лишь, что три из них вошли в

<стр. 255>

1944 году в оркестровую сюиту «Звенья» («Шествие», «Эскиз», «Мазурка»), а одна была частично использована в симфониетте opus 68 («Эпилог»). По всему,—по отзывам автора, даже по состоянию рукописей, по пометкам на них (после «Эпилога»: «Ноябрь 1908 —

темы, май 1912 — стряпня»),— видно, что эти «школьные опыты» были гораздо менее дороги Мясковскому, чем упоминавшиеся нами миниатюры предыдущих тетрадей.

Последняя, восьмая рукописная тетрадь заполнена уже пьесами 1917 года, к которым присоединена одна миниатюра 1919 года. Восемнадцать фортепианных пьес, созданных в Ревеле между 22 июня и 6 августа 1917 года, развивают творческие устремления более ранних лет, но содержат и нечто новое в своем жанре. Между фортепианными пьесами 1906—1908 годов и этой тетрадью пролегает большая трудная полоса в творчестве Мясковского, целая эпоха в его жизни, связанная с участием в войне. Не говоря уже об огромных, ни с чем не сравнимых жизненных потрясениях, многое изменилось в творчестве Мясковского за эти годы. За это время были созданы вторая и третья симфонии, «Молчание» и «Аластор», монументальная одночастная вторая соната, т. е. произведения, исключительно сложные по своей концепции, напряженные и отнюдь не светлые по общему характеру. К фортепианным миниатюрам 1917 года пришел **иной** Мясковский, и гармоничные образы 1907—1908 годов были недостаточны для его творческого воображения. Впрочем, мы найдем среди новых пьес отдельные сочинения, как будто бы прямо примыкающие к прежней традиции, но рядом с ними возникли образы иного плана, — более сложные психологически — то более напряженные, то более странные, даже причудливые.

Любопытно, что в последней тетради почти не встречается общих жанровых названий, программные подзаголовки даются **в конце** каждой пьесы). При этом особенно интересна сама **разнообразная тематика** этих пьес с ее уклоном в таинственно-**странное**, безотчетно-**неясное** и отнюдь **не радостное**: «Ко сну», «Причуда», «Конец песни», «Безнадежность», «Спор», «Странное шествие», «Отзвуки», «Уныние», «Борьба», «Безотчетное», «Призывный звон», «В раздумье», «Неудовлетворенность», «Сказочка», «Шутка», «Зов», «Безволие», «Вроде сарабанды».

Даже те пьесы, которые по самому замыслу обращены к образам внешнего мира, — «Странное шествие», «Призывный звон», — прежде всего передают тревожное, таинственное в том, что видит или слышит человек: с начала до конца пьесы ровно, приглушенно,

отрывисто бьют басы, посвистывает мелодия в верхнем регистре, неожиданно начинается медленное продвижение в басах, снова возникают странные «тающие» аккорды вверху и т. д. и т. п. — кто, где, куда выступает в этом

таинственном шествии? Сон это или сказка? Какие странные существа здесь участвуют—реальные или фантастические?

Несколько лет спустя «Странное шествие» вошло в сборник «Причуды» (opus 25, 1922 год) под № 2. А «Призывный звон» — тоже довольно развитая пьеса, с яркими колористическими эффектами, но не без психологических странностей — нашел свое место в более позднем цикле «Импровизаций» (см. «Звоны»).

Характер острого фантастического скерцо (тоже с элементами какого-то таинственного шествия в середине) носит «Шутка», вошедшая затем в «Причуды» под № 5. Не лишен 'загадочности и экспрессивный «Зов» с его напряженными возгласами, резкими «пятнами» гармоний (насыщенно аккордовый склад), внезапной острой кульминацией и тяжелыми, глубокими органными пунктами. Впоследствии Мясковский оркестровал эту многозвучную пьесу, сделав ее «Введением» в Оркестровой сюите «Звенья».

Нарочитой странностью, резкими контрастами, тревожным беспокойством проникнута «Причуда» с ее удивительно капризной фактурой (перечеркнута в рукописи). Мясковский использовал некоторые контрасты этой пьесы в очень смелой по передаче резкого диалога пьесе «Спор» (вошла в цикл «Пожелтевшие страницы» под № 6, к сожалению без названия, что очень затемняет смысл ее контрастных сопоставлений).

В связи с характером образов резко изменяется весь музыкальный язык, весь склад фортепианных миниатюр Мясковского. Особенно сложной и неустойчивой становится фактура, отяжеляется гармония, усложняется ритмическое движение. Мы находимся порою уже как бы в преддверии третьей сонаты, шестой симфонии.

Это не значит, впрочем, что выразительные средства только усложняются во всех без различия пьесах 1917 года. Напротив, среди них мы находим и очень простые произведения, где сам образ требует ясных и чистых средств выражения. Такова небольшая «Сказочка»

(вошла в «Причуды» под № 1)— еще один стильный вариант **повести о старине** у Мясковского. Здесь **сказывающая** мелодия близка многим инструментальным эпическим темам (в симфониях, особенно в квартетах) Мясковского; а сопровождение на редкость спокойно и единообразно (чередование терций и секст в медленном нисходящем движении). Колоритно-выразительна совсем короткая пьеска «Ко сну» (вошла в «Импровизации» под названием «В дрёме»), в которой мелодия движется на фоне редких, хроматически нисходящих больших терций. Но и в «Песенку», и в эту пьеску в середине вторгаются неожиданные звучания, нарушающие общее движение и вносящие тревогу.

Совсем проста пьеса «Конец песни», которую мы приводим **(нотн. прим. 75)**.

<стр. 257>

Показательно ее **настроение**, характерен образ: не **песня**, а **конец** песни. Сходно настраивает слушателя и пьеса «**Отзвуки**» (оркестрована в сюите «Звенья» — № 5). Нередко в пределах небольшого произведения настойчиво противопоставляется спокойное, ясное» почти «говорящее» выражение чувства—и странные, тревожные, необычные звучания, на таком принципе целиком построена пьеса «В раздумье» (№ 4 в сюите «Звенья»), где широкие выразительные фразы мелодии соло все время чередуются с аккордами в низком регистре.

Всего лишь одно произведение из всей тетради целиком посвящено развитию активных, **действенных** образов. Это большая и бурная пьеса под названием «Борьба», к сожалению несколько **внешнего** характера. Ее интерес состоит в том, что она подготовляет некоторые стороны образов третьей сонаты; но сама по себе она не принадлежит к лучшим пьесам 1917 года.

Оставляя в стороне большую, пышную и вместе насыщенную драматизмом «Сарабанду» (использована как средняя часть в четвертой сонате), выделим в заключение целую группу пьес, характеризующих только и единственно психологические состояния: «Безнадежность», «Уныние», «Безотчетное», «Неудовлетворенность» и «Безволие». Среди ранних пьес мы изредка встречали «Меланхолию» или «Отчаяние», но там было множество **иных**

образов. Здесь же крайне часто возникают тягостные, пессимистические настроения. Разумеется, они требуют и соответствующих выразительных средств. Бесплодным порывам чувств, разрастающимся до вскриков, противопоставлены мрачные, ровные, единообразные звучания неизменно возвращающихся тяжелых басов («Безнадежность»). В заколдованном кругу вращается мелодия на фоне ровных квинт-кварт-терций-кварт — и нет исхода мысли, чувству, воле («Уныние») **(нотн. прим. 76)**.

В мир неясностей, неожиданных странностей медленно погружает нас пьеса «Безотчетное» (вошла в «Причуды» под № 4). На сплошных, никуда не разрешенных «блужданиях» (ходы октавами и аккорды) построена «Неудовлетворенность» («Причуды», № 3). Особенно странная эстетическая задача стояла в пьесе «Безволие» (в сборнике «Пожелтевшие страницы» № 1). Здесь противопоставлены два раздела: широкая ясная мелодия без сопровождения, утихающая в нисходящих волнах (вступление и заключение), и бесплодно-порывистая музыка на фоне мерных синкоп в басах, без смен гармонии (ми-минорное трезвучие на протяжении девяти тактов); в заключении снова возвращаются эти синкопы pianissimo — безволие тяготеет надо всем.

Все то, что мы слышим и пытаемся передать в конкретных когда характеризуем «Молчание», третью и десятую

<стр. 258>

симфонии, третью сонату и многие другие крупные, сложные произведения Мясковского, программные и непрограммные, — все это прямо названо, раскрыто, расшифровано в серии фортепианных миниатюр. В этом смысле они являются не только тематическим источником для ряда сочинений, но и своего рода ключом к другим, более сложным и обобщенным замыслам Мясковского.

Из восемнадцати фортепианных пьес 1917 года лишь пять произведений ие были использованы автором позже. Пять пьес вошли в цикл «Причуды», почти целиком его заполнив, две пьесы в сборник «Пожелтевшие страницы», еще две — в «Импровизации», три—в оркестровую сюиту «Звенья», одна — в сонату.

Возвращаясь к общему содержанию рукописных тетрадей, мы не можем не поразиться тому, как долго и последовательно питали они

тематическим материалом творчество Мясковского. На протяжении от 1910 до 1949 года из 60 фортепианных пьес 1906—1917 годов были в том или ином виде возрождены 40 произведений!

Очень многое в характерной тематике Мясковского раскрывают и подтверждают эти ценные рукописи. Перед нами возникает целый ряд особых эпических образов с колоритом старины—несколько вариантов из одного их круга, излюбленного композитором, который будет развивать их впоследствии на новой основе.

Мы видим первый прообраз «Тревожной колыбельной», ранние образцы фантастических скерцо, колоритные образы-картины внешнего мира, в частности природы («В полях», «Идиллия», «Зимние грезы»), образы меланхолического раздумья и т. д. и т. п. Все это в новом облике, в новом преломлении и развитии останется характерным для творческой индивидуальности Мясковского и тогда, когда он преодолеет тягостные, гнетущие, смутные и смятеннее настроения, отразившиеся в определенной группе пьес из тетради 1917 года.

Не переходя еще к позднейшему периоду, возвратимся к фортепианным сонатам Мясковского — так называемым первой и второй. Первая фортепианная соната (ре минор, opus 6, фактически шестая по времени завершения) писалась в 1907 и 1909 годах. Работа над ней шла, видимо, не просто, ибо композитор создал в 1907 году две части, а в 1909 году, после других сочинений, вернулся к ним и добавил еще две.

Вторая соната (фа-диез минор, opus 13), написанная в 1912 году, во многом примыкает к первой, продолжая и углубляя ее драматургическую линию, но вместе с тем является глубоко оригинальным произведением. Обе эти сонаты резко отличны от двух сонат 1907—1908 годов (впоследствии переработанных) как монументальные сочинения трагедийного плана. Есть все основания говорить о своеобразном **симфонизме**

<стр. 259>

первой и второй сонат в смысле общих масштабов, системы образов и интенсивности развития. Если первая соната в известной мере может быть уподоблена симфоническому циклу, то вторая аналогична крупной симфонической поэме. И по характеру образов, и по

творческой концепции сонаты прямо соприкасаются с одновременными симфоническими замыслами Мясковского, не достигая еще, однако, ни пессимистических выводов, ни драматургической сложности третьей симфонии.

Напряженные бурные, исполненные пафоса, обе фортепианные сонаты выражают большой подъем чувств, смелое их бушевание, резкие столкновения и борьбу. Как бы мрачно ни звучала грозная мелодия «Dies irae» во второй сонате, каким бы преобразованиям ни подвергались темы сонат, основным впечатлением от этих симфонизированных фортепианных замыслов остается впечатление силы, свободы, размаха, **дерзания**. Все это, однако, далеко от светлых тонов и сосредоточенно на сложных психологических коллизиях.

В смысле фортепианного письма обе сонаты (особенно вторая) ставят перед исполнителями высокие и многообразные задачи, требуя свободного владения всеми звуковыми богатствами современного фортепиано, подчинения всех частных звуковых моментов сложной драматургии целого.

Хотя первая соната представляет четырехчастный цикл, а вторая—крупную одночастность, обе они основываются на сквозной драматургической идее, проникнуты большим внутренним единством. В первой сонате это достигается, прежде всего, благодаря тематическим связям, благодаря ее лейттеме, своего рода «idèe fixe», которая проходит через весь цикл. Во второй сонате сквозное развитие получает основной образ главной партии, «схватывающийся» со зловещей темой «Dies irae».

Первоначально Мясковский думал, видимо, ограничить первую сонату двумя тематически связанными частями: фугой и сонатным Allegro. Затем он прибавил к ним медленную часть и финал. Центральное положение в цикле занимает серьезная значительная тема-возглас, выступающая в различных обликах из части в часть, вторгающаяся в развитие каждой из них (**нотн. прим. 77**). Эта тема стоит как бы над всеми остальными. Основной же является и начальная тема второй части — образ напряженного поступательного движения, борющейся и испытующей воли, условно говоря, — образ главного героя драмы (**нотн. прим. 78**).

Тема-возглас экспонируется в первой части цикла, которая

является очень стильной, выразительной фугой на эту тему. Эта фуга, увенчанная большой и сильной кодой, раскрывает исходный образ сонаты как образ **сдержанной силы**, значительный и многообещающий.

<стр. 260>

И только вслед за фугой, выдержанной в умеренном движении, идет сонатное Allegro — широкое и драматичное. Основной образ этой части и другие дополняющие его тематические образования (среди них лирическая тема) уже в экспозиции сталкиваются с исходной темой цикла, которая выступает теперь преображенной в побочной партии. Драматизм большой разработки определяется напряженной борьбой этих двух образов, которая местами обострена до предела **(нотн. прим. 79)**.

В репризе, казалось бы, утверждается главный образ Allegro как мощный и торжествующий (тема в увеличении в басовом регистре), но исходная тема вновь напоминает о себе, как **грозная сила**. В коде это сопоставление повторяется еще раз, причем последний, мажорный ее раздел начинается как апофеоз грозной темы, резко преобразившейся сравнительно с началом.

Третья часть сонаты переводит мысль в иную сферу образов: очень выразительная, певучая, мягкая, она проникнута красивым, теплым лиризмом, богата и обаятельна по звучности. Мясковский здесь насыщает сложную ткань фортепианного изложения мелодическими голосами, словно фортепиано обладает возможностями квартета. После показа основной лирической темы с ее яркими декламационными чертами композитор передает ее одному из средних голосов в «виолончельном» регистре, причем в верхнем голосе идет другая широкая мелодия, а «бас» и «альт» плетут различные фигурации сопровождения **(нотн. прим. 80)**.

Но и в этот светлый лирический мир вторгается роковая исходная тема, драматизируя развитие. Впрочем, после вызванного ею обострения, лирические образы возвращаются сызнова.

Финал, бурный, «перегруженный» событиями, открывается повелительным возгласом «роковой» темы, за которой следует собственно экспозиция; он, так сказать, вводит в действие **новые силы**, с которыми и сталкивается вторгшаяся в финал главная тема

Allegro. Итак, последняя часть сонаты становится как бы новым этапом борьбы для «главного героя» драмы, которая заканчивается величественным и патетическим апофеозом «грозной силы», словно повелевающей всеми свершившимися событиями.

Хотя в этой сонате нет явно трагического исхода, а в ее образах есть молодая сила устремления, роднящая их с образами первой симфонии, все же **направление** мысли здесь уже в известной мере предвещает концепцию третьей симфонии-

Особенно сложную творческую концепцию раскрывает в более сжатой форме, но с большей углубленностью сгущенно-мрачного трагизма и вторая фортепианная соната Мясковского, задуманная одновременно с третьей симфонией. Здесь усложняются

<стр. 261>

самые образы, напряженнее и изощреннее становится музыкальный язык, особенно расширяются средства фортепианного изложения, требующие высокой затраты артистических сил от исполнителя. Правда, .фортепианное письмо сонаты вместе с тем становится и более зрелым, отделанным, менее оркестральным, нежели это было в первой сонате.

Творческая концепция второй сонаты, сталкивающая две извечно противостоящие силы, потребовала концентрации мысли, сжатия сонатного цикла до большой одночастности. Впрочем, форма вмещает здесь почти те же этапы развития «драмы», что и сонатный цикл. Два больших этапа борьбы сосредоточены теперь в разработке и обширной коде. Лирическое начало выражено не только в побочной партии, но и в эпизоде разработки, как бы возмещающем отсутствие лирической медленной части. Полифонией насыщена музыкальная ткань сонаты, а центром полифонического «напряжения» является мастерски разработанная в этом смысле кода.

В основе всего произведения лежит идея рокового противопоставления двух начал — жизни и смерти. Строго говоря, этот конфликт даже нельзя назвать борьбой, поскольку он длится вечно. Как бы ни действовал и что бы ни помышлял человек, на что бы ни решалась его дерзающая воля, за всем этим неотступно стоит — вечная угроза смерти. Подобно старинным гравюрам, где человек изображался в виде путника, за плечами которого шествует смерть с

косои, вторая соната во все свое развитие, во все развертывающееся движение жизни вводит зловещую тему «Dies irae» — символ грозной, разящей, неотвратимой смерти. Даже светлая лирика обертывается ликом смерти... Победить в этой извечной борьбе человеку не суждено, хотя бы он и истощил все силы. Может ли быть более мрачная, более пессимистическая концепция?

Соната открывается властным и грозным аккордовым вступлением (оно же в другом варианте предваряет репризу), в конце которого ходами глубокого баса подготовляется мелодия главной партии. Экспозиция характерна большим размахом, удивительной широтой, выявляющей выразительные качества всех партий, включая мрачно-колоритную заключительную с ее грозно рокочущими басами, на фоне которых уже звучит мелодия «Dies irae». Основные образы сонаты представлены здесь в главной и в заключительной партиях. Первая из них раскрывает частый и типичный у Мясковского образ порыва, поступательного движения, который тут уже становится более смятенным, нежели волевым: это достигается более изломанной линией порывистой мелодии (ходы на септиму, на увеличенную секунду), беспокойно-хроматизированной партией сопровождения, жесткими созвучиями и т. д.

Побочная партия хотя и вносит лирический контраст к главной, но скорее дополняет ее, нежели в самом деле противопоставляется

<стр. 262>

ей. Обоим этим человечным образам противостоит символический образ «Dies irae». Вся разработка основана на столкновениях темы главной партии с темой «Dies irae», которые обостряются до резкости, после чего напряжение угасает, звучность глохнет и всплывает, казалось бы, светлый, лирический образ (арфообразные пассажи, dolce, мелодия в высоком регистре), который оказывается вариацией... темы «Dies irae». Последний эпизод разработки дает новую смену образов: в низком регистре звучат отголоски побочной партии (имитации темы в увеличении), а в высоком регистре возникают торжественно-колокольные звучности, которыми и завершается разработка.

Реприза, как и экспозиция, дана широко и полно. Наиболее сложный этап развития образует кода, где мерной, как роковая

поступь, теме «Dies irae» противостоят сложные превращения основного образа сонаты (фугированное проведение темы в новом облике, простое и двойное увеличение темы, основной ее вид при мощном изложении в басах и т. д.). Но тема «Dies irae» не отступает, и когда в мелодии остаются и напряженно звучат одни лишь подчеркнутые исходные интонации «порыва», басы упорно выбивают первую фразу зловещей средневековой секвенции о судном дне.

Таким образом, борьба (если это можно назвать борьбой) остается безысходной, и грозная, неотвратимая мысль о смерти никогда не оставляет человека, проникая все его дела, все помыслы и стремления, являясь оборотной стороной самой жизни.

Не нужно доказывать, что это был тупик пессимизма, из которого художнику нелегко было выйти: концепция шестой симфонии имеет отдельные общие черты со второй сонатой. Прошло много времени, пока Мясковский преодолел подобные настроения. Еще третья соната оказалась полностью в их власти.

В фортепианном наследии Мясковского по количеству, безусловно преобладают произведения, созданные еще в дореволюционное время. В дальнейшем он уже не писал так много фортепианной музыки. Из новых сочинений им написаны после Октября пять сонат, из которых две первые еще идейно связаны с предыдущим периодом. В сборниках фортепианных пьес «Причуды», «Воспоминания», «Пожелтевшие страницы», три тетради из opus'а 43, «Импровизации» (opus 74) Мясковский публиковал с 1922 по 1946 год главным образом свои ранние произведения. **Вполне новы**, кроме трех последних сонат, были в советское время сонатина opus 57, Песня и рапсодия, несколько фортепианных миниатюр.

В первые годы после Октября Мясковский писал фортепианную музыку, непосредственно углубляя в ней намеченные раньше тенденции. К 1922 году относится цикл из шести пьес

<стр. 263>

под общим названием «Причуды»: сюда вошли произведения 1917 (пять пьес) и 1919 (одна пьеса) годов. К 1920 году — одночастная фортепианная соната (до минор, opus 19), к 1924 году — соната в трех частях (тоже до минор, opus 27). Если об общем стиле «Причуд» трудно сказать что-либо новое (пьесы в большинстве существовали

раньше), то обе сонаты означают своеобразный предел в усложнении творческой концепции и фортепианного письма у Мясковского [1]. Особой характерностью и цельностью в создании бурных патетических образов смятения и трагического порыва отличается одночастная третья соната — своего рода фортепианная поэма трагического плана. Это, безусловно, по-своему очень сильное произведение насыщено (огромной, страстной энергией, колоссальным напряжением, но приводит к пессимистическому исходу. Концепция сонаты лежит в плане, близком «Аластору» и третьей симфонии, но воплощена с силой, свойственной самым мрачно-патетическим страницам шестой симфонии. При этом в сонате личная психологическая тема дается как бы сжатой, вне **многих** образов внешнего мира; все внимание сосредоточено здесь на одной драматической линии, которая и развивается безудержно от начала к концу сонаты-поэмы.

В основе третьей сонаты лежит сильнейший внутренне-психологический конфликт, который находит свое выражение уже в экспозиции, достигает высокого напряжения в разработке, углубляется в репризе и приводит к трагическому исходу в итоге произведения. Музыкальный язык сонаты исключительно сложен: обилие аллитераций и многозвучных диссонирующих гармоний, трудные и беспокойные ритмы, необычайно насыщенная фактура при активности средних голосов, регистровые контрасты, общее впечатление крайней неустойчивости, порывистости. Эти **предельные** в своем роде средства служат созданию общего экспрессивного тона сонаты, как произведения глубоко индивидуалистического, субъективистского, перенапряженного.

Уже короткое и сильное вступление (всего шесть тактов) дает как бы первое зерно конфликта: раскаты движения — и грозная тормозящая сила. Этот конфликт широко экспонирован в главной партии, где противопоставлены начальная тема, образ волевого устремления, трудного и напряженного восхождения — и образ «сверхчеловеческой» грозной силы, воздвигающей страшные и мощные преграды на пути человека к счастью. Лирическая побочная партия не вносит нового конфликта, а лишь дополняет первый образ. А все остальное, вся гигантская и бурная борьба в разработке и

репризе сводится к новым и новым героическим попыткам подъема — и к новым поражениям.

[1] Перерабатывая третью сонату (opus 19) в 1939 году, Мясковский отметил, что в прежнем виде она была совсем неисполнима.

Последний раздел разработки (и кульминация всей со-наты)— настоящее бушевание грозной силы в остром сопоставлении с мотивами «восхождения». В репризе начинается новая волна подъема, объединяющая главную и побочную партии уже в одном порыве, но снова как бы откатывающаяся под ударами грозной силы. И, наконец, в коде совершается последнее конфликтное столкновение — с явно трагическим исходом, переданным патетически и до конца экспрессивно.

В третьей сонате Мясковского достигнут предел в воплощении подобных творческих концепций. В этом смысле ее можно поставить рядом с десятой симфонией.

Четвертая соната примыкает к этой же линии как по содержанию определяющей ее тон первой части, так и по стилю фортепианного письма. Однако здесь уже можно заметить и несколько иные устремления. Показательно, что материал Allegro отчасти почерпнут из более раннего произведения (из утраченной одночастной сонаты 1907 года), а средняя часть представляет собой большую сарабанду из пьес 1917 года. Это значит, что здесь не было единого творческого порыва, а была возможность как бы оглянуться, осмотреться, найти и сопоставить различные образы. Общий характер цикла в этой сонате, несмотря на ее напряженность и экспрессивность, все же позволяет говорить о более широком круге образов, о попытке выйти за пределы субъективистской темы: в этом смысле медленная часть и финал дополняют трагедийное Allegro несколько более объективными образами.

Сборник «Причуды» (opus 25) был первым изданием фортепианных пьес Мясковского. Он целиком составлен из знакомых нам пьес 1917 года с добавлением еще одной (последней) миниатюры из восьмой рукописной нотной тетради, где эта пьеса 1919 года названа «Эпилогом» (в своих каталогах Мясковский обозначил ее, как

«Недоговоренное»). В печатном издании названия пьес вообще опущены.

Небезинтересно проследить, какие именно миниатюры из большого их числа были отобраны в 1922 году для этого первого печатного сборника. Сюда попали: «Сказочка» (почти без изменений), «Странное шествие» (в новой редакции), «Неудовлетворенность», «Безотчетное», «Шутка», «Эпилог» (всё — почти без изменений). Итак, композитор, стремясь к известному разнообразию, собрал здесь, во-первых, пьесы, **странные** по их образному содержанию («Причуды»!), и, во-вторых, в большинстве (кроме «Сказочки») **изощренные** по музыкальному языку. Это очень показательно для 1922 года, когда складывался замысел шестой симфонии.

За «Причудами» последовали другие сборники фортепианных миниатюр Мясковского, также взятых из старых рукописных тетрадей композитора. В 1927—1928 годах один за другим были составлены циклы «Воспоминания» и «Пожелтевшие

<стр. 265>

страницы». Хотя здесь заметны уже отличия от «Причуд», все же композитор еще находится в кругу почти тех же представлений, о чем говорят не только подборы пьес, но даже попытки их нового развития и истолкования.

«Воспоминания» (opus 29) включают шесть пьес с приведенными в конце каждой из них программными заголовками («Напев», «Шутка», «Воспоминание», «Безнадежность», «В бессонницу» и «Снежная жуть»). Два из этих произведений прямо почерпнуты из тетрадей 1907 года: «Шутка» (в новой редакции) и «Снежная жуть» (раньше — «Зимние грезы»). Показательно, что «традиционное» название последней пьесы было заменено более «модным» в модернистском плане. Четыре остальные пьесы из «Воспоминаний» были построены по одному принципу: они опирались на крошечные, простые и ясные миниатюры из четвертой рукописной тетради (1907) и, отталкиваясь от них как от исходного образа-темы (так сказать, мотив воспоминаний), развивали мысль более свободно, внося настроение грусти, тревоги, неудовлетворенности, щемящей тоски.

Так, простые и милые пьески «Грустный напев», «Вальсик»,

«Колыбельная» послужили «поводом» для психологически более сложных сочинений. Здесь изменялся самый **угол зрения** на явления жизни. То, что было странной, но простодушной, подобно миниатюрам Грига, «Колыбельной», стало **в высшей степени** странной, до жути тревожной пьесой «В бессоницу». Крохотный «Вальсик» стал лишь предлогом для создания элегического «Воспоминания» и т. д. Во всем этом нельзя не усмотреть воздействий модернизма: именно о них свидетельствует направление этих оригинальных переработок.

Впоследствии к такому принципу свободного **досочинения** пьес Мясковский более не обращался: в этом смысле цикл «Воспоминания» стоит вполне особняком. Непосредственно примыкающий к нему по времени сборник «Пожелтевшие страницы» построен уже иначе.

Вообще, об этом последнем сборнике можно заметить, что он до известной степени находится на переломе. Стремление к странному, нарочитому, экстравагантному сочетается в нем с более здоровыми тенденциями. Пьесы (которые не имеют здесь названий) подобраны таким образом: 1. «Безволие» (1917), 2. «Меланхолия» (1907), 3. «Напев», 4. «Rondoletto scherzoso» (1906), 5. Источник установить не удалось (в рукописи отсутствует), 6. «Спор» (1917), 7. «Старинный напев» (1906), Если не считать несколько эксцентричного «Спора», то здесь только первая пьеса дает **болезненный** образ, остальные же представляют вполне здоровые творческие устремления, о чем у нас шла речь выше.

После четвертой сонаты в фортепианном творчестве Мясковского наступил очень длительный перерыв. Лишь в 1938

<стр. 266>

году композитор вернулся к своим рукописным тетрадям, а также сочинил еще несколько миниатюр. Так возникли произведения, вошедшие под тремя номерами в opus 43: 1. Десять очень легких пьесок для фортепиано, 2. Четыре легкие пьески в полифоническом роде и 3. Простые вариации. Из них вариации и восемь пьесок почерпнуты из рукописных тетрадей 1907—1908 годов, а шесть миниатюр сочинены заново между 28 марта и 24 апреля 1938 года (любопытно, что в этот период Мясковский отметил, как приходил к

нему Прокофьев и «дал хорошие советы для фортепианных пьесок»).

На этот раз, в пору творческого подъема и общего прояснения музыкального стиля, Мясковский иначе подошел к самому подбору пьес, чем это было в предыдущих сборниках. Он выбрал самые простые, ясные, гармонически уравновешенные произведения, поставив себе задачу быть доступным для начинающих музыкантов, для детей. И это творческое намерение полностью себя оправдало. Из произведений Мясковского ничто не пользуется такой популярностью, не переиздается так часто, как пьесы из opus'a 43, ставшие в своем роде классическими для педагогического репертуара.

В первый выпуск («Десять очень легких пьесок») из старо-то наследия вошли: «Тревожная колыбельная», «Грустный напев» (прежняя «Прелюдиетта»), «Полевая песня» и «Древняя повесть»— лучшие образцы простых, выразительно-свежих, отточенных фортепианных пьес 1907 года, которые призваны развивать юный музыкальный вкус в духе русских классических традиций. Повсюду в этих миниатюрах не только не зашифровывается их смысл (как было в «Пожелтевших страницах»), но, напротив, даются полные названия с определяющими эпитетами.

Новые пьесы, сочиненные Мясковским для данного opus'a, выдержаны в тех же скромных рамках, но композитор стремится воплотить в них более светлые и легкие **действенные** образы, связанные с движением, с танцем, как бы дополняя этим **психологическую** образность старых пьесок: «Весеннее настроение», «На перегонки», «Танец», «Беззаботная песенка», «Вроде вальса», «Марш». В целом этот небольшой популярный цикл получился достаточно разнообразным.

Очень полезными в педагогическом репертуаре оказались «Четыре легкие пьески в полифоническом роде». Простые полифонические формы (три двухголосные фуги и канон) даются здесь не в своем отвлеченном облике, а как **характерные** пьески, что очень важно для маленьких начинающих пианистов. Мясковский заимствовал из своих консерваторских фуг простейшие двухголосные образцы, заново их отредактировал, снабдил выразительными подзаголовками («Элегическое настроение», «Охотничья перекличка». «В старинном стиле») и

присоединил сюда же легкий канон («Маленький дуэт») из рукописной тетради 1907 года.

Что касается «Простых вариаций», то мы уже отмечали в своем месте их происхождение.

Таким образом, из пятнадцати фортепианных пьес opus'a 43 девять представляют старое творческое наследие Мясковского. Но в отличие от предыдущих фортепианных сборников, эта серия пьес по-своему **обращена к настоящему**, поскольку воскрешает лучшее, самое здоровое из прошлого и служит важным практическим целям.

Сопоставляя различные фортепианные циклы Мясковского, мы нашли необходимым точно разобраться, наконец, в том, что принадлежит в них прошлому и какие устремления творческого прошлого — здоровые или модернистские — здесь представлены. До сих пор в этой области творчества Мясковского все незаслуженно и неразборчиво смешивалось в одну кучу и, благодаря небрежности исследователей, в их оценках и характеристиках царил полный хаос.

Прошло много лет, пока Мясковский вернулся к крупным фортепианным жанрам и дал здесь оригинальные образцы творчества уже в совершенно новой обстановке и на иных стилевых основаниях. Это произошло в годы Великой Отечественно« войны. Находясь в эвакуации, композитор обратился к фортепианной музыке, видимо чувствуя, что в этой области за ним остается своего рода долг: новые черты его искусства, с трудом обретенные в симфониях и квартетах, еще не нашли своего воплощения в крупных фортепианных произведениях.

Так возникли в марте 1942 года два фортепианных сочинения, по жанру примыкающих к сонатам: сонатина ми минор (opus 57) и песня-рапсодия си-бемоль минор (opus 58). О второй из них автор даже прямо заметил, что она — «вроде сонаты».

Сонатина принадлежит к числу самых ясных и гармоничных фортепианных сочинений Мясковского. Состоящая из трех не очень больших частей, прозрачная по своему фортепианному стилю, она в то же время выдвигает достаточно разнообразные и интересные задачи перед исполнителями.

При относительной скромности общих рамок каждая часть здесь

содержательна, тематически характерна и развита по композиции. В этом смысле сонатина представляет полную аналогию симфониеттам Мясковского, которые в малой и доступной форме воплощают его симфонические принципы.

В первой части сонатины, при весьма ясном плане целого и легкой фактуре, очень привлекательна тема побочной партии, в которой своеобразные «покачивающиеся» интонации отчасти близки темам девятого и тринадцатого квартетов, где мелодия также упорно возвращается к подобным попевкам **(нотн. прим. 81)**.

<стр. 268>

Наиболее самобытна в целом вторая часть, где очень хороша и простая аккордовая тема в народнопесенном духе, и четыре красочные вариации, свободно соединяющиеся в одно целое. Вся тема в сущности построена на коротких попевках, вариантно-сходных между собой и неизменно (восемь раз) упирающихся в один и тот же звук, как это бывает и в народных русских сказах и в плясовых напевах **(нотн. прим. 82)**.

Вообще тематический облик сонатины, благодаря такого рода свежим и колоритным особенностям (в финале сюда же относится характерная исходная фраза), приобретает симпатичную национально-русскую определенность.

В этом смысле песня-рапсодия лишь усиливает черты стиля, проявившиеся в сонатине. Близкая по своей композиции сонате без первой части, песня-рапсодия состоит из развитого Andante Cantabile и Allegro в форме рондо-сонаты. В основе Песни лежат две необычайно певучие и мелодичные темы в различном фортепианном изложении, причем вся фактура, изобретательная и разнообразная, проникнута мелодическими голосами. За этим образцом инструментальной кантилены следует сначала контрастная ей Рапсодия с острыми ритмами и несколько «токкатной» манерой изложения. Но в эпизодах Рапсодии вновь главенствует певучая мелодия. В целом произведение воспринимается тоже как очень ясное, хорошо доступное для восприятия и, несомненно, русское по общему колориту.

К этим двум большим пьесам 1942 года по существу, по основным творческим устремлениям, близки еще более простые и

ясные последние фортепианные сонаты Мясковского, созданные в 1949 году. Но прежде чем Мясковский написал их, он вернулся к старым сонатам 1907—1908 годов и переработал их в 1944 году, дописав к ля-бемоль-мажорной новый финал. Обращение к ранним сонатам продиктовано теми же побуждениями, что и реставрации ранних квартетов. В 1944 году, восстанавливая свой первый квартет (который стал десятым), Мясковский переработал и фортепианные сонаты си мажор и ля-бемоль мажор, включив их в opus 64. По своему не очень сложному, но достаточно развитому общему стилю, по характеру здоровых, свежих, не отяжеленных образов, по ясности чувств эти сонаты сходны с квартетами opus 33 № 3 и № 4, opus 67 № 1. То же можно сказать и о понимании формы в них, о развитии каждой части и толковании всего цикла: простые контрасты, четкая структура при ясном тематизме и значительное движение мысли делают эти сонаты хорошими образцами раннего творчества Мясковского.

Последующие фортепианные сочинения Мясковского возникли в 1946 году и во многих отношениях примыкают к предыдущим, в частности к одиннадцатому квартету, как своего рода **воспоминания о прошлом**. Летом 1946 года написаны «Стилизации» — девять старинных танцев для фортепиано

<стр. 269>

(opus 73), в декабре составлен цикл «Шесть импровизаций» (opus 74), в который вошли небольшие пьесы 1906, 1907 годов. Это обращение композитора к прошлому, будучи достаточно органичным в смысле стиля (об этом уже шла речь в связи с переработками ранних квартетов и сонат), все же свидетельствовало тогда о временном недостатке новых творческих импульсов и было по-своему характерно для Мясковского накануне 1948 года.

Ничего плохого о «Стилизациях» и «Импровизациях», как об **отдельных** циклах сказать как будто бы нельзя, но в общем творческом развитии Мясковского они опять, несомненно, являются не более, чем возвращением к прошлому.

Впрочем, «Стилизации» свидетельствуют также об усиливающейся тяге Мясковского к **жанровому** материалу, к активным, действенным **ритмам**. .Всего в цикл входит девять

фортепианных пьес в движении старинных танцев: Шествие (как введение в танцы), Мазурка, Гавот, Вальс, Полька, Менуэт (из старых рукописей), Сицилиана, Галоп, Полонез. В трактовке Мазурки, Вальса, Полонеза особенно ясны русские традиция разработки этих танцев.

Сборник «Импровизации» содержит пьесы из старых рукописей Мясковского, уже знакомых нам: Вступление (прежняя Прелюдия 1906 года), «Порыв» («Гротеск» из пьес 1907 года), «В дреме» («Ко сну», 1917 год), «Звоны» (1917), «Сумрак» (Ноктюрн, 1907) и «Конец сказки» (?). Вначале Мясковский не случайно дал этому циклу подзаголовок «Из прошлого». Очень характерные, конкретные в своей образности, эти фортепианные миниатюры, проникнутые только созерцательными настроениями, духом воспоминаний, для 1946 года уже слишком мало жизненны. Наиболее привлекательны из них те, в которых Мясковский ярче передает русский национальный колорит образов: «В дреме» и «Конец сказки» (определенность народнопесенных интонаций), а также «Звоны» с их богатой звукоизобразительностью.

После исторического Постановления ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года в фортепианном творчестве Мясковского постепенно так же определился перелом, как и в других областях его творческой работы. В 1948—1949 годах созданы — цикл «Полифонические наброски» (opus 78) и три сонаты, которые оказались последними фортепианными произведениями Мясковского вообще.

Над «Полифоническими набросками» Мясковский работал в феврале-марте 1948 года, непосредственно после того, как было опубликовано Постановление ЦК ВКП(б). Прежде чем созрели новые творческие замыслы, композитору уже ясны были некоторые прямые задачи, указанные в Постановлении. Так, необходимо было в советской музыкальной культуре развивать свойственную русской музыке богатую полифонию, и для этого требовалось

<стр. 270>

соответствующим образом воспитывать композиторов, исполнителей, вообще, развивать **музыкальный вкус** молодежи. Мясковский сделал выбор из своих консерваторских фуг 1907—1908 годов, переработал их, расположил в порядке возрастающей трудности (три двухголосные

фуги, две трехголосные простые и одна трехголосная двойная) и создал очень полезное пособие для пианистов, приступающих к полифоническим сочинениям. Цикл этот, крайне полезный практически, открывается **очень легкими** фугами, которые в своем интонационном строе связаны с традициями русской классической музыки.

Для автора «Полифонические наброски» были как бы продолжением другого маленького цикла, относящегося к 1938 году,— «Четыре пьески в полифоническом роде» (opus 43 № 2).

Три последние фортепианные сонаты Мясковского (до мажор — opus 82, ре минор — opus 83, фа мажор — opus 84) объединены общими творческими устремлениями и выдержаны примерно в одной манере. Композитор, несомненно, стремился всемерно демократизировать этот жанр, создать произведения очень доступные не только для восприятия, но и для исполнения. Это сказывается в строе образов, в стиле фортепианного письма, в стремлении конкретизировать свои замыслы в жанровых подзаголовках каждой части. Так, в сонате до мажор вторая часть обозначена как «Элегия», в сонате ре минор первая часть имеет подзаголовок: «Баркарола-сонатина», а вторая — «Песня-идиллия». Мясковский стремится не только яснее **раскрыть** свои намерения, но сознательно **ищет** простые, здоровые, незатемненные, жанровые образы, ищет **свежести в простоте**.

Во многом привлекательна тематика этих сонат, которые в наибольшей мере продолжают линию сонатины opus 57. Трудно даже представить, чтобы эта ясная и светлая тематика захватывала фантазию того же художника, который вдохновлялся экспрессионистскими образами третьей сонаты, причудливыми звучаниями «Безотчетного», «Недоговоренного» и других подобных фортепианных миниатюр. Вместе с тем общий стиль последних сонат Мясковского перекликается со стилем его ранних произведений, таких, как квартет opus 33 № 4. Что касается **ранних** сонат, переработанных в 1944 году, то по фортепианному письму они все же сложнее.

В сонате до мажор общему светлому тону крайних частей противопоставлено характерное для Мясковского задумчивое Andante

(Элегия) в ми миноре, певучее, гармонически свежее, с нарастанием чувства в середине, с любопытным перемещением темы в басовый голос на pianissimo (такт 34 и далее). Своеобразна и вполне индивидуальна в этой сонате побочная партия первой части, с ее покачивающейся мелодией при возвращениях к одному и тому же звуку (ср. **нотн. прим. 81 и 83**).

<стр. 271>

Финалы всех трех последних сонат имеют в той или иной мере плясовой характер (это особенно ясно в сонате до мажор).

По общему характеру цикла наибольший интерес представляет ре-минорная соната (opus 83). Мягкие, светлые краски, ясно выраженная жанровая основа, тонкие контрасты образов при общей простоте замысла и чистоте письма даются здесь в очень большом единстве целого. Общий светлый и свежий колорит цикла определяется уже начальной «Баркаролой». Как и в ранних квартетах, Мясковский разграничивает здесь тематические разделы (главную и побочную партии) сменой фактуры: от плавных волнообразных линий — к аккордике, от «спокойного» гармонического движения — к более острым средствам. Средняя часть цикла «Песня-идиллия» противопоставляет широкую кантилену (фа мажор) — и движение медленного вальса (си-бемоль минор). В финале чуть грубоватый пляс (основная тема рондо) контрастирует с певучими эпизодами при соответствующих сменах фортепианного изложения. Хотя композитор, казалось бы, всецело обращен к жанровым образам, соната вместе с тем проникнута и теплым лирическим чувством.

Сопоставляя три поздние фортепианные сонаты Мясковского с другими его последними произведениями, мы ощущаем, что они были для композитора своего рода творческим отдыхом в пору воплощения более сложных и крупных замыслов. Но и в этих масштабах и при скромности поставленных задач, сонаты идут в принципе по тому же пути, что и гораздо более значительные произведения Мясковского, созданные после исторического Постановления ЦК ВКП(б).

Вообще, фортепианная музыка Мясковского, не занимая в его творчестве места, аналогичного симфониям, в то же время по-своему воплощает весьма характерные устремления его искусства, характерные для него на разных этапах образы, идеи, конфликты.

Разумеется, творческие концепции монументальных симфонических произведений, сложные драматические линии третьей или шестой симфоний не находят себе полных аналогий в сочинениях для фортепиано — даже таких крупных, как первая или четвертая соната. Но именно не концепции **в целом**, а характерные **образы** и **конфликты** объединяют третью и четвертую сонаты с наиболее экспрессионистскими симфониями тех лет: образ «смятенного» героя и роковой конфликт с грозной, противостоящей ему силой.

Многие частные, излюбленные Мясковским **сферы душевных настроений** и оттенки в передаче определенного круга образов сближают его фортепианную музыку с симфониями и квартетами. Напомним хотя бы варианты фантастических, таинственных скерцо, столь колоритных у Мясковского (шестая симфония, пятый, седьмой, девятый, двенадцатый квартеты, «Шутка» из opus'a 29, «Шутка» из «Причуд»), оригинальный образ «Тревожной колыбельной» (пятая симфония,

<стр. 272>

квартет opus 33 № 3, «В бессонницу» из opus'a 29, «Тревожная колыбельная» из opus'a 43), образы «странного шествия», образы меланхолически-раздумчивые (медленные части ряда симфоний, шестой квартет, «Меланхолия» из пьес 1907 года, «В раздумье» из пьес 1917 года, «Воспоминания» из opus'a 29, «Элегия» из сонаты opus 82) и т. д.

Не претендующая или, во всяком случае, обычно не претендующая на типические обобщения симфонического плана, фортепианная музыка дает много характеристического, конкретно-образного, много тех частных, но ярких штрихов и черт, тех наблюдений, из которых уже вырастают в творческом акте более обобщенные типические музыкальные образы крупных симфонических произведений.

ГЛАВА ДЕСЯТАЯ
ВОКАЛЬНЫЕ ПРОИЗВЕДЕНИЯ

Область вокального творчества никогда не была для Мясковского столь важной, как область инструментальной музыки. Однако сами по себе вокальные произведения Мясковского представляют значительный интерес и очень многочисленны. В дореволюционное время Мясковский создал 70 романсов, после Октября написал более 50 романсов, 15 песен и две кантаты.

Вопросы вокальных жанров у Мясковского, значение слова и мелодии в его вокальной музыке могли бы составить предмет специального исследования, хотя и связанного с другими проблемами его творчества вообще, но достаточно самостоятельного. На такое исследование мы в данной работе не претендуем, уделяя в ней главное место основным жанрам, в которых творил Мясковский, и ограничивая свои задачи в области его вокальной музыки самым скромным критическим обзором.

Не все вокальные произведения Мясковского сохранились; некоторые из них не изданы. Шесть романсов, относящихся к 1903—1906 годам, утрачены; очевидно, рукописи уничтожены композитором. Это были следующие произведения: «Уж широкие тени» (текст Помяловского), «Не пенится море» (текст А. Толстого), «Туманы» (текст Василевской), «Тишина» (текст Мельшина), «Маститые ветвистые дубы» (текст Майкова) и «Песня могильщика» (по Шекспиру). Первые три из них писались в 1903 году, «Тишина»—в 1904, остальные — в 1906. Как видим, здесь в самом выборе текстов не заметно модернистского вкуса.

В 1902—1908 годах возникло еще 18 романсов Мясковского, которые изданы не были. 12 из них, на слова Бальмонта, обозначены opus'ом вторым; остальные же, о которых отчасти шла

---

[1] В этот opus входят романсы: «Колыбельная» (1903); «Где-то полны отзвучали», «Из-за дальних морей», «Побледневшая ночь», «В полночь месяц», «У моря ночью», «Цветок» (1904), «Альбатрос», «Все мне грезится», «Смерть, убаюкай», «Сфинкс», «Бог не помнит их» (1906).

речь во второй главе настоящей книги, вошли в цикл «За многие годы» (opus 87), составленный композитором в конце жизни.

Все эти произведения, относящиеся к раннему периоду творчества Мясковского и свидетельствующие о его быстром развитии, еще крепко связаны с традициями русской классической вокальной лирики, подобно ранним произведениям композитора в других жанрах.

Опираясь на классические традиции, Мясковский выделяет ту линию русского романса, которая шла от **декламационно-мелодических** лирических романсов Даргомыжского к отдельным образцам Балакирева и Римского-Корсакова.

Особое место среди ранних произведений Мясковского занимают его романсы на тексты Зинаиды Гиппиус, о которых у нас уже шла речь. Всего в 1904, 1905, 1906, 1908, 1913 и 1914 годах Мясковский написал 27 романсов на слова Гиппиус. Они исполнялись, они первыми попали в печать и вызвали первый отклик прессы.

В продолжение ряда лет композитор как бы раздваивался в своей вокальной лирике: после первых 18 романсов на слова Гиппиус он полностью вернулся на прежние здоровые позиции и написал 9 романсов на слова Баратынского (два из них не изданы), в которых не было ничего модернистического. Следовательно, Мясковский мог уже писать **по-разному** — в зависимости от требований текста, от поэтических образов. Среди его романсов 1903—1913 годов есть две группы произведений: к одной из них относятся романсы на тексты Баратынского и ряд других к иной — только романсы на тексты Гиппиус. Отдельные произведения на тексты В. Иванова хоть и стоят **на грани** усложнений, но не несут в себе той болезненности, какая отмечает «гиппиусовские». После 1908—1909 годов Мясковский уже не писал реалистических романсов, да и вообще мало обращался к вокальным жанрам: только в 1913—1914 годах создано еще несколько «кошмаров» на слова Гиппиус.

7 романсов на слова Баратынского помечены opus'ом первым, хотя и возникли в 1907 году. Они занимают в творчестве Мясковского место, аналогичное месту ранних сонат и квартетов.

При позднейшем издании автор изъял из этой серии один романс. Таким образом, ныне opus первый (под общим названием «Размышления») состоит из следующих произведений: «Мой дар убог», «Чудный град», «Муза», «Бывало, отрок звонким кликом», «Наяда», «очарованье красоты в тебе».

Мясковский не случайно назвал сборник — «Размышления»: очень продуманный и выдержанный подбор текстов Баратынского связан здесь именно с проникновенным размышлением прежде всего, с тем, что было лично близким и родственным композитору в стихах этого русского поэта пушкинской поры. Даже романсы, в которых дается исходный образ **картинного**

<стр. 275>

характера, так сказать, из этого же образа извлекают свое размышление. В этом смысле особенно характерен «Чудный град»:

Чудный град порой сольется Из летучих облаков, Но лишь ветр его коснется, Он исчезнет без следов!

Так мгновенные созданья
Поэтической мечты
Исчезают от дыханья
Посторонней суеты.

Таков же в своей основе образный строй текста «Бывало отрок звонким кликом». Только «Наяда» ограничивается чисто созерцательным картинным образом, и Мясковский, следуя тексту, создает романс в духе позднего Римского-Корсакова («Нимфа») — красивая, спокойно-«зачарованная» широкая мелодия льется на фоне красочно-изобразительного сопровождения (игра волн).

В других же романсах Мясковский как бы **вводит размышление** внутрь музыкальной картины, не нарушая ее цельности. Так, первая строфа в романсе «Чудный град» дает только поэтически-картинное воплощение текста (тоже в духе корсаковской традиции) **(нотн. прим. 84)**.

В начале второй строфы **размышление** господствует над картиной, а далее вновь возвращается образ «летучих облаков» и восстанавливается начальное изложение.

Иного характера романсы «Мой дар убог» и «Муза», в которые вложено многозначительное размышление прежде всего. Здесь нет красочности, картинности, здесь убрано все, кроме строгой и скупой гармонической поддержки мелодии. Гибкая и точная декламация в хорошей манере русской вокальной лирики, особое внимание к слову, ко всему **течению мысли** поэта отличают эти «Размышления». Особенно показателен в этом смысле романс «Муза», с его сдержанностью, с полным отсутствием внешней экспрессии при внутренне-психологической **вескости** **(нотн. прим. 85)**.

От раннего цикла «Размышления» тянутся далекие нити к лермонтовскому циклу романсов Мясковского, возникшему почти тридцать лет спустя. Почти все в области вокальной лирики, что было создано композитором в десятые и двадцатые годы, отклоняется в сторону от этого верного пути, от традиций русской вокальной классики.

Циклы же на слова Баратынского (1907) и на слова Лермонтова (1936) воплощают лучшее, что было в вокальной лирике Мясковского, наиболее органичное, внутренне-последовательное и искреннее в ней, то, что устояло и возродилось вопреки наносным влияниям, модернистской моде, ложно понимаемому «новаторству» и т. д.

<стр. 276>

Нельзя, однако, все остальное в этом жанре в творчестве Мясковского расценивать совершенно одинаково. Здесь были явные срывы (о которых уже речь шла), были также более или менее спорные произведения, свидетельствующие о поисках нового, иногда оправданных, иногда не вполне здоровых. Так, мы никак не может - равнять упадочные романсы на слова Гиппиус со многими другими дореволюционными вокальными произведениями Мясковского: романсами на слова В. Иванова (opus 8, 1908 год), циклом «Мадригал» на слова Бальмонта (opus 7, тот же год), с «Сонетом» на текст Микель-Анджело — Тютчева (1909 год, позже включен в opus 87). Если эти сочинения и отходят от целомудренной простоты и строгости «Размышлений», то они не несут в себе и ничего болезненного, безысходного, беспросветного.

«Мадригал» представляет собой, по обозначению автора, сюиту для голоса с фортепиано. Здесь объединены два романса («Ты шелест

нежного листка» и «Норвежская девушка») с прелюдией, интерлюдией и постлюдией на одни и те же слова («О, в душе у меня»). Таким образом, в сюите получается пять музыкальных номеров. Все они проникнуты единством созерцательно-лирических настроений, чувством восторженно-светлой лирики. К сожалению, банально-вычурный текст Бальмонта («брезжит сладкая тоска...», «вся ты намек...», «вакханка с душою весталки» и т. п.) очень вредит общему впечатлению. Музыка Мясковского по своему вкусу бесспорно возвышается над ним. Мелодия широка и певуча, сопровождение нарядно и красочно, причем в вокальной партии и в партии фортепиано чувствуется новое внимание автора **к красоте звучаний**. Это выражается и в пластично льющейся мелодии большого диапазона, и в красочных тональных сопоставлениях, и в фактуре сопровождения, мягко и звучно передающей гармонические краски. Это **чувство звука**, как мы уже отмечали, по характеру своему идет от созерцательно-лирических образов позднего Римского-Корсакова («Сон в летнюю ночь»), но развивается у Мясковского в новых условиях и стоит уже на грани модернистского любования звучностями.

Три романса на слова Вячеслава Иванова («Гроза», «Долина-храм», «Пан и Психея») уже более явно свидетельствуют об увлечении Мясковского звукописью и, вообще, музыкальными красками несколько «мирискуснического» плана, что стоит в связи также с отдельными его фортепианными замыслами («Пленэр», «Зимние грезы»). Но в этих произведениях есть живое начало, они еще красивы и благозвучны, хотя в них заметно чрезмерное **любование** необычными звучностями, стремление к стилизации и созерцательности. Красочная, звукоизобразительная фактура сопровождения неразрывно связана с новыми ладогармоническими эффектами — с неожиданными ладотональными сопоставлениями, с подчеркиванием отдельных гармоний

<стр. 277>

(нонаккорды в «Грозе», увеличенные трезвучия в «Долине-храме»), целотонных последований. Собственно говоря, все эти средства были хорошо известны и Римскому-Корсакову, но он не делал их основой своего стиля, оставляя для воплощения **необычного**. В романсах же

Мясковского на слова В. Иванова эти ладогармонические средства взяты **за основу стиля**. Но, поскольку композитор не переходит граней допустимого, мелодия его ясна и форма также отличается цельностью, — музыка его романсов, лишь **тронутая модернизмом**, стоит все-таки много выше бескровных, стилизаторских (модернистское подражание античности), надуманных стихов Вячеслава Иванова.

Краткий и экспрессивный «Сонет» Мясковского на текст Микель-Анджело — Тютчева весьма выразительно звучал в пору своего возникновения (1909):

Молчи, прошу, не смей меня будить!
О, в этот век преступный и постыдный
Не жить, не чувствовать, удел завидный.
Отрадно спать! Отрадней камнем быть!

На эти слова композитор написал сжатый драматический монолог, в котором исполненная силы мелодия развивается на фоне самостоятельной, тематически значительной партии сопровождения, целое же проникнуто трагической горечью с явным оттенком протеста. В этом небольшом (всего 25 тактов!), но знаменательном произведении очень ясно выразилось то **неприятие** современной действительности, которое было характерно для Мясковского в годы реакции.

В первые годы после Октября, когда Мясковский не создавал ни квартетов, ни фортепианных миниатюр (за отдельными исключениями), единственным «интимным» малым жанром его творчества оставался жанр вокальной лирики: в 1920 году он написал шесть вокальных произведений на тексты Александра Блока (opus 20), в 1921 году — цикл «На склоне дня» (три наброска на слова Ф. Тютчева, opus 21), в 1925 году — цикл «Венок поблекший» (восемь стихотворений А. Дельвига, opus 22). Все эти сочинения, как то было в других жанрах, еще продолжают линию дореволюционного творчества Мясковского, но не его ранних реалистических образцов, а некоторых последних замыслов, пессимистических в своей основе. Показательно, что в те же годы Мясковский вернулся к романсам на

слова Гиппиус н сделал новую их редакцию. В дальнейшем он осудил этот свой шаг и уничтожил даже соответствующий opus.

Новые вокальные сочинения Мясковского на тексты Блока, Тютчева и Дельвига, будучи мрачно-сосредоточенными по общему их тону, сложными, пессимистичными, лишены тех патологических черт, какие, несомненно, присутствовали в текстах Гиппиус

<стр. 278>

(и, разумеется, не остались без влияния на музыку Мясковского).

Отбирая тексты современного поэта, Мясковский искал в стихотворениях Блока не только печати размышлений (как то было с Баратынским), но преимущественно темных, холодных красок, пасмурных, сумрачных настроений. Цикл составлен таким образом: «Полный месяц встал над лугом», «Ужасен холод вечеров», «Милый друг», «Медлительный чредой нисходит день осенний», «Встану я в утро туманное», «В ночь молчаливую».

Глубоко ошибется тот, кто будет оценивать эти произведения Мясковского лишь по воплощению **текста в мелодии**, как раз мелодия здесь, казалось бы, порой следует хорошим русским вокально-декламационным традициям, порой даже течет широко (первый романс) и только в особых случаях («Ужасен холод вечеров») приобретает беспокойно-изломанный характер. Но мелодия эта существует отнюдь не сама по себе: она живет в сложном и неясном ладо-гармоническом освещении. «Разрастание» аккордов, нонаккордовые, уменьшенные и увеличенные гармонии, настойчивые хроматические ходы при вязкой фактуре сопровождения, неясные колористические «переливы», неразрешенность окончаний (на диссонансе)—все это придает целому особенно неустойчивый характер. Здесь нет даже сильных страстей, больших подъемов, той экспрессии, которая отличала многие инструментальные произведения Мясковского; здесь, за немногими исключениями, царит душевный сумрак.

Та доля картинности, которая есть в отдельных образах («Полный месяц встал над лугом»), не изменяет этого общего впечатления. Если даже чувства ненадолго оживляются, то их подъем носит нервический характер, отдает взвинченностью («Встану я в утро туманное»).

Более строг и философичен небольшой цикл вокальных набросков на слова Тютчева, состоящий из трех кратких номеров: «Нам не дано предугадать», «Нет боле искр живых», «Как ни тяжел последний час».

Здесь все сосредоточено на передаче размышлений текста декламационно-вокальными средствами при скромной гармонической поддержке. Первый «набросок» почти афористичен **(нотн. прим. 86)**.

Чрезвычайно характерно для Мясковского это строгое и плавное голосоведение при любых гармонических последованиях!

Другие «наброски» проникнуты самым глубоким пессимизмом («Во мне глухая ночь, и нет для ней утра»), и каждое **темное, веское** слово в них подчеркнуто мелодической интонацией и поддержано гармонией.

Естественно было бы вырваться из безрадостного, безысходного круга эмоций, преодолеть былые настроения, обратившись к таким текстам Дельвига, как «К чему на памятном листке», «Что ты, пастушка, приуныла», «Что есть любовь?», «Близость

<стр. 279>

любовников», «Жаворонок», «Нет, я не ваш», Песня («Как не больно»), «Осенняя картина». Даже элегичность Дельвига не дает основании для сумеречных чувств

Однако Мясковский не случайно назвал этот свой цикл — «Венок поблекший». **Цветы** дельвиговской поэзии для него давно **поблекли**: в ее простодушных образах он воспринимает не то, что вложил в них друг Пушкина, а нечто гораздо более сложное, неясное, какую-то рефлексию, надуманность. Трактовка композитора вступает в явное противоречие с поэтическим подлинником, и надо сказать, что эта «модернизация» Дельвига более неприятна, чем обращение с текстами Блока или Тютчева: уж очень много в ней искусственного, нарочитого.

Дело здесь заключается снова не в мелодическом истолковании стиха, а в общем стиле этого цикла у Мясковского.

В музыке «Венка поблекшего» — исключительно сложная гармония, — словно Мясковский проводит особые опыты в этом направлении, строя все более многозвучные аккорды. Достаточно привести здесь в пример короткий романс «Что есть любовь?». Как бы

усложняя беспредельно смысл ответа на этот вопрос, Мясковский заканчивает произведение созвучием *си-бемоль—ре—фа—ля—до—ми—соль-бемоль*. Если до известного предела композитор не порывал с **функциональностью** гармонии, то здесь этот предел перейден: «тоника» содержит в себе семь ступеней гаммы, и, следовательно, различие функций становится вполне относительным, что подрывает самые основы функционального гармонического мышления и открывает дорогу любому хаосу звучаний.

Не нужно доказывать, что этого рода формалистические «новшества» менее всего диктовались поэтическими замыслами Дельвига, которые в свое время так естественно соединялись с музыкой Глинки и композиторов глинкинской поры. Таким образом, к стихам Дельвига Мясковский подошел совершенно иначе, нежели он подходил ранее к стихам Баратынского, — с позиций модернистской эстетики.

Прошло более десяти лет, прежде чем Мясковский написал човый цикл (романсов. Это десятилетие, как мы знаем, было глубоко переломным в творческой жизни композитора; лермонтовский цикл писался вслед за шестнадцатой симфонией (на рубеже 1935—1936 годов) и помечен следующим за ней opus'ом (40).

Между романсами на слова Дельвига и романсами на слова Лермонтова лежит целая пропасть: лермонтовский цикл остается лучшим образцом вокальной лирики Мясковского, тогда как «Венок поблекший» принадлежит справедливо забытому прошлому.

В переломные годы, разделившие эти два цикла, Мясковский писал очень мало вокальной музыки; произведения, созданные им в начале тридцатых годов, были по-своему очень

показательны, ибо композитор обратился в них к совершенно иной тематике, к новому ж акру, поставил перед собой новые творческие задачи. В 1930 году написан первый «колхозный» романс — «Запевка» (слова В. Наседкина, позже вошел в opus 87), в 1935 году к нему присоединился второй в этом же роде — «Колхозная осень» (текст А. Ериксева; вошел в тот же opus). В 1931 году возникли три массовые песни-марша: «Крылья Советов» (слова Н. Асеева), «Дело доблести» (слова И. Френкеля) и «Летят самолеты» (слова И.

Строганова). В 1932 году были созданы два хора — «Ленинская» (слова А. Суркова) и «Песня о Карле Марксе» (слова С. Кирсанова). И, наконец, в 1934 году Мясковский написал три боевые комсомольские песни: «Пограничная песня» (слова В. Винникова), «Наливались тополи» (слова С. Остров ого) и «Походная» (слова А. Суркова), а также хор без сопровождения «Слава советским пилотам» (слова А. Суркова).

Мы уже приводили выше слова композитора, высказанные ям в связи с этими творческими опытами. Однако как бы строго ни расценивал автор свои песни и сколько бы ни было справедливости в его оценках, нет сомнений в том, что названные десять произведений свидетельствовали о совершенно новых творческих устремлениях Мясковского — здоровых, жизненных, своевременных.

«Запевка», которую Мясковский называл «колхозным романсом», была первым его вокальным произведением на советскую тему (жизнь в колхозе). Композитор искал новых средств для ее воплощения, но еще не смог найти достаточно простые и убедительные. «Запевка» лишена песенной широты; она состоит из двух небольших, одинаковых по музыке строф и замыкается начальным построением (собственно запевом). Повидимому, композитор (следуя за поэтом) стремился дать здесь что-то вроде стилизованного говора-запева, после которого следует краткое музыкальное развитие из характерных мелодических фраз. Замысел этот сам по себе оправдан, но воплощен еще не убедительно: сухо и вместе напряженно звучит «Запевка» **(нотн. прим. 87)**.

Первые массовые песни Мясковского были сочинены в то время, когда этот жанр испытывал большие трудности: тематика и средства музыкальной выразительности массовой песни были резко ограничены пресловутыми рапмовскими догмами, а общий характер ее становился однообразным, поскольку вырабатывался некий «героический стандарт».

Три песни советских летчиков, относящиеся к 1931 году, написаны Мясковским для двухголосного хора с сопровождением фортепиано. Все они представляют собой короткие и простые маршеобразные куплеты, которые начинаются одноголосно, и лишь в припеве вступает двухголосный хор. Несмотря на Все историческое

значение этих новых опытов, несмотря на хорошие

<стр. 281>

намерения автора, в первых массовых песнях Мясковского немало схематизма и риторики. Впрочем, надо сказать, что они поднимаются над уровнем того стандарта песен-«бодрячков», о котором шла речь, и, несомненно, их музыка стоит выше текста. Так в первой из этих песен («Крылья Советов») текст Н. Асеева нельзя назвать иначе, как грубо-формалистическим:

Крыл полированных сверк,
Наши аэро вверх
Наши аэро —
Новая эра.
Наши аэро вверх,
Сердце полету дай,
Чтоб загудела даль.
Чтоб загудела даль без предела,
Летчики, в небе тай!

Не говоря уж об образном строе подобных бездушных стихов, нельзя не отметить их антипесенный характер: ими можно подавиться при пении!

В этих условиях, да еще при полной неопытности в подобных жанрах, Мясковский создал если не очень яркие, то во всяком случае важные на **его творческом пути** массовые произведения. Стремясь быть предельно ясным и доступным, развивая простую маршевую мелодию с несложными припевами, композитор искал все же то свежие гармонические краски (см. органные пункты и одноименный минор в припеве «Крылья Советов», гармонии в песне «Дело доблести»), то суровые, мужественные песенные интонации, которые выходили бы за пределы схемы. Однако в его песнях еще не было яркого индивидуально-творческого отпечатка: слишком трудно было такому композитору, как Мясковский, найти здесь необходимое гармоническое единство **общего и индивидуального**. В качестве примера одной из первых его массовых песен приводим песню «Летят самолеты», позже введенную в финал шестнадцатой симфонии (**нотн.**

прим. 88).

Более определенно проявилась индивидуальность композитора в хоровых песнях «Ленинская» и «О Карле Марксе», созданных несколько позже. Обратившись к столь ответственным темам, Мясковский выказал большую творческую смелость и благородные творческие побуждения советского художника. Как видно по воплощению его замыслов, композитор не претендовал в обоих случаях ни на особую широту содержания и крупные формы, ни на максимальную доступность массовой песни. Композитор не дерзал воплощать в музыке великие образы В. И. Ленина и Карла Маркса и не чувствовал себя в силах это сделать. Оба хора, посвященные **памяти Ленина**, **памяти Маркса**, являются лаконичным, сдержанным, строгим

<стр. 282>

выражением лирического чувства [1]. Эта скромная задача разрешена в них, разумеется, далеко не совершенно, но искренне, с внутренним душевным убеждением. И хотя «Ленинская» далеко еще не создавала того образа, который стал бы народным, в ней Мясковский сделал первый важный творческий шаг, выразив свое отношение к теме (**нотн. прим. 89**).

В сравнении с массовыми песнями 1931 года новые образцы этого жанра, возникшие у Мясковского в 1934 году, отличаются уже большей свободой, естественностью, жизненностью музыкального замысла. Среди трех комсомольских военно-походных песен две, отмеченные премиями («Походная» и «Наливались тополи»), несомненно, стоят в связи с общим переломом в творчестве Мясковского и, в частности, несут на себе отпечаток русской народной песни, общий с пятнадцатой симфонией. Совсем краткие, куплетные, написанные для одноголосного хора с запевом, без всяких инструментальных отыгрышей, эти песни привлекательны именно своей живой интонационно-бытовой основой, что хорошо видно хотя бы из следующего примера (**нотн. прим. 90**).

Мы не должны переоценивать эту область творчества Мясковского. Сам композитор ощущал трудность поставленных задач и свои слабые стороны в их .разрешении. Но работа в самых доступных, демократических, бытовых жанрах советской музыки,

отклики на современную тематику все-таки помогли Мясковскому преодолевать его модернистские заблуждения.

Не удивительно, что когда Мясковский, в пору творческого подъема, вновь обратился к камерной вокальной лирике, он по-новому ощутил жанр, по-новому подошел к текстам русского поэта. Вместе с тем ему не пришлось ломать свою творческую индивидуальность: он избавился от всего наносного, неверного, смутного, что принесли ему модернистские влияния, и на новой основе вернулся к реалистическому вокальному письму, которым владел уже в ранних «Размышлениях». Конечно, лермонтовский цикл настолько же выше, ярче и характернее романсов на слова Баратынского, насколько произведение зрелого, прошедшего большой путь мастера выше его ранних творческих удач. Но по **направлению** своему оба цикла выделяются среди всех упомянутых вокальных циклов Мясковского.

Романсы на слова Лермонтова Мясковский писал, видимо, с большим увлечением. Все двенадцать романсов созданы между 24 декабря 1935 года и 24 января 1936 года. Сначала композитор лишь «намечал» их, делал наброски. 29 декабря, несмотря на болезнь (грипп с температурой 39°!), были уже написаны «Казачья колыбельная» и «Выхожу один я на дорогу». 6 января

---

[1] Песня о Карле Марксе была создана к пятидесятилетию со дня его смерти.

были готовы «Нет, не тебя так пылко я люблю» и «К портрету»; 12 января — «Солнце» и «Они любили друг друга», 13 января — «В альбом», 17 января — «Романс» («Ты идешь на поле битвы»), 18-го — «Она поет», 20-го — «Не плачь, не плачь, мое дитя», 22-го — «Из альбома» («Любил и я в былые годы»), 24-го — «Прости! Не встретимся мы боле!». Как известно, в этом же порядке романсы расположены в цикле. Существуют попытки искать внутри этого цикла единый сюжетный стержень, якобы подразумеваемый Мясковским. Это представляется нам натяжкой. Здесь можно видеть лишь нечто вроде психологического вступления: «Колыбельная» — как память о начале жизни и «Выхожу один я на дорогу» — как большое размышление о пережитом; а затем следуют образцы одухотворенной любовной лирики, словно страницы воспоминаний, с

возвращением к настоящему («Любил и я в былые годы»), с выразительным «Прости!» в **заключение**. Но это объединение очень свободно, и композитор стремится лишь к многообразию в данных пределах, оттеняя различные лирические образы путем контрастных сопоставлений, соединяя, например, в цикле наиболее драматичный романс «Они любили друг друга», романс «в тоне баллады» (определение автора) «Ты идешь на поле битвы» — и воплощения легких женственных образов: «Как мальчик кудрявый резва» («К портрету») и «Она поет» [1].

Среди двенадцати «лермонтовских» романсов Мясковского есть произведения различной психологической сложности; музыкальный язык их также не одинаков по отбору выразительных средств. Однако нигде композитор не отступает от реалистических устремлений в толковании текста, стремясь развивать классические традиции русской вокальной лирики. Повсюду мелодии принадлежит безусловно главенствующее значение, хотя партия сопровождения достаточно самостоятельна и развита. В отдельных образцах сильны **песенные** («Колыбельная») или **жанровые** (быстрый вальс «Как мальчик кудрявый резва») черты.

«Казачья колыбельная песня», открывающая цикл, является одним из лучших вокальных произведений Мясковского как тонкая поэтизация бытовой песни, колоритная, душевная, выразительная. В отличие от всех других романсов цикла (за исключением «Ты идешь на поле битвы»), она построена строфически (три большие строфы с полным повторением музыки), причем строфа сначала развивается в чисто **песенном** духе (мерная мелодия колыбельной, «баюкающие» фразки сопровождения со сменой минорной и мажорной терций в тонической гармонии), а затем со слов «По камням струится Терек» переходит к более напряженному **повествованию**, чтобы к концу опять вернуться

---

[1] Композитор заботился о характере цикла в целом: прежде чем пи-¦ :*ть тот или иной романс, он намечал их группами.

к исходной песенной фразе. Таким образом, создается впечатление большой цельности, достигнутой без монотонии.

Высокой оценки заслуживает и романс «Выхожу один я на

дорогу», в котором проявились традиции русской вокальной лирики», так сказать, **философски обращенной к образам природы** («На нивы желтые», «Благословляю вас, леса», «На холмах Грузии»). Широкий, спокойный сначала (вокальная кантилена, разложенные аккорды сопровождения на органном пункте), он постепенно драматизируется («Что же мне так больно и так трудно?»), как драматизируются романсы Чайковского,— путем внутреннего симфонического развития одной музыкальной мысли, и доходит до кульминации, которая является и переломом («Но не тем холодным сном могилы...»), возвращающим к исходному спокойному изложению.

Из последующих лирических романсов, обращенных к женскому образу, очень интересен для Мясковского легкий, грациозный, полный движения романс «К портрету» («Как мальчик кудрявый резва»), наследующий традицию аналогичных произведений русских классиков. Здесь создается очень цельный и одновременно пленительно-изменчивый образ, который Мясковский воплощает с непосредственностью и, вместе, отточенностью, — так гибка, подвижна, импульсивна мелодия, изящно «вальсовое» сопровождение: поражает в этом романсе неожиданная **молодость** увлечения, особая светлая легкость, как будто бы даже не свойственная композитору.

Наиболее глубоким и острым по своему сдержанному драматизму является романс «Они любили друг друга». В сопровождении с начала до конца выдержано синкопическое движение, в созвучиях немало жесткости (особенно благодаря секундам), мелодия напряженна и прерывиста, в конце нет разрешения диссонансов. Образ здесь более жесткий, более «мучительный», нежели у Лермонтова, но Мясковский, повидимому, именно так воспринимает тему.

Зато последующий романс («Как одинокая гробница») задумчиво-элегическим тоном как бы смягчает едкую горечь предыдущего, а своей редкостной статикой (с начала до конца,, за вычетом двух тактов, выдержан тонический органный пункт) словно уравновешивает поразительную неустойчивость его.

Контрастируют между собой и два других романса: суровая,

однотонная «баллада» — «Ты идешь на поле битвы» (три строфы с варьированным сопровождением в средней) и изящный, простой, ничем не отяжеленный лирический романс в движении вальса — «Она поет».

Своеобразное место занимает в цикле романс «Не плачь, не плачь, моя дитя». Здесь Мясковский, опираясь на текст («И мало ль в Грузии у нас прекрасных юношей найдется»), и также следуя традициям русской классики, дает легкий восточный колорит (фигурации с увеличенной секундой в сопровождении),

<стр. 285>

чтобы оттенить в лирике Лермонтова и эту характерную ее сторону.

Два последних романса по-разному выполняют заключительную роль в цикле. Один из них («Любил и я в былые годы») от размышлений о пережитом возвращает к спокойному настоящему, другой же вносит драматический тон в прощание с прошлым и тем самым венчает цикл. Как видим, лермонтовский цикл Мясковского в пределах избранной скромной темы (поэзия лирического чувства и воспоминания) является и достаточно многообразным, и вместе с тем цельным собранием романсов, опирающихся в своем толковании темы на традиции русской музыкальной классики.

Вслед за романсами на слова Лермонтова Мясковский написал три вокальных произведения на современную тему: в ноябре-декабре того же 1936 года были сочинены «Испанская колыбельная» (на слова Сикорской), «Песня от всей души» (на слова Джамбула) и «Ромен Роллану» (на слова Лахути). Из этих сочинений резко выделяется «Песня от всей души» — большая удача композитора в обращении к подлинно современной теме: песня выражает народную любовь к великому Сталину. Мясковский создал это замечательно цельное, гармоничное, проникнутое народным духом произведение в три дня (23—25 ноября).

Эпический тон самобытного народного текста, с его пленительной образностью (широкий пейзаж, картина изобилия) и естественным, как дыхание, выражением любви к Сталину,— все это нашло глубокий творческий отклик у Мясковского. Он придал своей музыке также очень своеобразный лирико-эпический характер, наполнив ее какой-то простой силой высокого сдержанного чувства и

сообщив ей очень тонкий и свежий национальный колорит, проступающий в интонационном строе, в ладовой основе, в ладотональных сопоставлениях, даже в инструментальных звучаниях,— однако без всякой подчеркнутости, Мясковский, очевидно, и не думал воспроизводить стиль казахской музыки, и все же в музыке русского композитора мы слышим его понимание казахской народной поэзии. При всей мудрой простоте «Песни» она является произведением большого плана, сочинением, ,в котором значительность естественного, цельного образа достигнута системой больших и оригинальных творческих усилий. В отличие от многих других песен Мясковского, «Песня от всей души» заняла не только выдающееся место на его собственном творческом пути: она принадлежит к числу лучших советских песен.

Не столь значительны, но по-своему также интересны другие вокальные произведения Мясковского, возникшие одновременно с «Песней». «Колыбельная» имеет подзаголовок «Песня испанской матери, уходящей на фронт». Это был живой отклик композитора

<стр. 286>

на события в Испании. Опираясь на любимый бытовой жанр (вспомним «колыбельные темы» Мясковского), со вкусом передавая колорит **испанской** песни (характерные интонации, ритмическое движение, звучание гитары), Мясковский создал еще одну — современную! — «тревожную колыбельную» **(нотн. прим. 91)**.

Новую национальную тему стремился воплотить композитор в крупном и сложном вокальном произведении на текст Лаху-ти «Ромен Роллану»: тему надежд и чаяний иранского народа за рубежом, выраженных устами советского поэта. Однако при ряде достоинств этого сочинения, при его большом размахе m гармонической насыщенности, оно далеко «е получилось столь цельным, органичным и убедительным, как «Песня от всей души».

После лермонтовского цикла Мясковский, повидимому, искал лирические тексты советских поэтов, которые были бы ему творчески близкими. В конце концов, он остановился на лирической поэзии Ст. Щипачева. В июне 1938 года были, написаны два романса на слова этого поэта («О цветке» и «Березка» — вошли в тетрадь «Три наброска», opus 45, посвященный А. И. Окаемову [1]), а в начале

ноября 1940 года Мясковский создал целый цикл (десять романсов) — «Из лирики Степана Щипачева» (opus 52).

Эти новые вокальные произведения Мясковского были » свое время с большой симпатией встречены музыкальной общественностью и, подобно лермонтовским его романсам, вошли в репертуар советских исполнителей.

Тексты Щипачева неоднократно привлекали к себе и Шапорина: советские композиторы старшего поколения ищут и находят здесь обращение к чистой лирике, к образам природы, что и подкупает их в стихах Щипачева поскольку кажется близким классическим традициям вокальной лирики. Но недостаток непосредственности и силы лирических чувств и почти всегда присутствующая у этого поэта рефлексия на самом деле **противоречат** русской романсной традиции (с широтой ее тематики) и нередко «обескровливают» образное содержание романсов. Несмотря на опыт лермонтовского цикла, на упорные искания Мясковского, его романсы на слова Щипачева, при известных достоинствах, все же оказались слабее романсов на слова Лермонтова.

В цикл «Из лирики Степана Щипачева» вошли следующие десять произведений: «Русый ветер», «У родника», «Мне кажется порой», «Подсолнух», «Приметы», «Тебе», «Легко, любимая, с тобой», «Эльбрус и самолет», «Взглянув на карточку», «У моря».

---

[1] Третье произведение в этой тетради — большой «Разговор» на слова Л. Квитко в переводе С. Михалкова.

<стр. 287>

Все эти романсы, как и два предыдущих, либо раскрывают любовно-лирическую тему, либо касаются образов внешнего мира (чаще всего природы), вызывающих психологическую ассоциацию и размышление (например, аромат цветка в сене — и благоухание песенной строки). При этом ход поэтической мысли Щипачева обычно и остроумен, и изящен... а живого дыхания жизни стихам нехватает! Отсюда, вероятно, в романсах Мясковского на его тексты есть и колоритная поэтическая картинность («У родника»), и светлые лирические настроения («Легко, любимая, с тобой», «У моря»), и спокойное раздумье («Мне кажется порой»), и тонкие психологические штрихи («Взглянув на карточку»), но нет подлинной

глубины чувств, которая сделала бы эти произведения **значительными**, захватывающими слушателя образцами вокальной лирики. Сам композитор отзывался о них, как о «неказистых, но искренних». Действительно, Мясковский искренне как художник откликнулся на поэзию Щипачева, но она все-таки не дала ему глубоких творческих импульсов. В отдельных случаях как бы в поисках недостающей значительности образов, возникла даже ненужная изощренность музыкальных средств; очень показательны гармонические нагромождения (поочередно на соль и на соль-бемоль) в шуточном романсе «Подсолнух». При всей кажущейся «невинности» подобных изысков, они являются тревожными симптомами возможного отхода от больших требований реалистического искусства.

До щипачевского цикла и после него Мясковский вновь обращался к другому вокальному жанру — к массовой песне. В мае 1939 года он написал четыре «Песни полярников», а в начале Великой Отечественной войны — две боевые песни. Эти произведения резко отличаются от романсов на слова Щипачева. Можно сказать, что в ту пору Мясковский с особой подчеркнутостью разграничил два жанра — романс и песню, причем романсам его явно нехватало той демократичности и широты, какие были всегда присущи даже камерной вокальной лирике русских классиков. С другой стороны, массовым песням Мясковского (за единичными исключениями) отчасти недоставало внутреннего тепла и душевной общительности.

Впрочем, сопоставляя «Четыре песни полярников» с песнями Мясковского, написанными в 1931 и 1934 годах, мы не можем не отметить, что в них теперь появилась уже известная песенная широта, новое дыхание песенности. Песню «Над полярным морем» (слова М. Светлова) Мясковский опубликовал в двух совершенно различных музыкальных вариантах, второй из них имеет особенно распевный характер (мелодия с чертами русской протяжной песни). Не придавая, казалось бы, особого значения этим своим творческим опытам (не помечая их opus'ами), Мясковский показал, однако, большое творческое мастерство в жанре песни, показал, что он знает и учитывает

<стр. 288>

пути советской песни. Среди всех четырех «Песен полярников» мы находим и лирические («Над полярным морем»), и героические («Песня моряков-полярников»), и победно-веселые («Песня гордости») по характеру произведения. Они не отличаются особенно яркой индивидуальностью облика, но лучшие из них (первый вариант «Над полярным морем» и «Песня моряков-полярников») уже хорошо запоминаются, легко вызывают эмоциональный отклик.

Особое место в творчестве Мясковского занимают боевые песни, созданные в самом начале войны как непосредственный творческий ответ на развернувшиеся события. Композитор назвал их «мрачноватыми»; на самом деле они звучат сурово. Одна из них называется «Боевой приказ» (слова В. Винникова), другая—«Боец молодой» (слова М. Светлова). Обе они развиваются в энергично-маршевом движении и носят характер мобилизующих призывов — подобно многим плакатам той поры. В этих песнях впервые у Мясковского проявляются волевые черты, приближающие их к **русской революционной песне**, и в этом заключается их новый художественный смысл. В данном отношении крепкая нить соединяет несовершенные боевые песни, возникшие у Мясковского мгновенно, с другим его крупным, значительным, глубоко продуманным вокальным произведением, о котором сейчас пойдет речь.

В годы Великой Отечественной войны Мясковский создал самое значительное из своих вокальных произведений, даже единственное в своем роде — поэму-кантату «Киров с нами» (на слова Н. Тихонова, opus 61). Набросок всех частей кантаты был сделан в августе 1942 года в Тбилиси; в октябре, после переезда во Фрунзе, кантата была завершена в клавире, а к 1 декабря оркестрована. Позже, во время подготовки к исполнению, в апреле 1943 года, в Москве композитор вносил некоторые изменения в партитуру.

Посвященная большой и волнующей теме современности, кантата вообще была первым произведением Мясковского в этом жанре: кроме раннего хора без сопровождения «Ковыль» (1909) и ряда советских хоровых песен, ничто в его творчестве казалось бы, не подготовляло крупную хоровую форму. Однако если вокальный стиль и интонационный строй кантаты в известной мере подготовлен песнями Мясковского, то развитие целого в ней, ее крупный план,

конечно, связаны с симфоническими его замыслами.

Большое творчески-положительное значение имел для композитора превосходный поэтический текст Тихонова, исполненный трагической силы и проникновенного героизма. Всегда дорогой Мясковскому образ Сергея Мироновича Кирова органически введен здесь в строй патриотической поэмы о Ленинграде, городе-борце. «В железных ночах Ленинграда» по городу

<стр. 289>

Киров идет — и видит свой любимый город непреклонным в испытаниях, трудностях, лишениях, страшных боях. «И Кирова грозное имя полки ленинградцев ведет» — так заканчивается кантата.

Суровый колорит поэмы, суровый ее пафос, трагический (но отнюдь не пессимистический!) общий тон, большое внутреннее напряжение были близки Мясковскому, которого глубоко захватила в те героические дни поэзия Николая Тихонова.

Избранный сюжет побудил композитора к большей конкретизации его в крупном вокальном жанре, с участием слова.

Кантата написана для двух солистов, хора и симфонического оркестра. Она состоит, помимо хорового вступления, из четырех крупных номеров. В каждом из них, кроме хорового заключительного, участвуют и хор и солисты. Несмотря на известную разграниченность номеров, сквозь кантату проходит единая музыкальная идея, и произведение воспринимается как очень цельное, целеустремленное по своей драматургии. Вместе с тем здесь нет большой нарочитости в объединении отдельных частей через ведущую тему, новые эпизоды возникают свободно и в построении целого не чувствуется стеснительной схемы.

Кантата открывается небольшим медленным вступлением, суровым и напряженным. В оркестре слышатся звучания тяжелого марша (характерная тематика кантаты!) и тревожные, беспокойные голоса; приглушенный хор сначала передает чувство оцепенения («осадной поры тишина»), рисуя образ затемненного ночного города, а затем чувства боевой тревоги, когда «бомбы свистят над Невою». И снова наступает беспокойная тишина... Все это воплощено в сжатых рамках, просто, сильно, лаконично.

Первый большой номер кантаты основан, как и два следующих,

на свободном чередовании хора и соло. Здесь проходит главная тема кантаты, **походная тема** Сергея Мироновича Кирова. Она звучит в хоре (начало и конец номера) — медленная героическая песня-марш, суровая, проникнутая революционным пафосом **(нотн. прим. 92)**.

Средний эпизод этого номера (соло меццо-сопрано с поддержкой хора) дает новый образ: Киров видит моряка-часового на посту, вспоминает своих матросов с каспийских кораблей, и на бескозырке часового различает **свое** имя («Названье победное «Киров» грозой заблистало на ней») **(нотн. прим. 93)**. Ариозо начинается как простой **песенный** рассказ и постепенно драматизируется при очень тактичном, художественном убедительном введении **поддерживающего** хора.

Второй номер кантаты создает новый образ: «суровый как крепость завод» никогда не отдыхает в осажденном Ленинграде.

<стр. 290>

Ровными приглушенными аккордам« на фоне беспокойного сопровождения повествует об этом хор, передавая стойкую силу сплоченных советских рабочих. С мужественным спокойствием, строго и задушевно повествует о своем заводе старик-рабочий (баритон соло); в его рассказе встает героический образ простого русского человека. «**Недаром завод наш суровый мы Кировским гордо зовем**» — этими словами, подчернутыми и выделенными в вокальной партии, усиленными трубной звучностью оркестра, заканчивается второй номер кантаты.

Третий номер вновь открывается походной темой Кирова — вождя ленинградцев (хор «В железных ночах Ленинграда»), а далее солисты и хор повествуют о жизненном пути Кирова, и вершина этого повествования вместе с тем становится кульминационной фразой всей кантаты: Киров любил «любовью последней, большою,—большой трудовой Ленинград» **(нотн. прим. 94)**. Заключительный хор кантаты дает большую линию нарастания от приглушенных тревожных звучностей при как бы скованном напряжении («На улицах рвы, баррикады»), — к усилению гнева при рассказе о враге, к боевому подъему, победно разрастающемуся в мажорном финале.

Таким образом, от общего впечатления трагической суровости, которое, естественно, преобладает в целом, лишь к концу дается

убедительный, обоснованный переход к светлому подъему, достигнутому в результате всего предыдущего.

Кантата «Киров с нами» получила признание советского народа. Ее обычно исполняют по радио в дни, когда отмечается память С. М. Кирова. Она хорошо понятна слушателям как художественный памятник времен Великой Отечественной войны с фашистами. Мясковский достиг в ней важного творческого успеха, раскрыв сложную и возвышенную современную тему. Кантата в сущности завершает все то лучшее, что было им создано в области вокальной музыки; последовавшие за ней вокальные произведения Мясковского, к сожалению, далеко не поднялись до ее уровня.

Уже по окончании войны, летом 1946 года, Мясковский вернулся к жанру романса. Возникла «Тетрадь лирики» (opus 72) — 6 романсов на стихи и переводы из Р. Бёрнса Миры Мендельсон.

В данном случае композитор почерпнул тексты, так сказать, из дружеского круга: Мира Мендельсон, жена С. С. Прокофьева, отнюдь не является известной советской поэтессой, хотя и пишет стихи. В строе этих стихов можно ощутить, между прочим, воздействие лирики Щипачева. Они не лишены порою изящества, но отдают некоторым холодком, рассудочностью, рефлексией.

В то же время композитор как никогда ранее нуждался в •сильных, полнокровных поэтических текстах, в живых творческих

импульсах, исходящих от ярких поэтических образов. Его романсы на слова Миры Мендельсон обнаруживают новое стремление к светлой широте музыкального изложения, к простой мелодичности («Как парус, что мелькнет порою», «Мое сердце в горах»), к крупным масштабам целого. Эти романсы как будто бы много обещают... Но по глубине и значительности образов лермонтовский цикл стоит без сомнений гораздо выше.

У нас уже шла речь о крупном творческом заблуждении Мясковского в кантате «Кремль ночью» (opus 75, 1947 год).

Здесь композитор вместо того, чтобы развить успехи предыдущей кантаты, вступил на ложный путь. Основной смысл его творческой ошибки заключался в том, что он устремился воплотить не те образы, какие ему показывала **жизнь**, на какие вдохновляли **идеи**

Коммунистической партии (образ Кремля, в котором бьется сердце страны), а те побочные, неверные, привходящие **выдумки**, на которые его толкнул своими символистскими деталями текст С. Васильева. И получилось, что в музыке возникли черты чуть ли не фантастических скерцо (в связи со словами о «бегущем босиком ветерке», об «истории старухе» и т. п.), и, несмотря на введение иных черт (песня о ночном заседании в Кремле), все же не возник тот простой, величественный и каждому близкий образ, которого ждали здесь советские слушатели. Вот где наилучшим образом подтвердился тезис о том, что проблема типического есть проблема политическая! Приблизившись к разрешению этой творческой проблемы в кантате «Киров с нами», Мясковский неверно решал ее во второй кантате. Композитору была трудна избранная тема, которая требовала не трагедийного тона, а иных — сильных и светлых красок. **Типическое** в этой области Мясковскому давалось не легко. Он достиг успехов в других жанрах и в связи с другими — преимущественно лирическими — светлыми темами.

После исторического Постановления ЦК ВКП(б), создавая новые симфонические, камерные и фортепианные произведения, Мясковский понимал, что и в области вокальной музыки ему предстоит искать и найти **новое**. Это было тем более ясно, что кантата «Кремль ночью» встретила резкое осуждение. Но композитор не успел выполнить этой творческой задачи, хотя до последних дней она тревожила его сознание.

После того, как были завершены последние произведения Мясковского, он пересмотрел свои старые вокальные опыты и составил сборник «За многие годы» (opus 87), куда вошли неопубликованные и частично не помеченные opus'ами сочинения 1902—1936 годов: «Так и рвется душа» (1902), «Барельеф», «Из вод подымая головку», «Я, потушив огонь» (1903),

<стр. 2

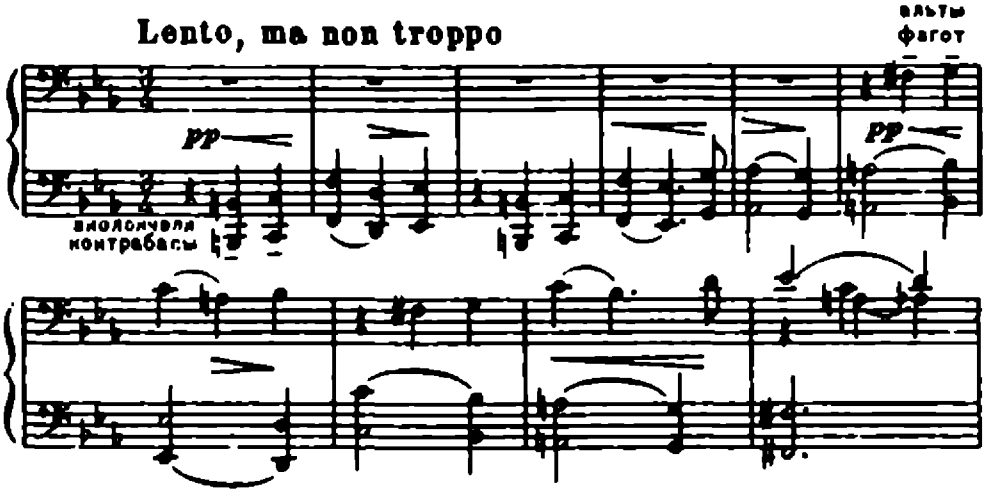
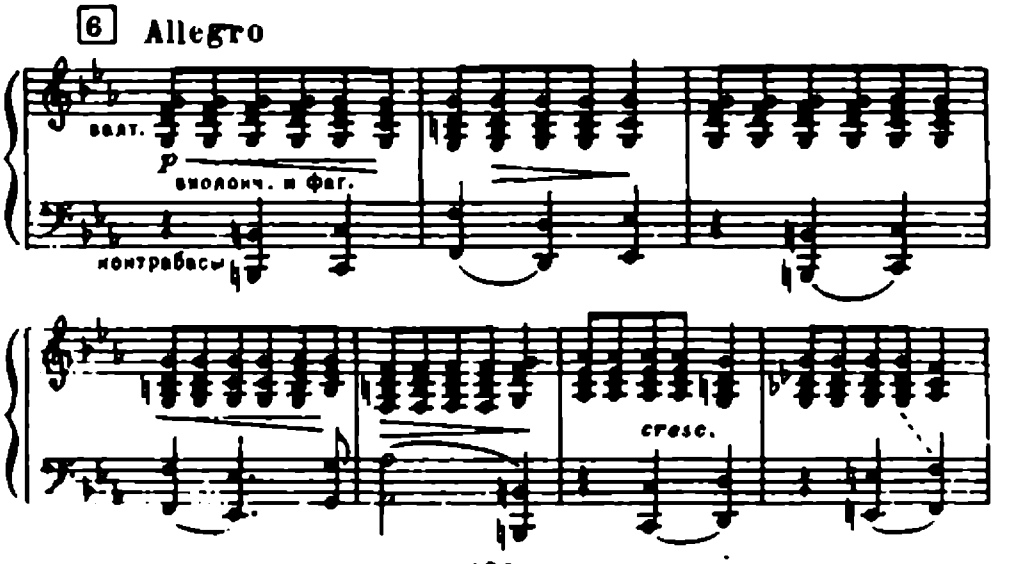
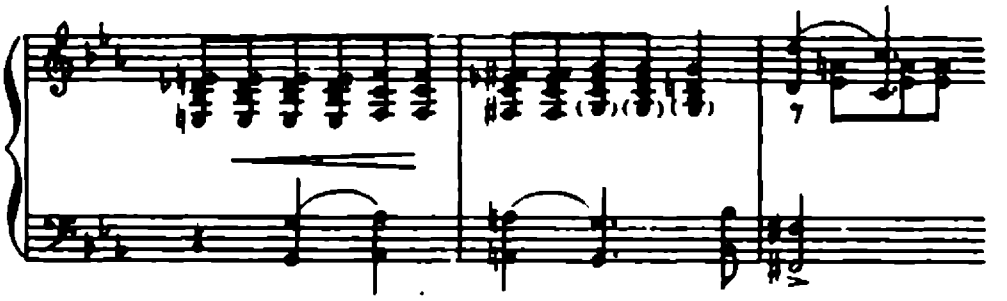
«Сумерки» (1904), «Песня сборщиков» (1906), «В борьбе с тяжелой судьбой», «Все мысль да мысль», «Я не скорблю» (1908), «Сонет» Микель-Анджело — Тютчева (1909), «Запевка» (1930), «Колхозная осень» (1935), «Спи, мой мальчик» (испанская колыбельная), «Песня от всей души», «Ромен Роллану» (1936).

Нет сомнений в том, что, составляя этот свой последний opus, Мясковский стоял на пороге новых вокальных замыслов. Его творческая мысль находилась в неустанном движении. Она не остановилась и не заглохла. Она прервалась, когда художник восходил на творческие вершины.

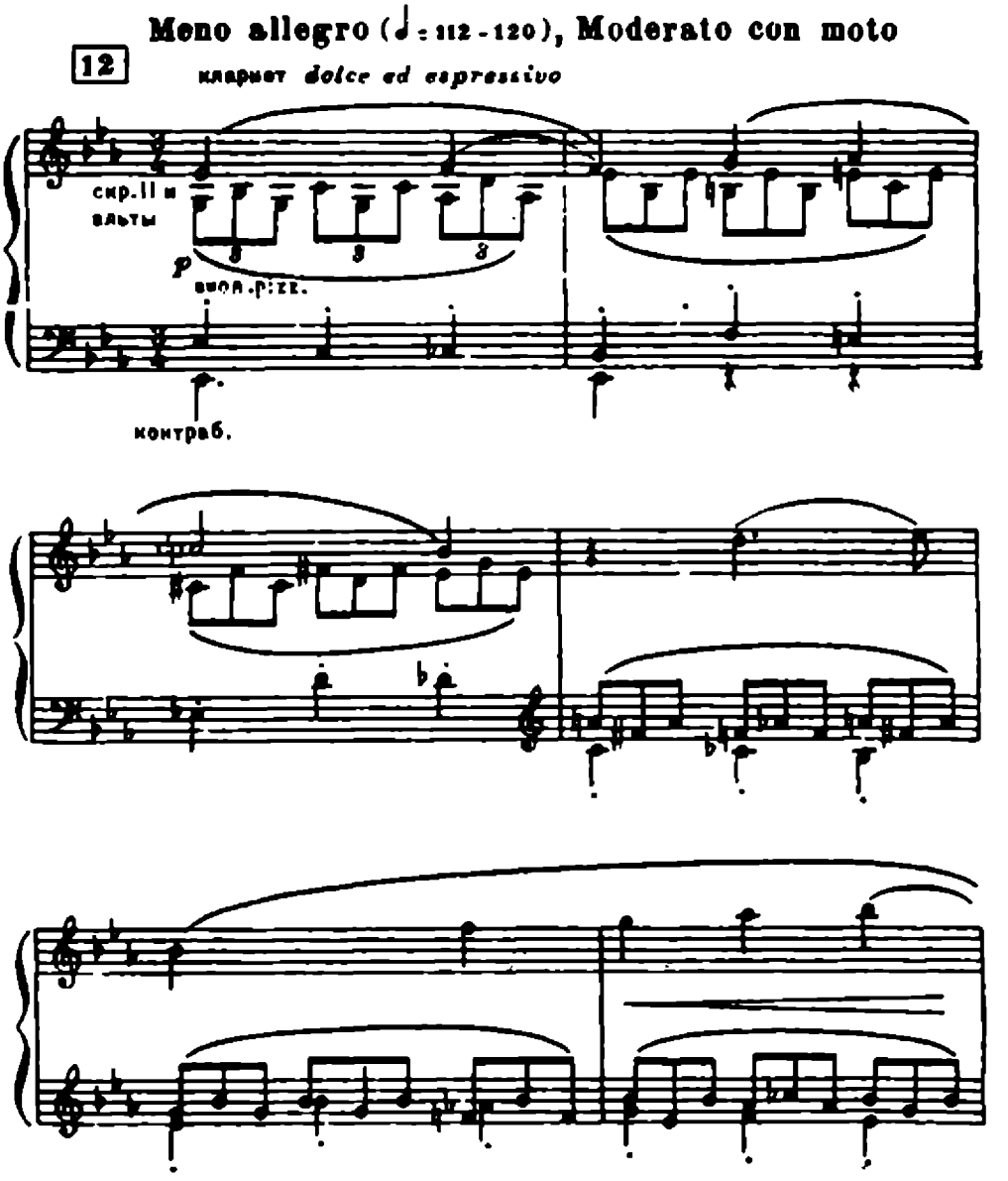
<стр. 293>—
<стр. 396>

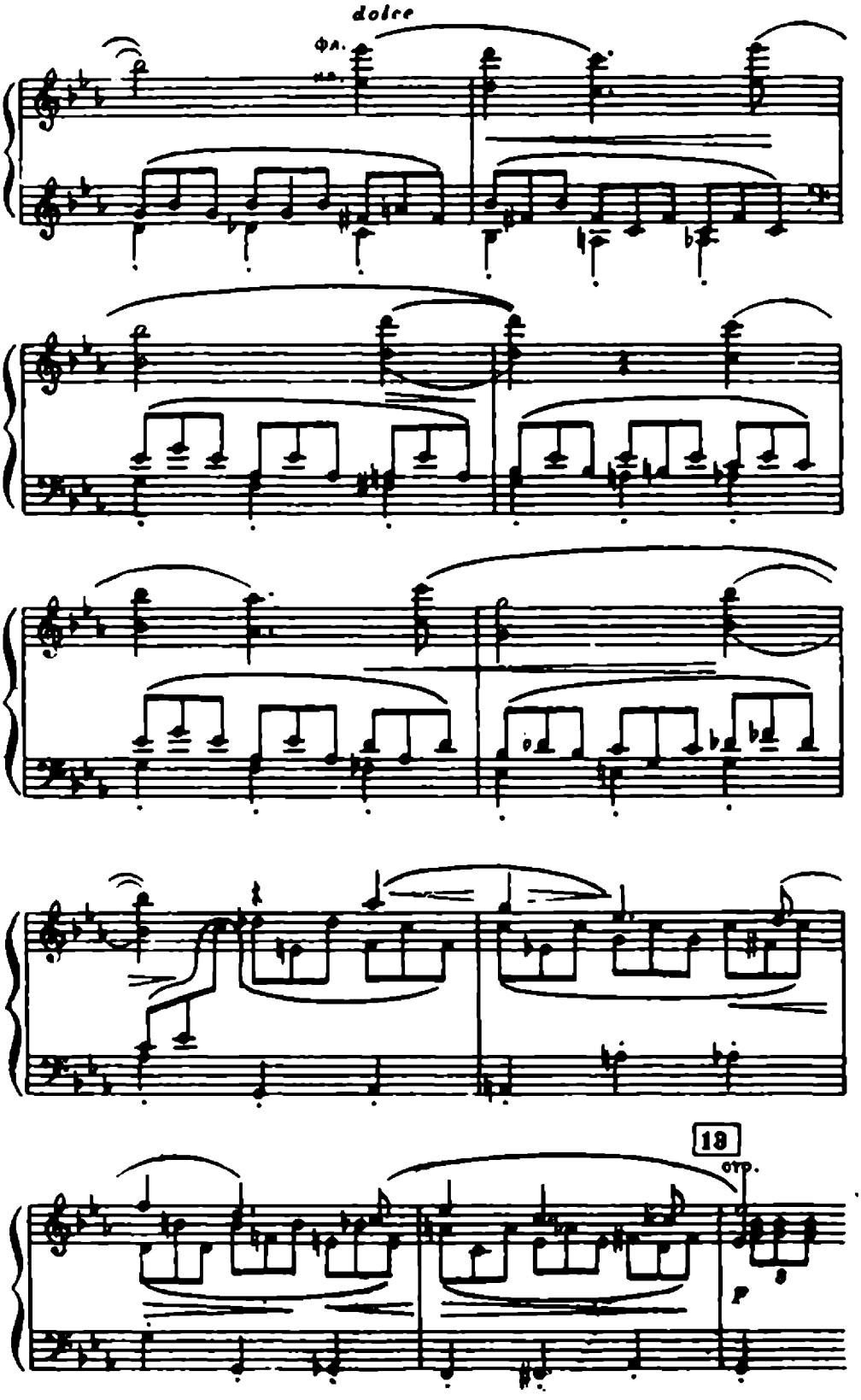
НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

НОТНЫЕ ПРИМЕРЫ

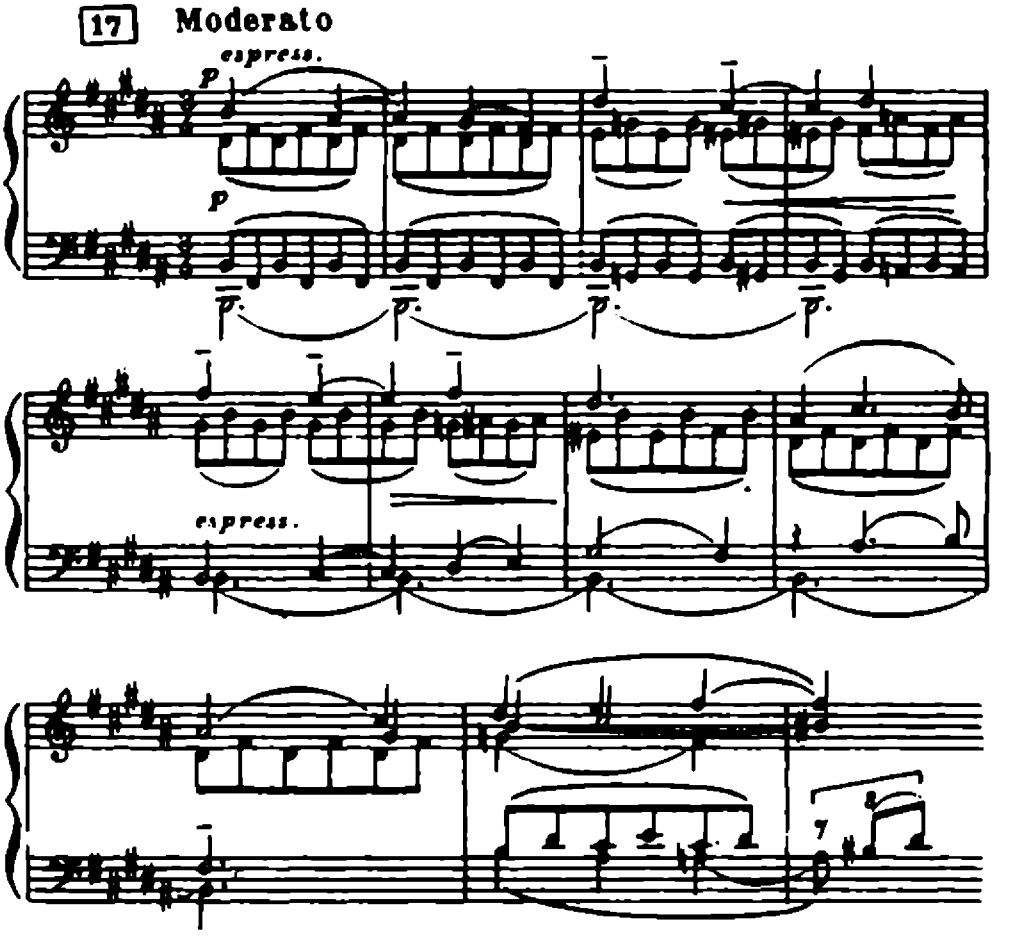
1. Первая симфония (ор. 3), I часть

2. Первая симфония (ор. 3), I часть



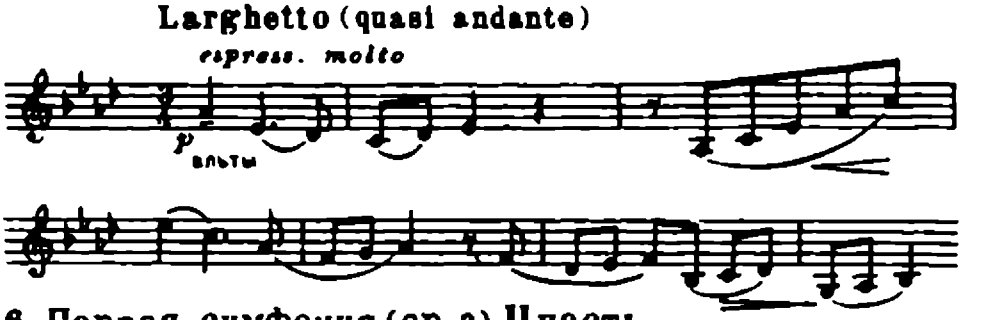
3. Первая симфония (ор. 3), I часть (поб. п.)

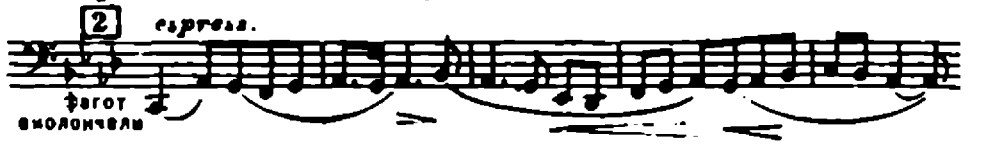



dolce
ф.
18
отр.
p

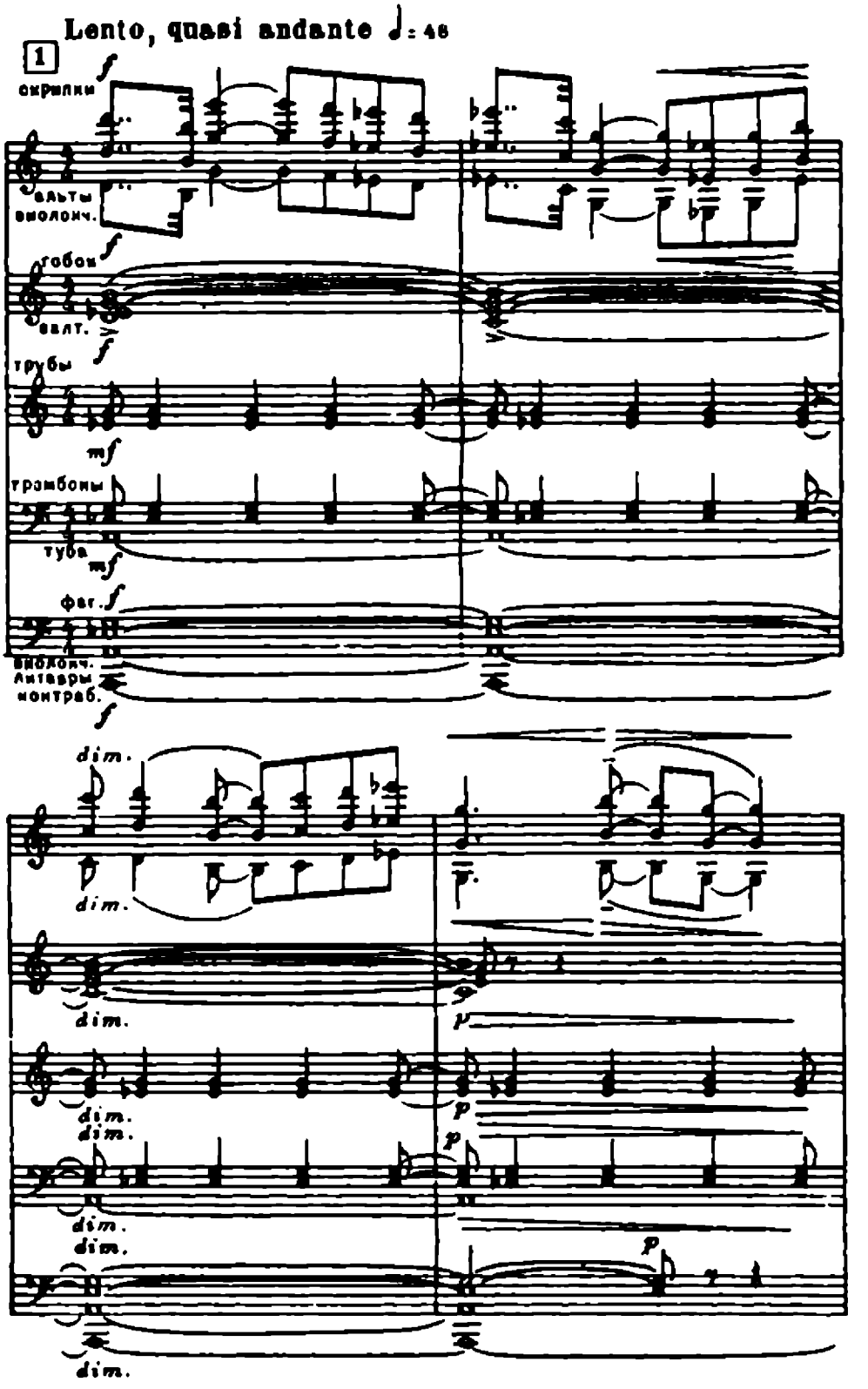
4. Первая симфония (ор. 3), I часть



5. Первая симфония (ор. 3), II часть

6. Первая симфония (ор. 3), II часть

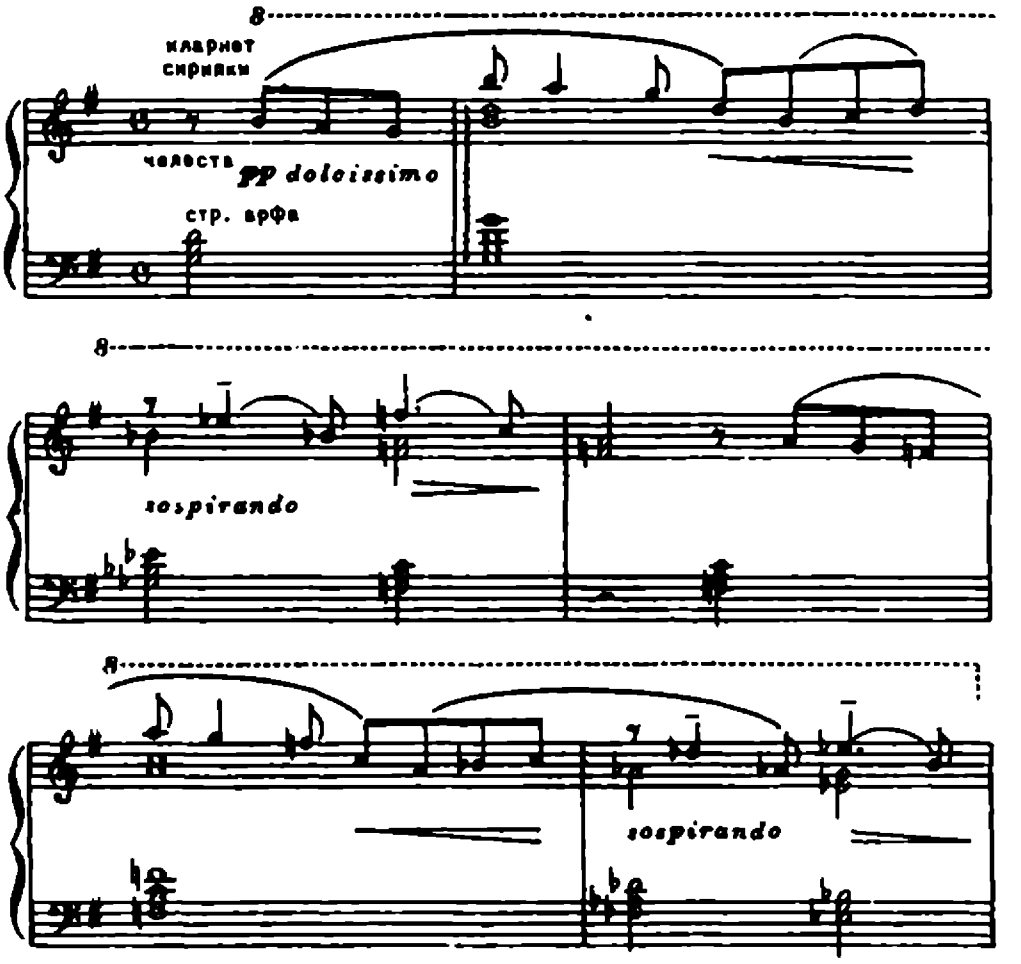


7. Поэма „Аластор“ (ор. 14)

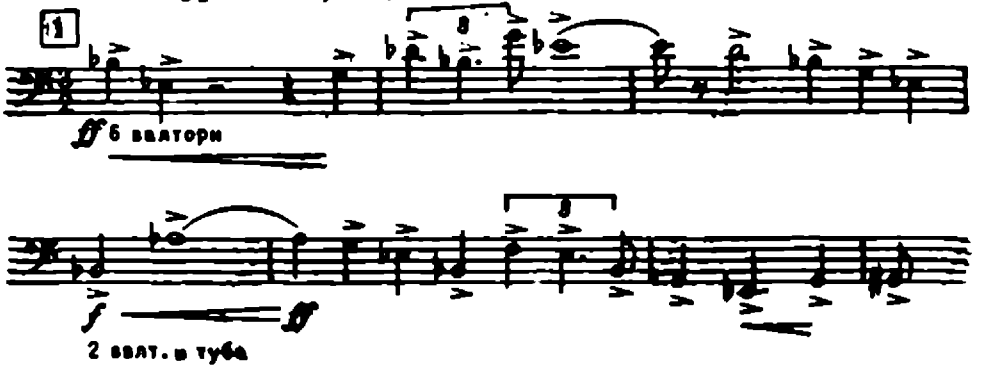


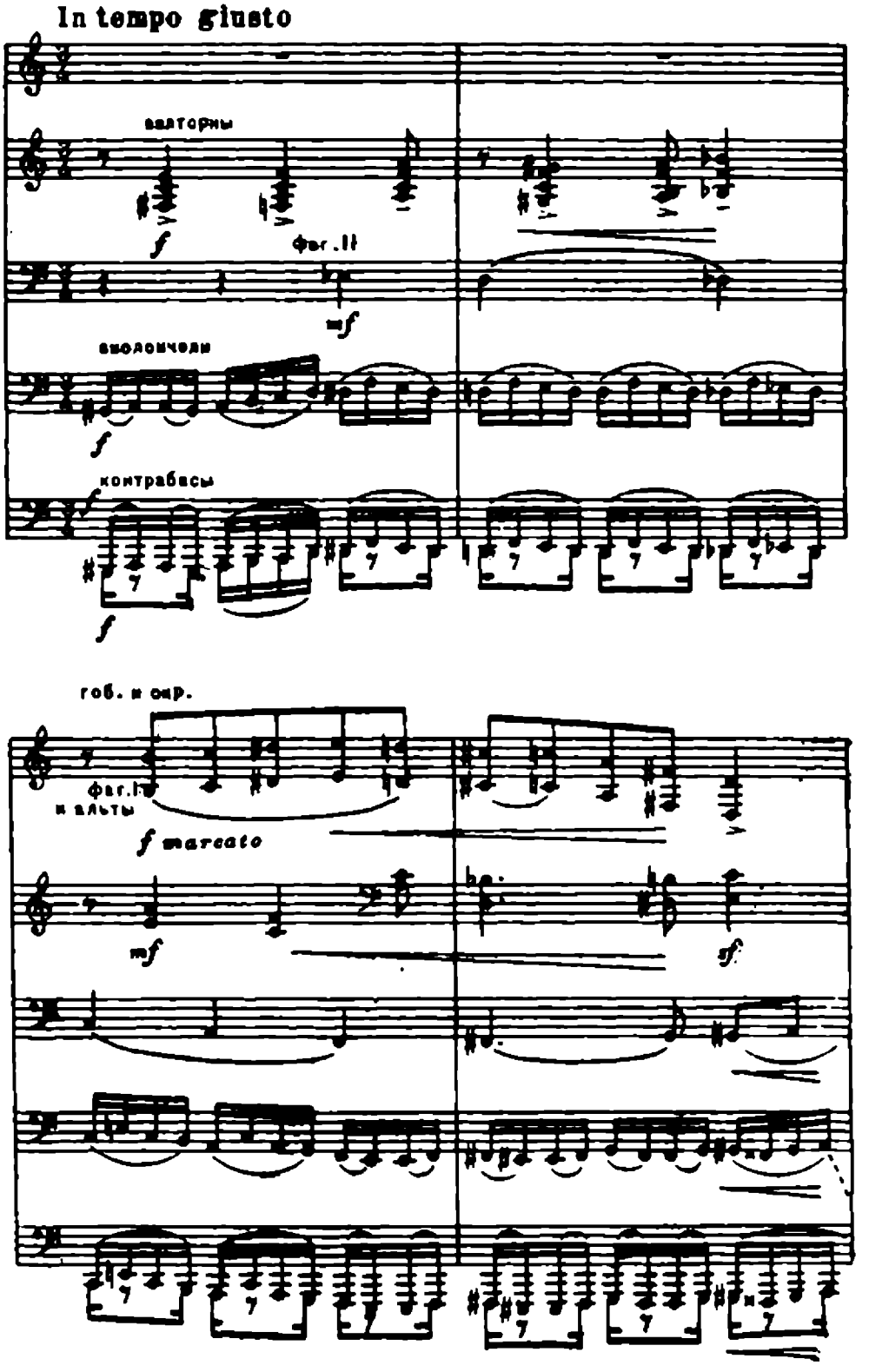
8. Поэма „Аластор“ (ор. 14)

Andante sereno

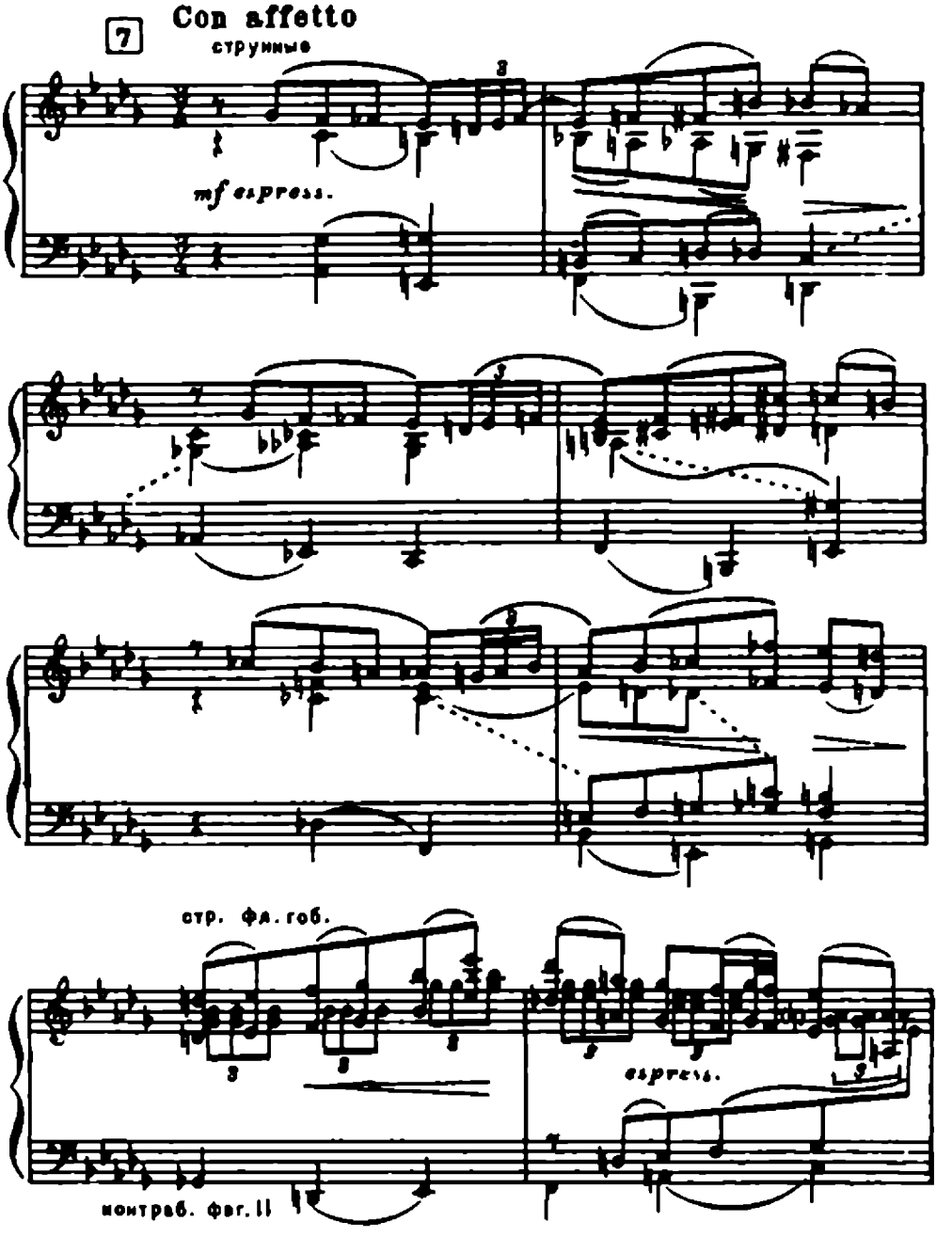


9. Третья симфония (ор. 15), I часть

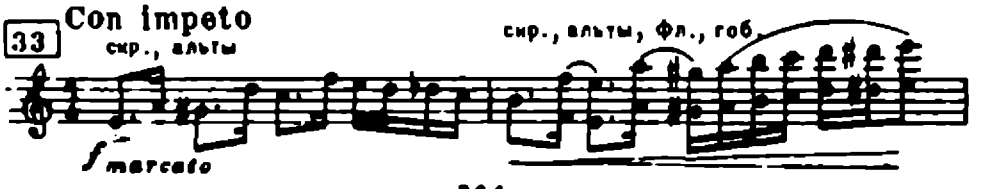
Non troppo vivo; vigoroso

10. Третья симфония (ор. 15), I часть

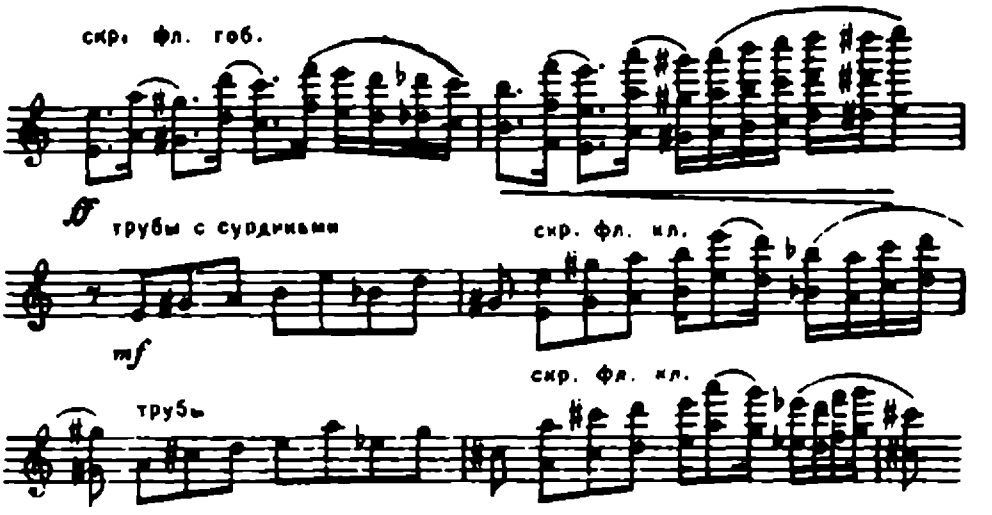


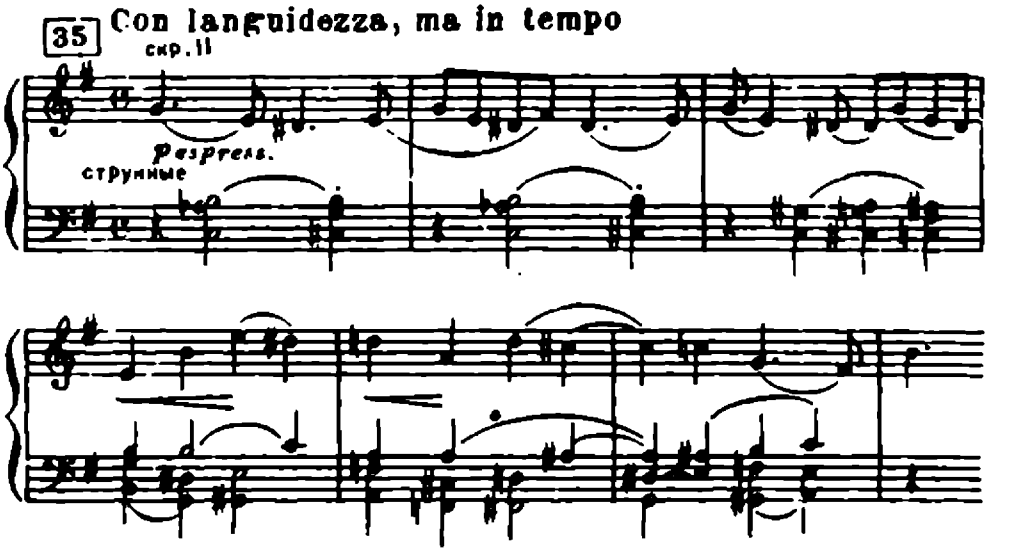
11. Третья симфония (ор. 15), I часть



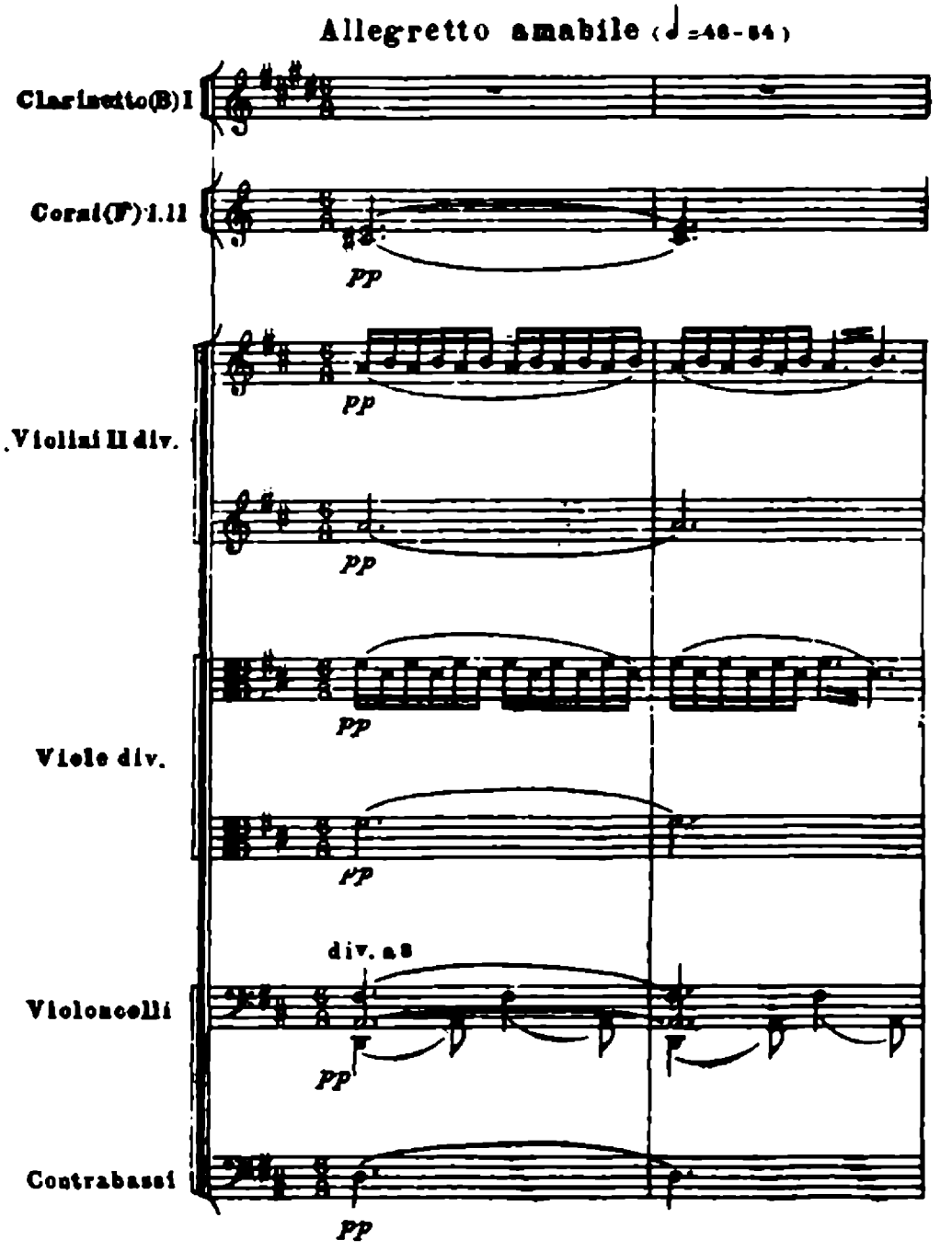
12. Третья симфония (ор. 15), II часть (гл. II.)

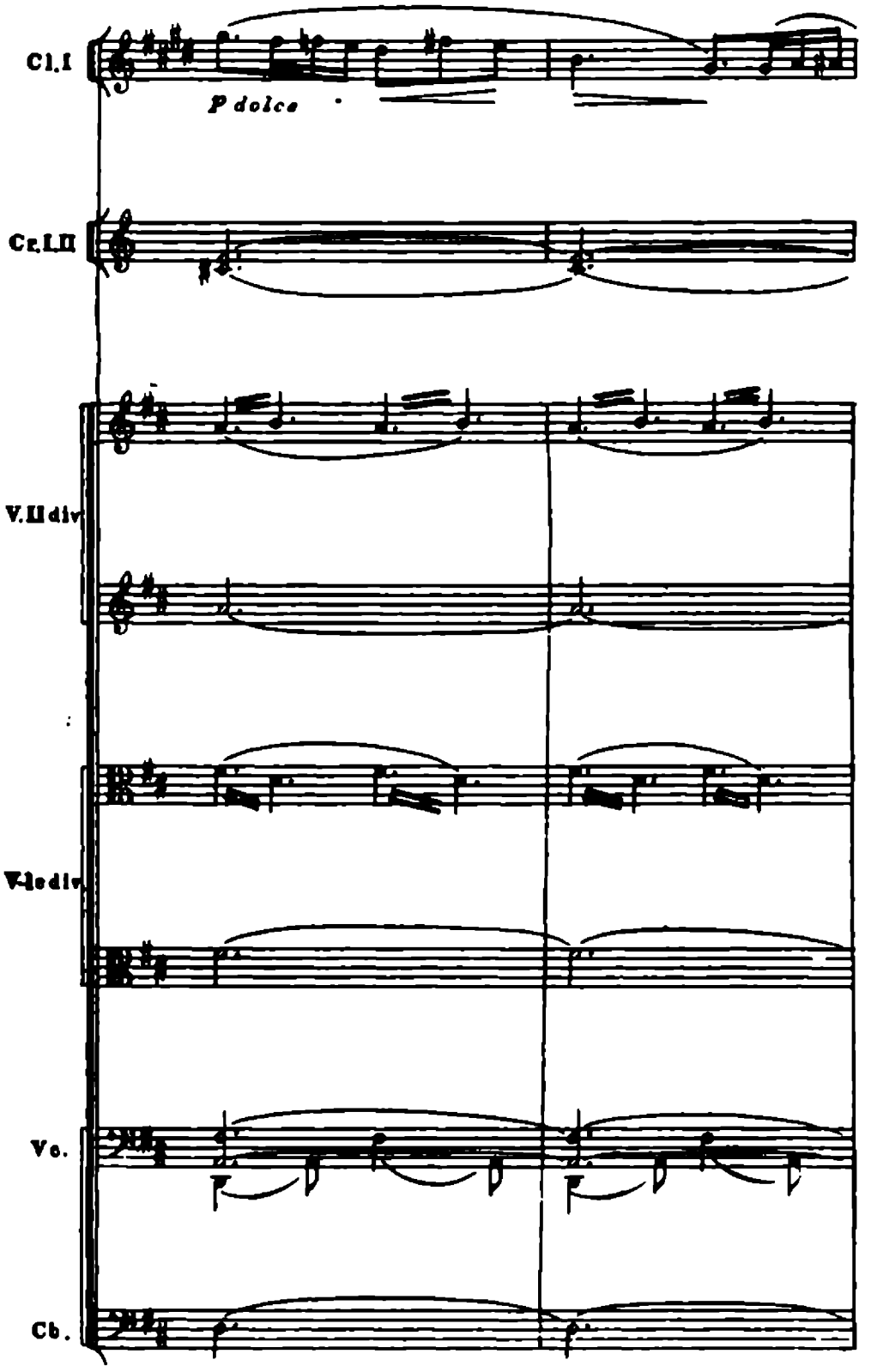


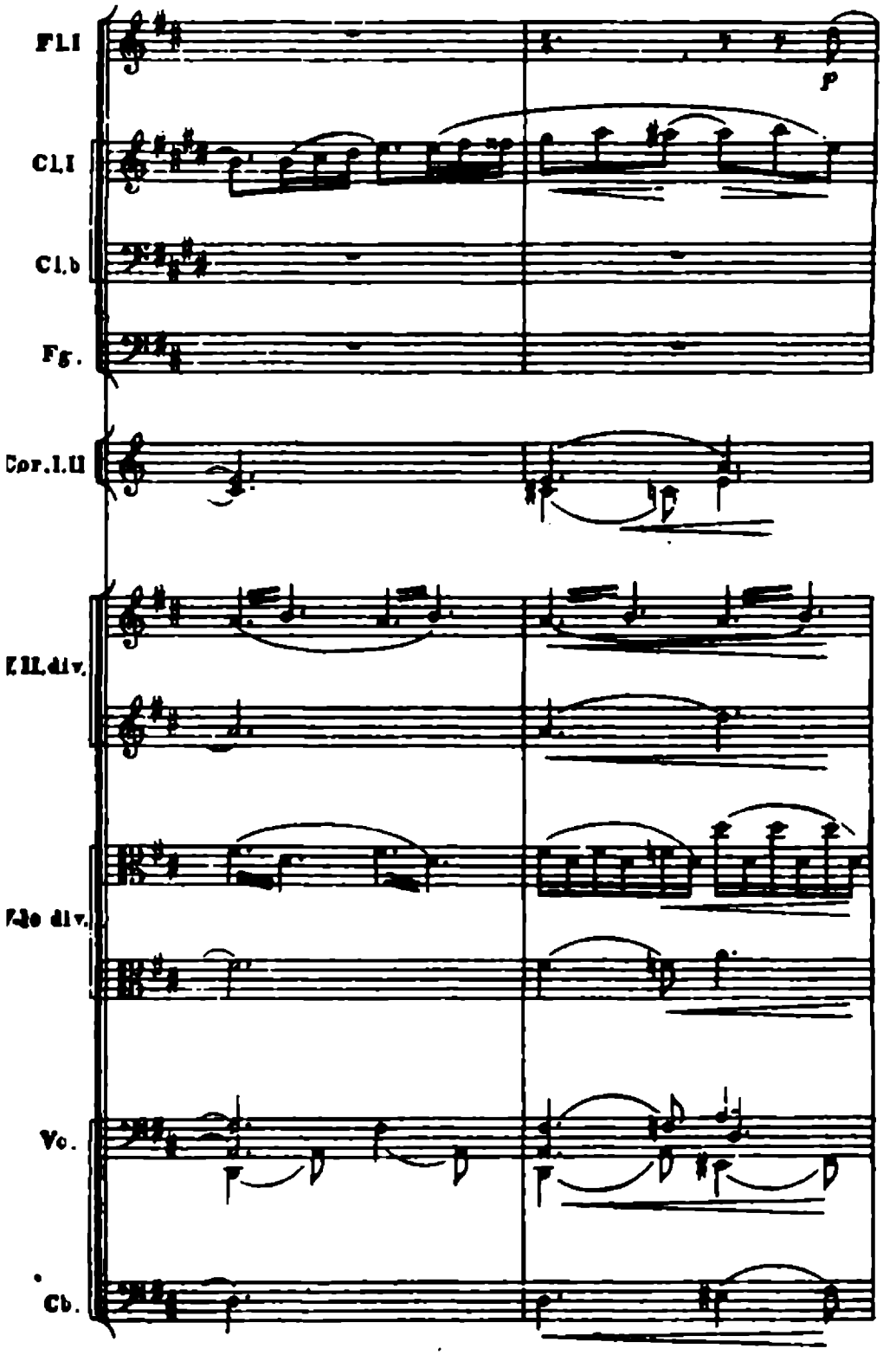
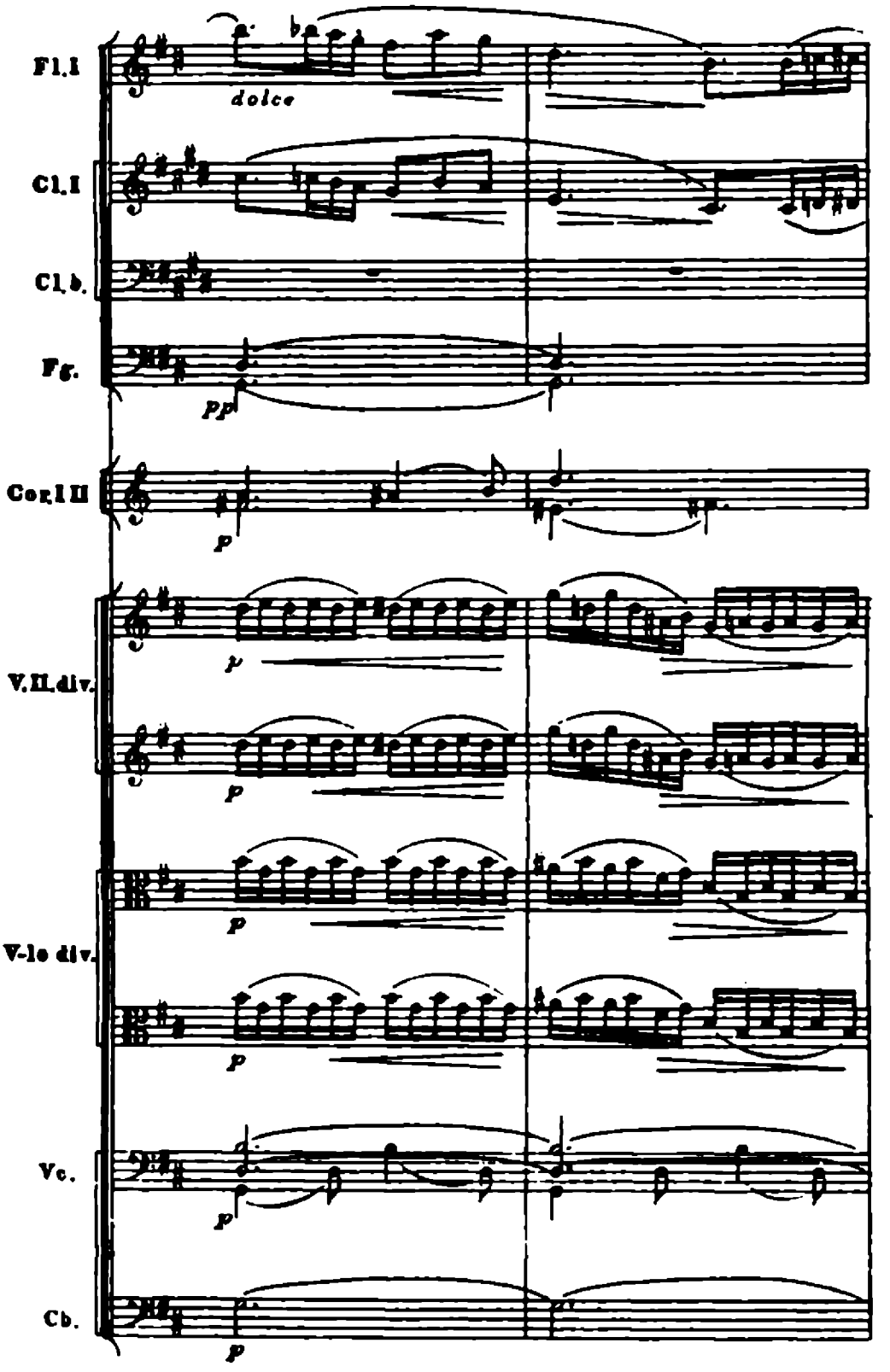


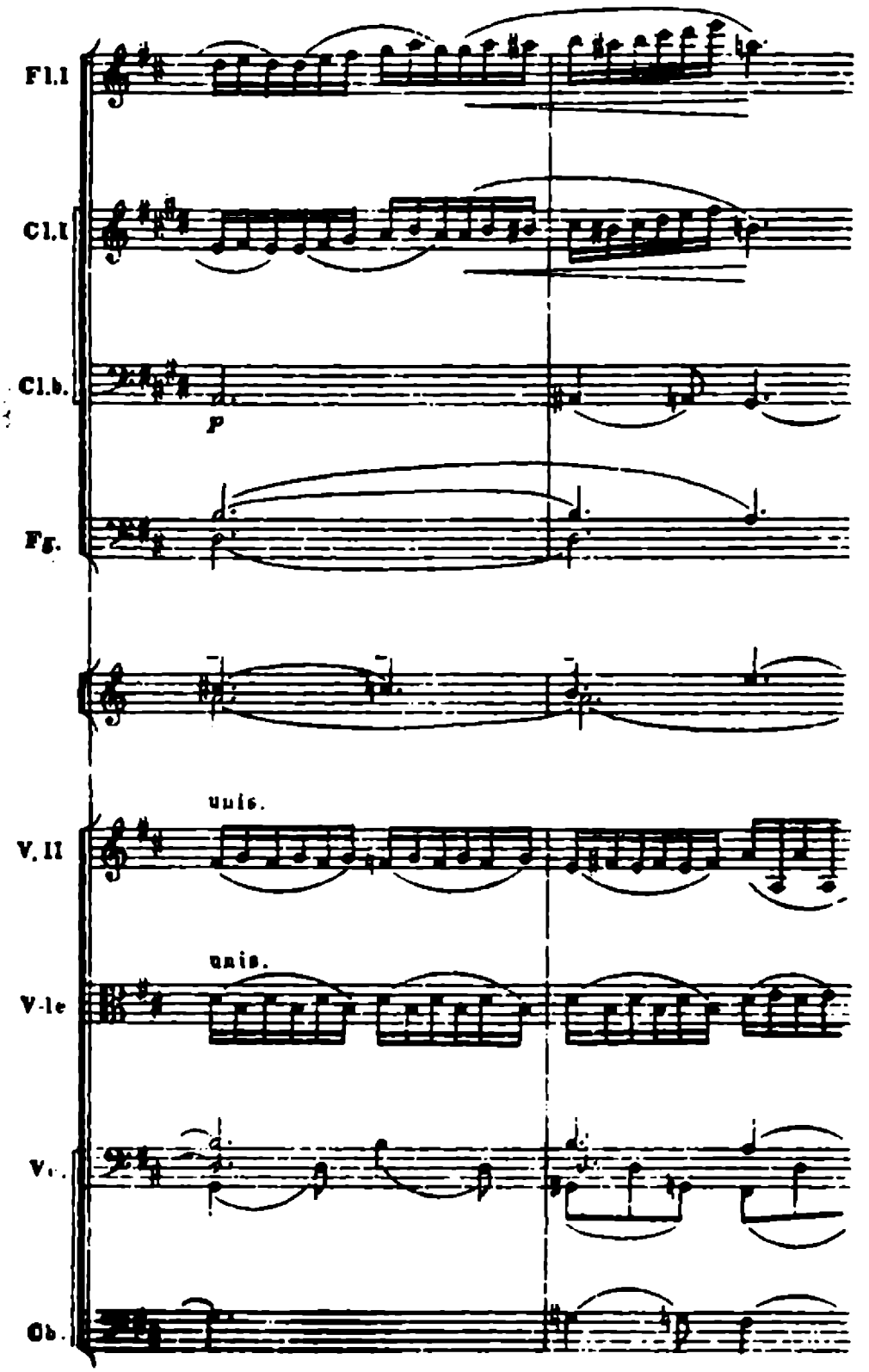
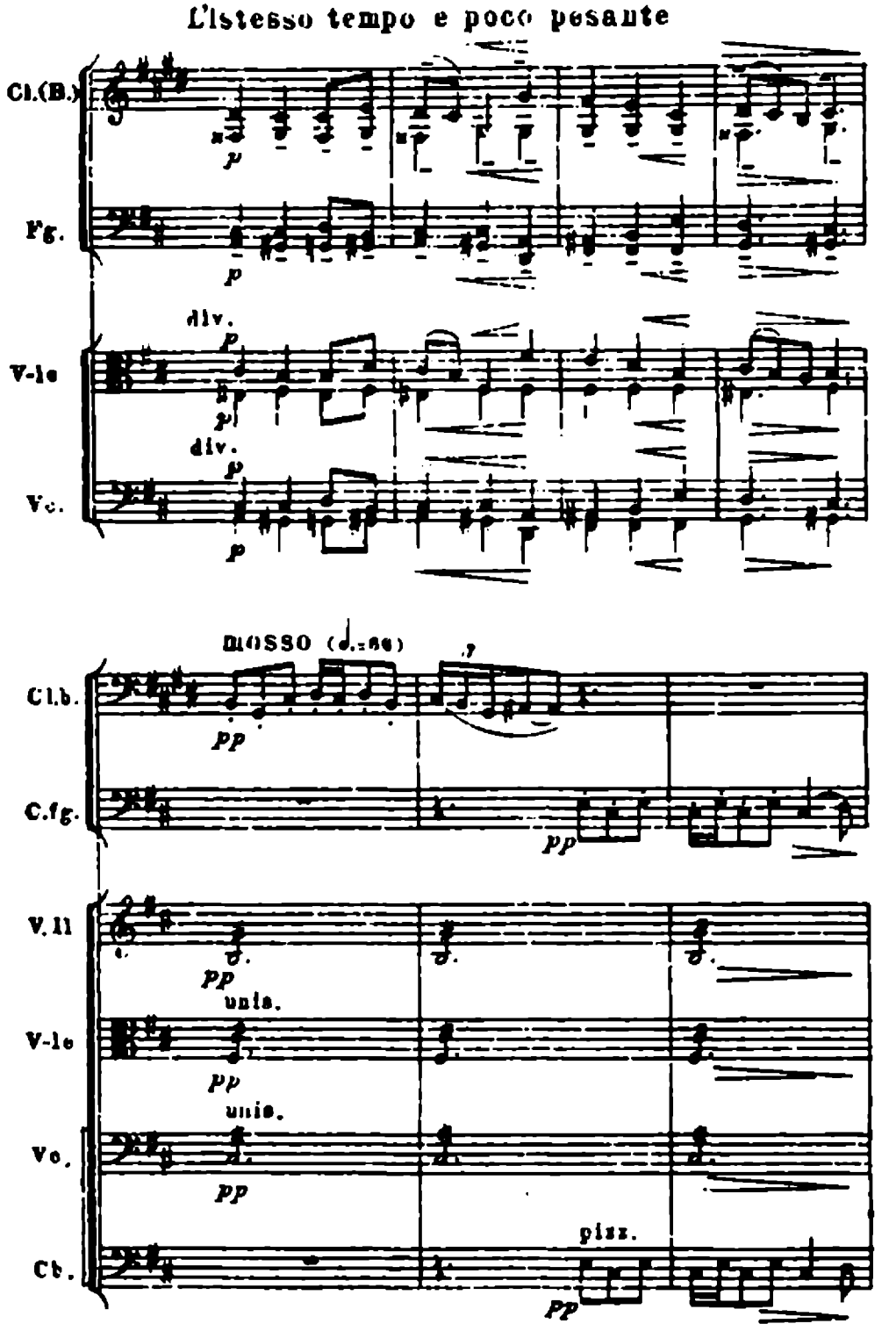
13. Третья симфония (ор.15), II часть (первая поб.п.)

14. Третья симфония (ор.15), II часть (вторая поб.п.)

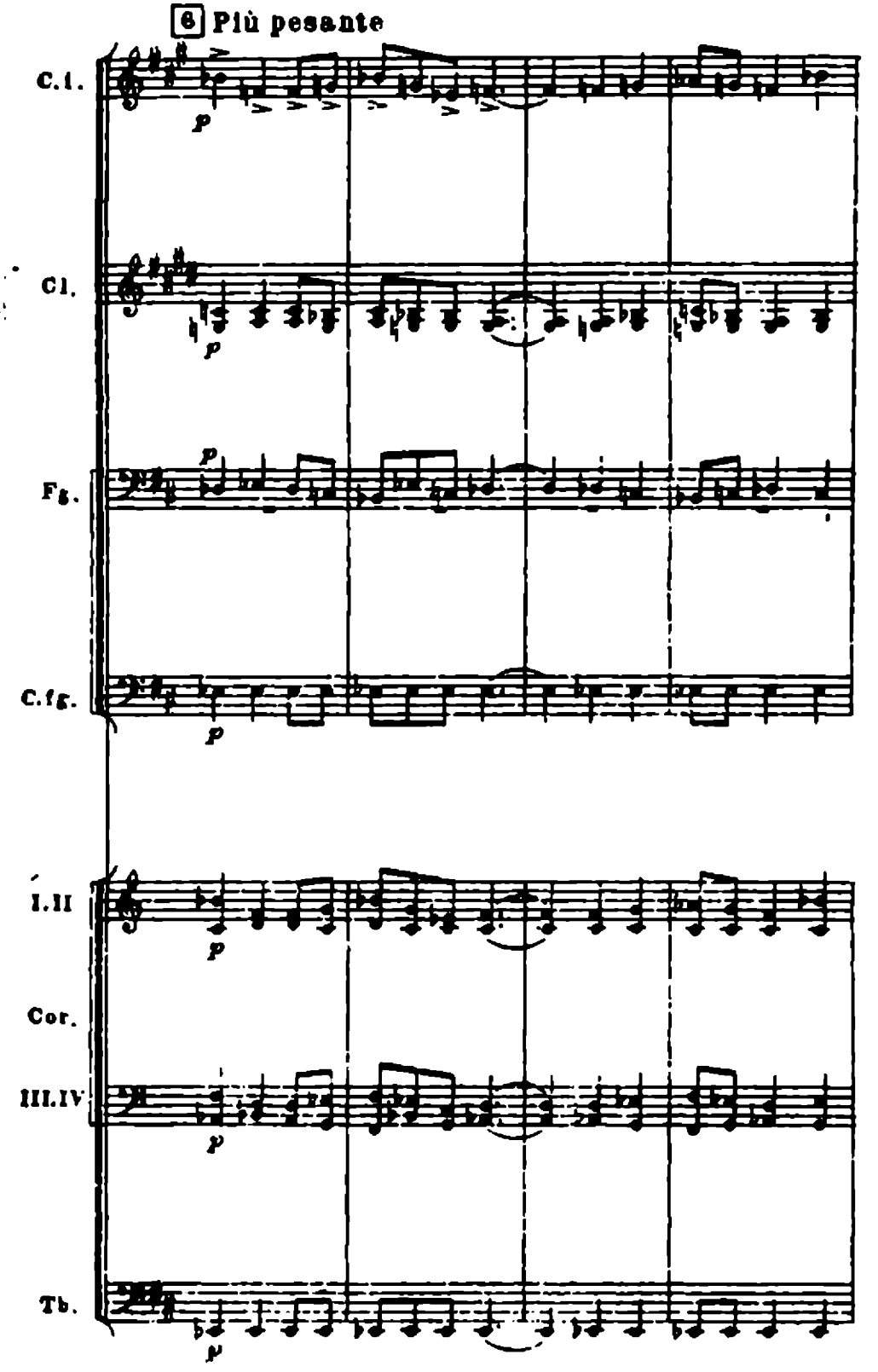
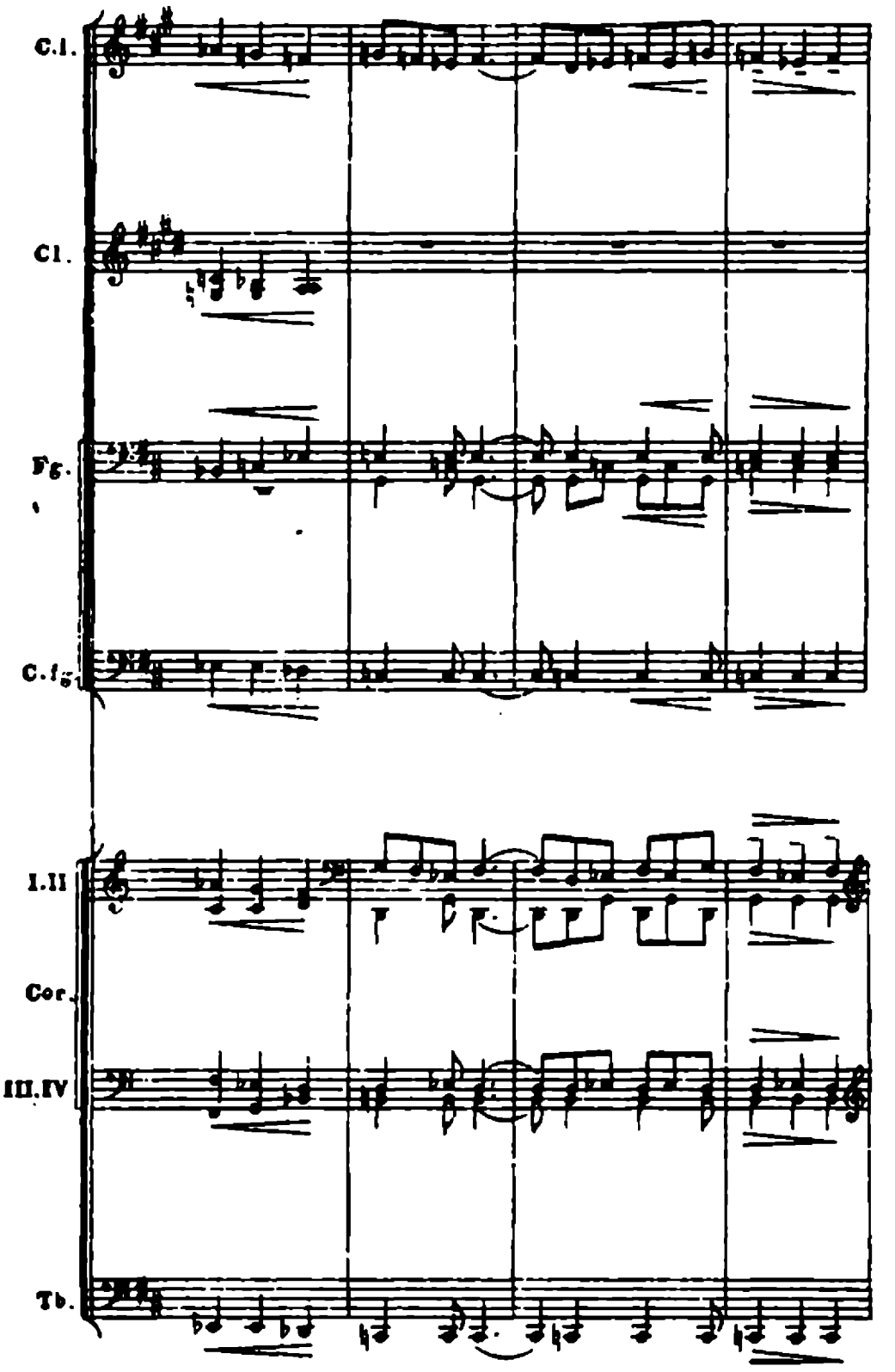
15. Пятая симфония (op.18) I часть (гл.II.)



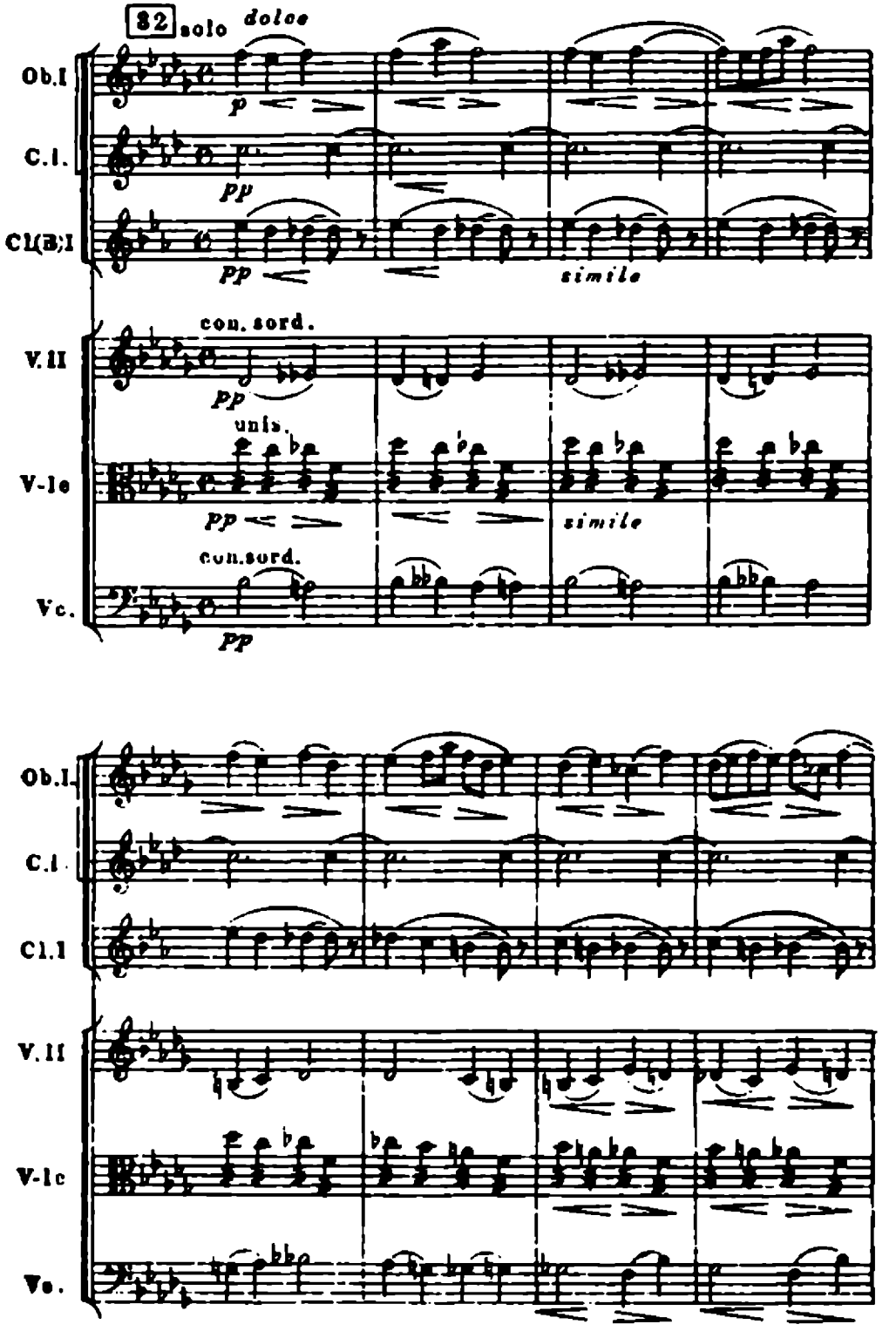
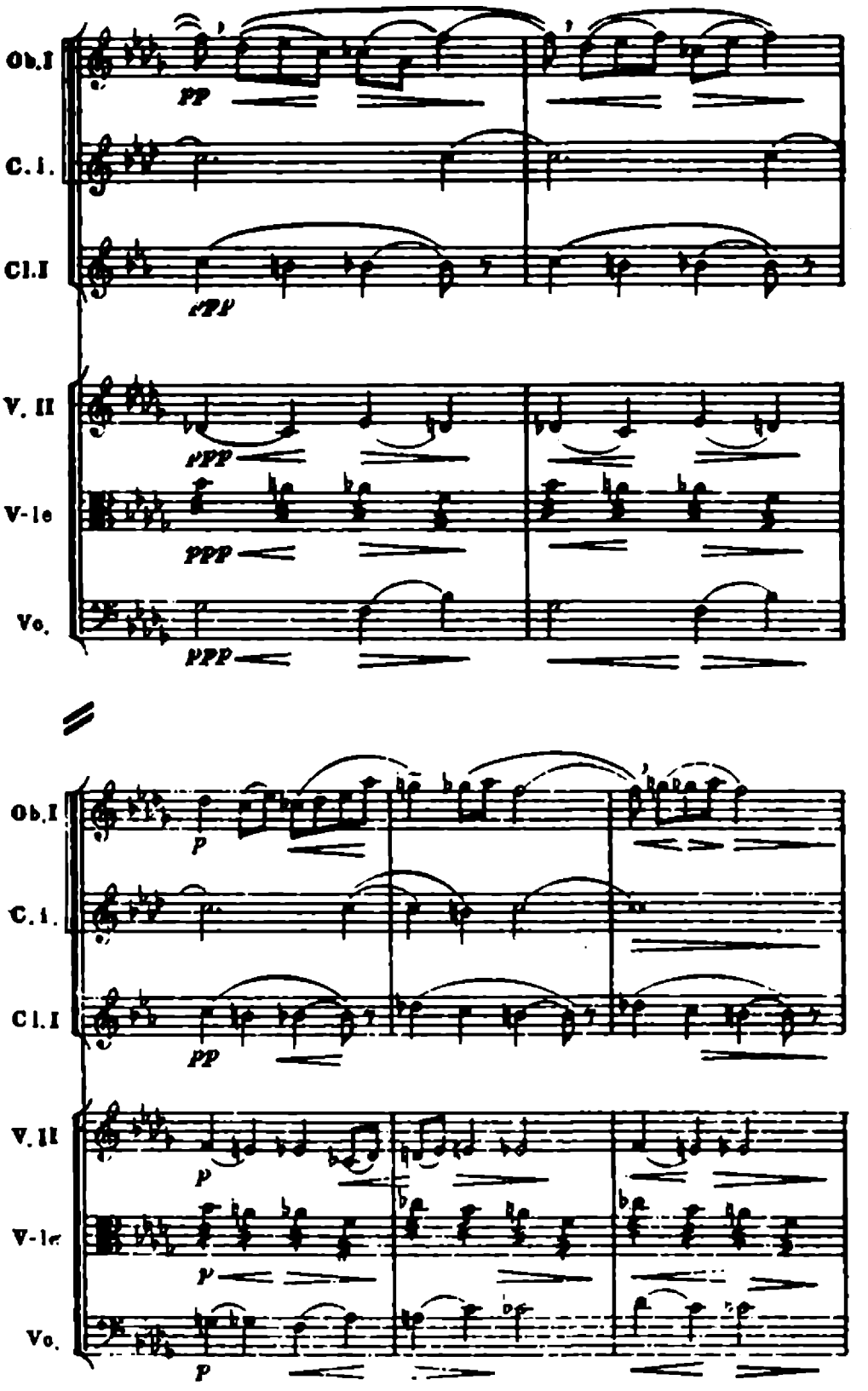

Cl.I
p dolce
Cr.I.II
V.II div
V-le div
Vc.
Cb.

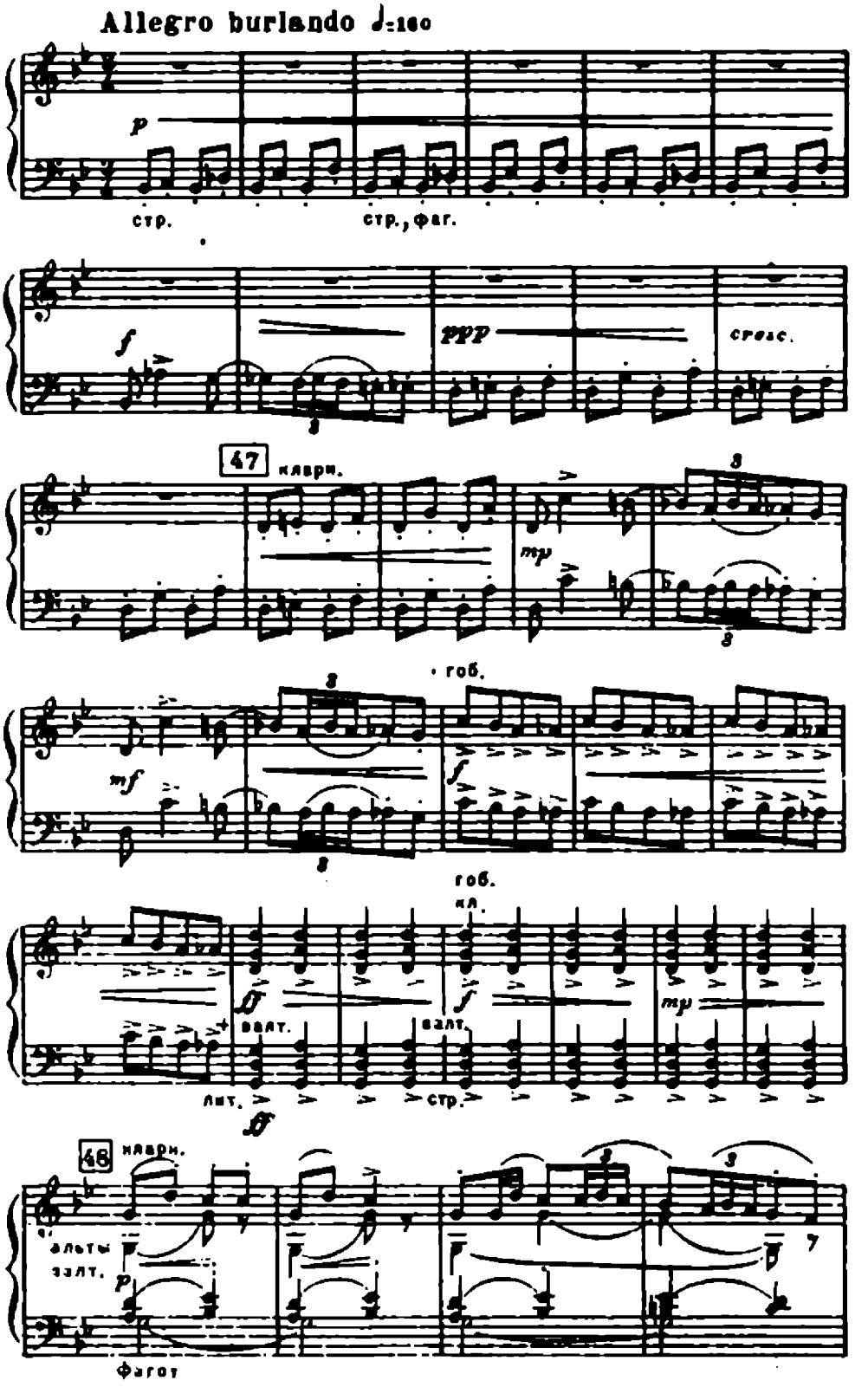
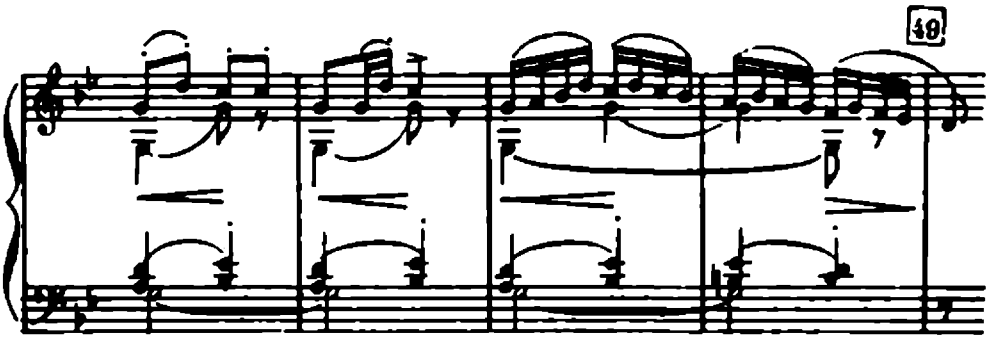

Fl.I
p
Cl.I
Cl.b
Fg.
Cor.I.II
I.II.div.
Vc.
Cb.

Fl.I
dolce
Cl.I
Cl.b.
Fg.
pp
Cor.I II
p
V.II.div.
p
p
V-lo div.
p
Vc.
p
Cb.
p


Fl.I
Cl.I
Cl.b.
p
Fg.
uuis.
V. II
unis.
V-le
V.
Ob.

L'istesso tempo e poco pesante
Cl.(B.)
Fg.
V-le
Vc.
div.
div.
mosso (♩.=88)
Cl.b.
C.fg.
V.II
V-le
Vc.
Cb.
unis.
unis.
pizz.

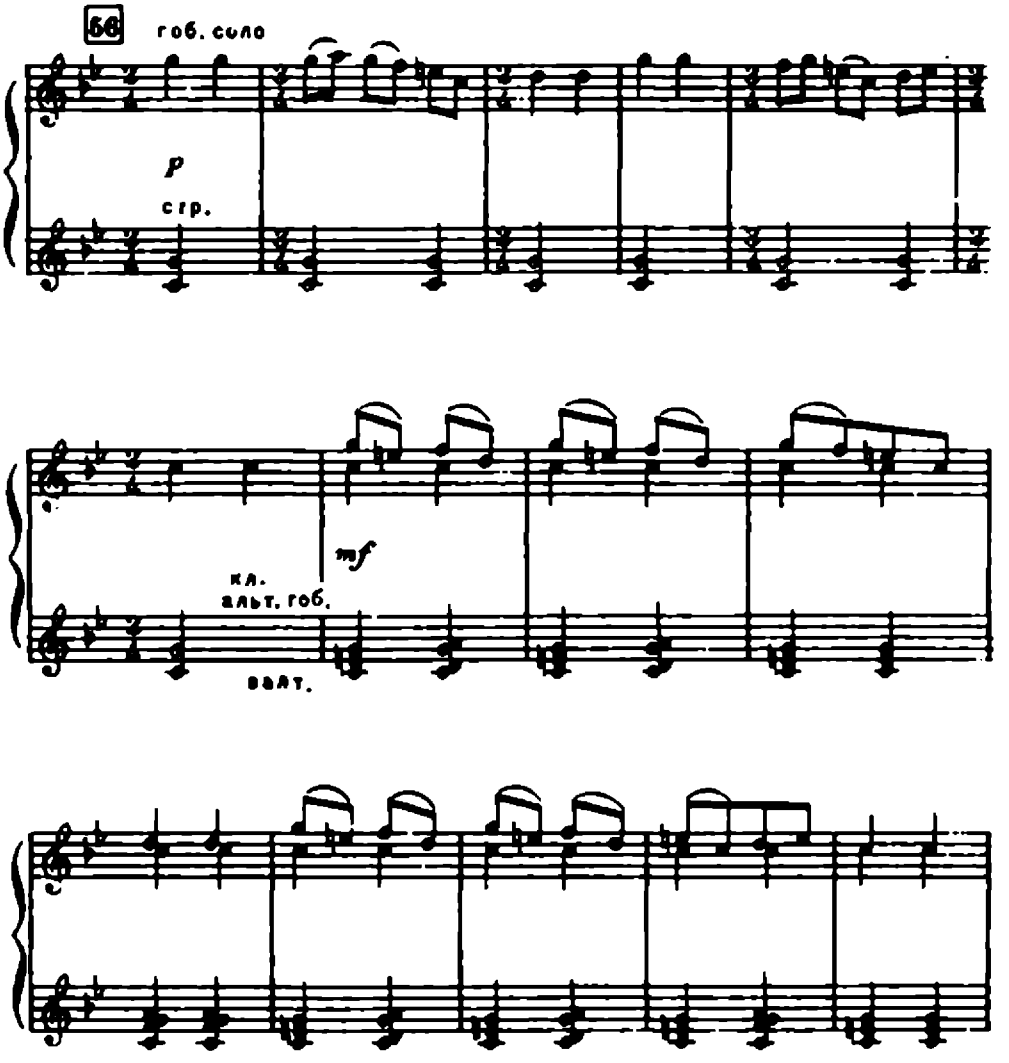

6 Più pesante
C.I.
Cl.
Fg.
C.fg.
I.II
Cor.
III.IV
Tb.
p

C.I.
Cl.
Fg.
C.I5
I.II
Cor.
III.IV
Tb.

17. Пятая симфония (op.18), II часть

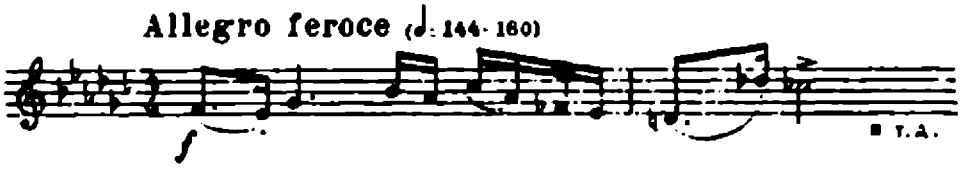
Andante (♩=60-66)

Ob.I
C.I.
Cl.I
V. II
V-le
Vc.
pp
ppp
ppp
ppp
Ob.I
C.I.
Cl.I
V. II
V-le
Vc.
p
pp
p
p
p

18. Пятая симфония (op.18), III часть



19. Пятая симфония (ор. 16), III часть

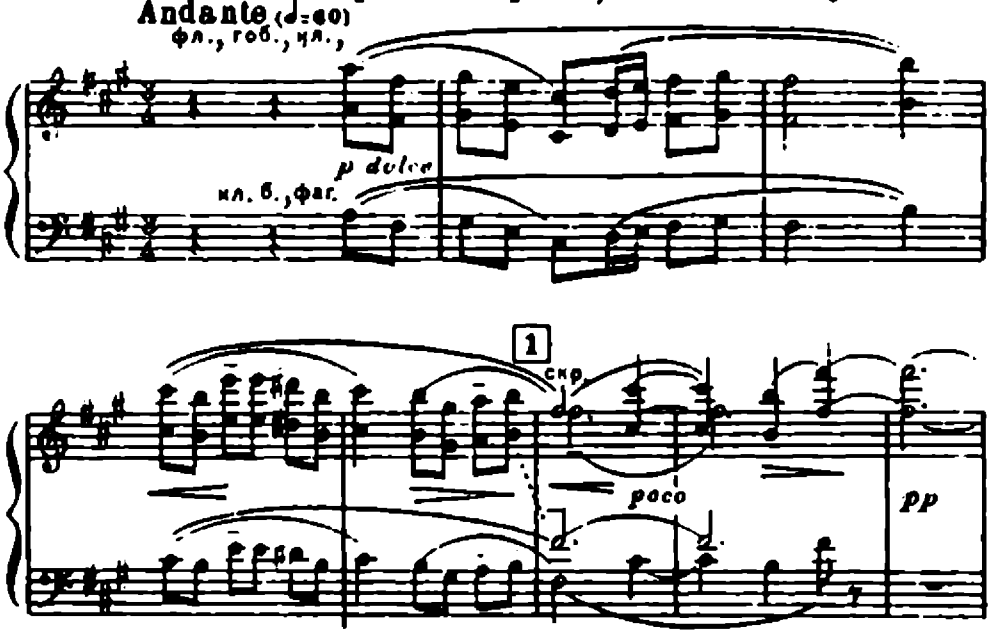


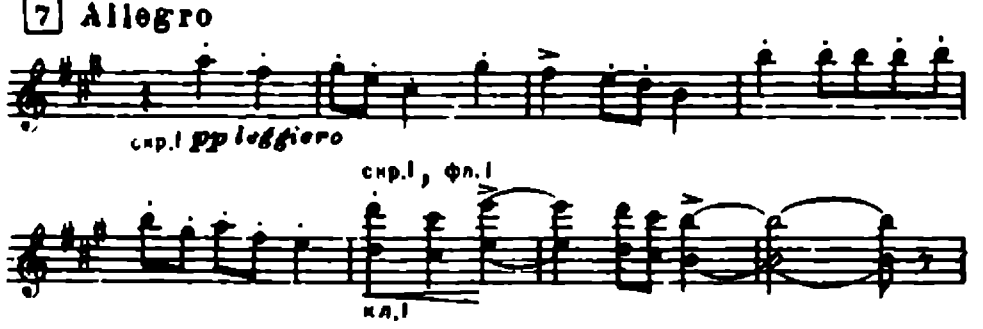
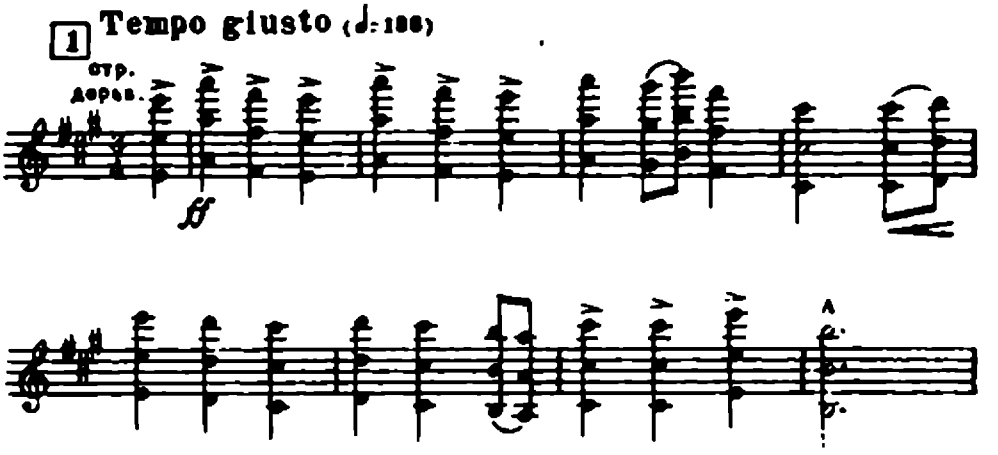
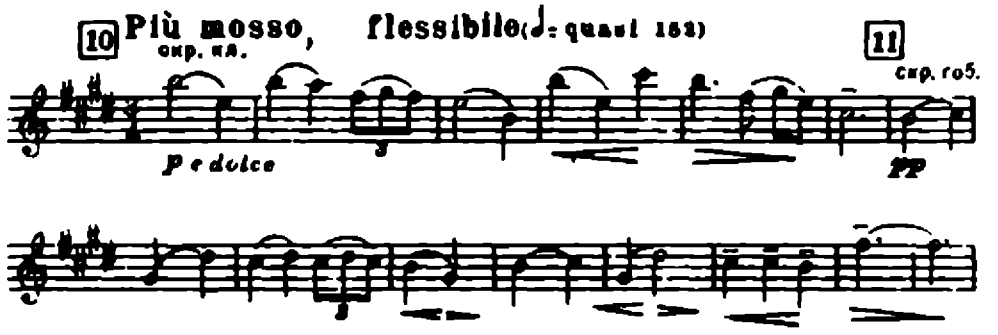
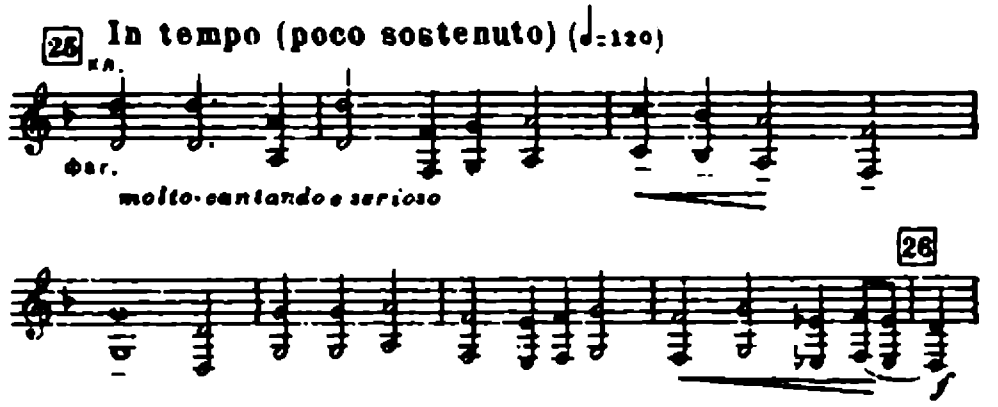
20. Шестая симфония (ор.23), I часть

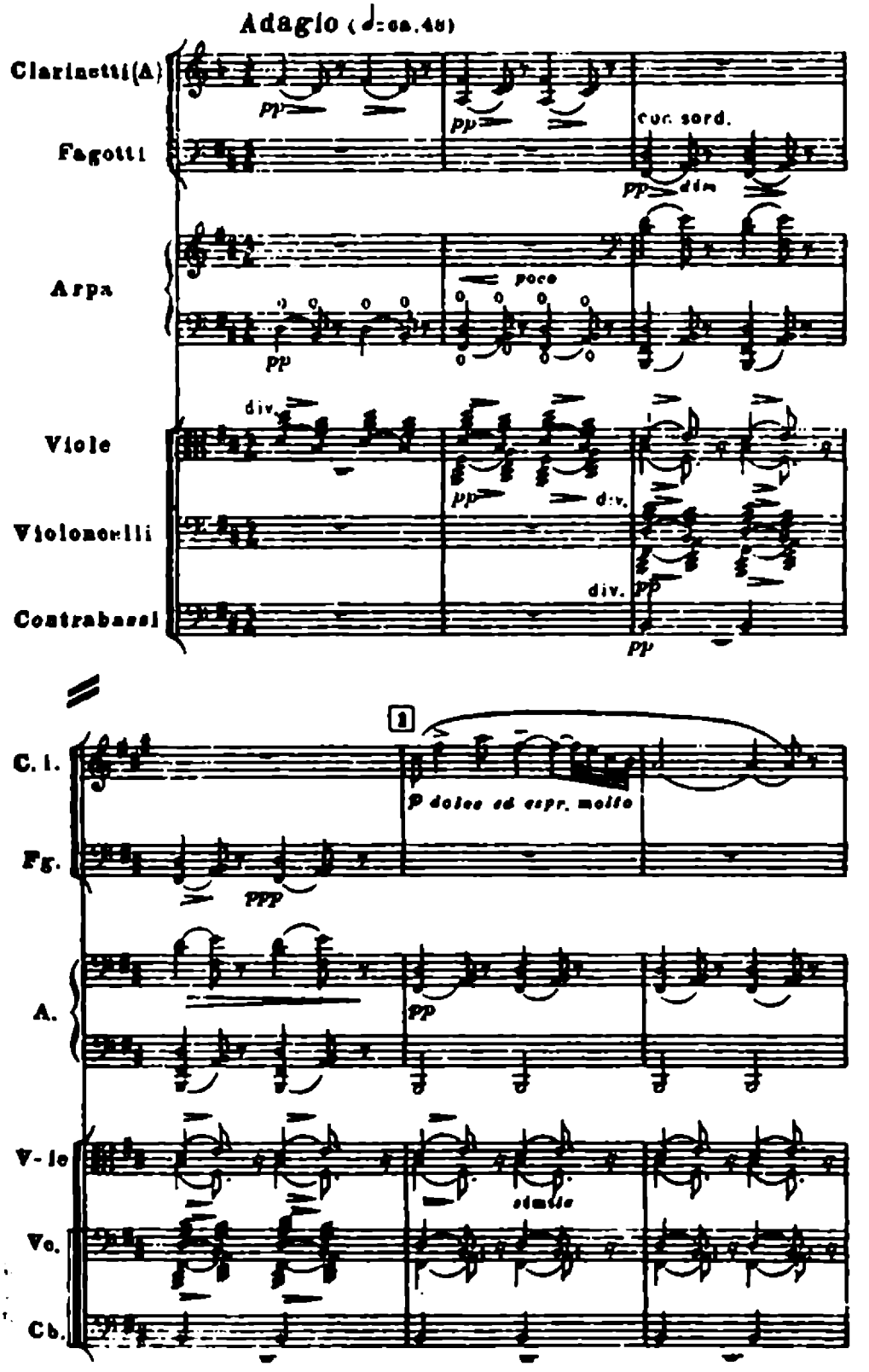
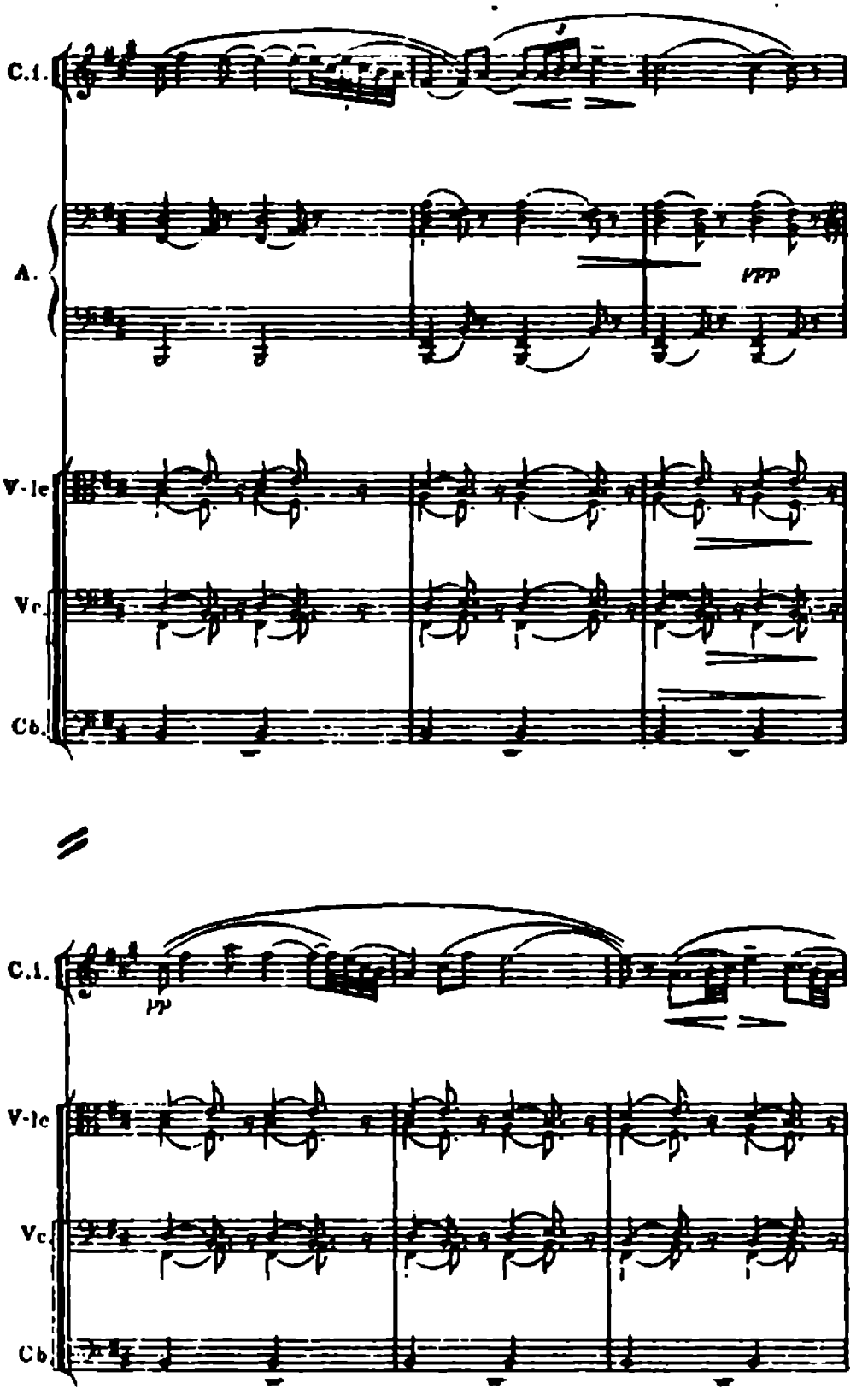


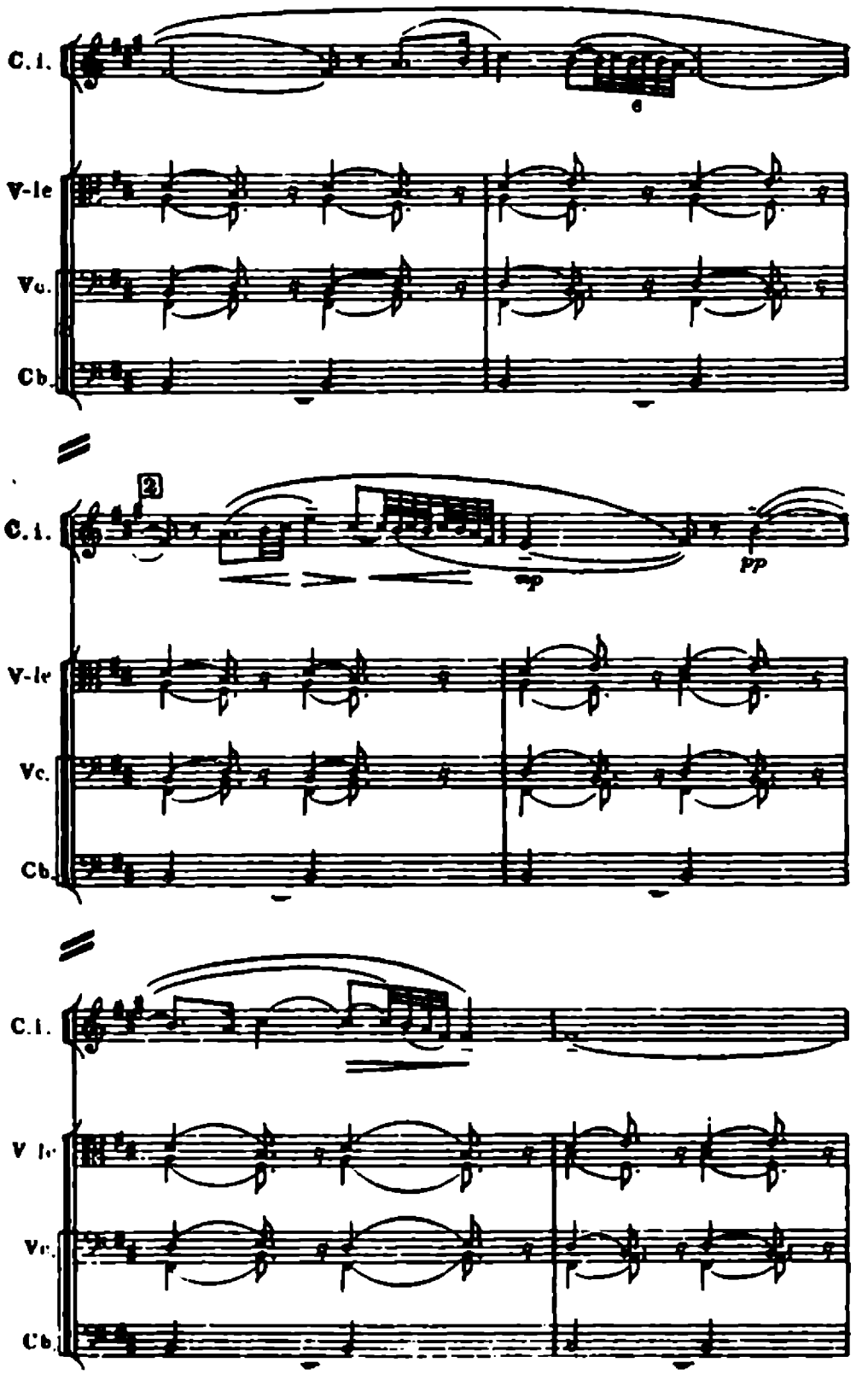
21. Шестая симфония (ор. 23), I часть

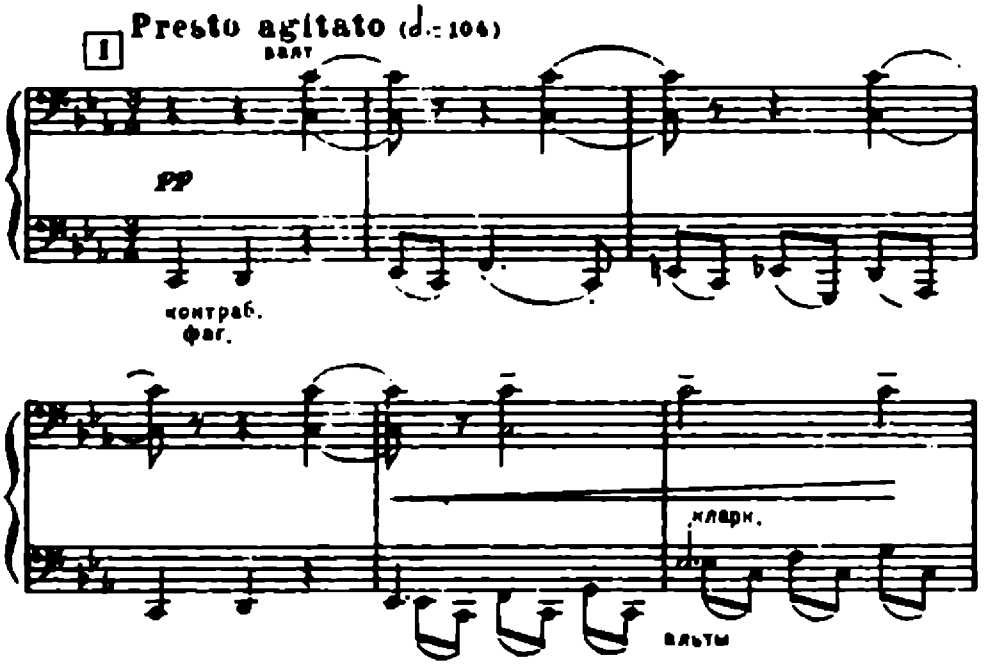
22. Восьмая симфония (ор. 26), I часть. Вступление

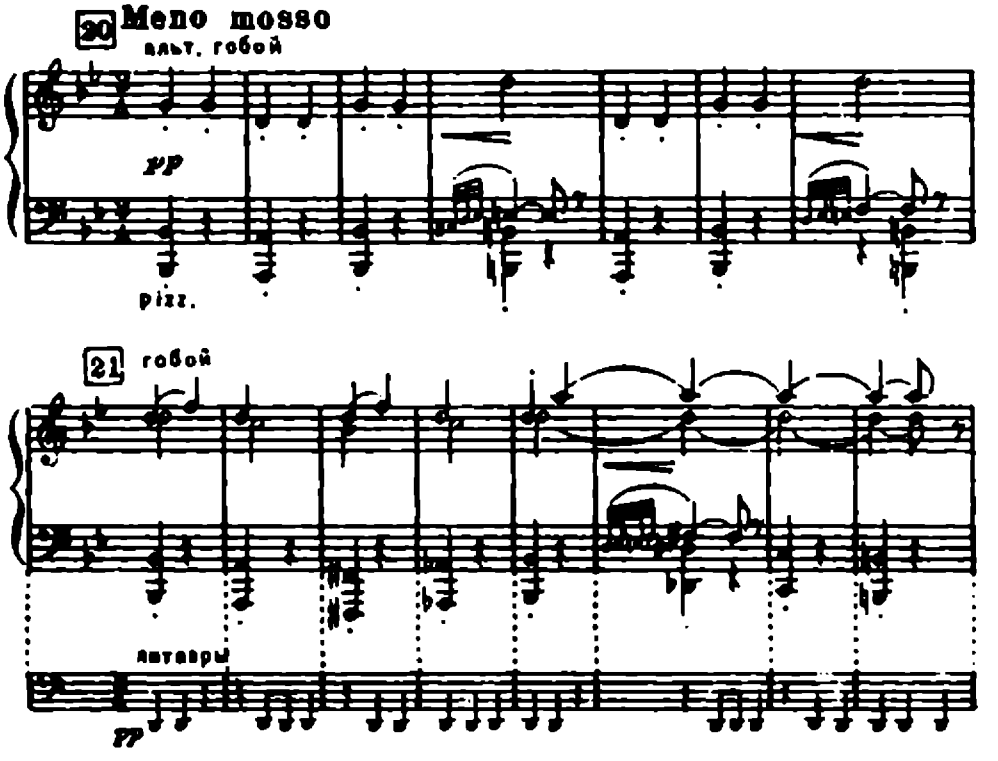


23. Восьмая симфония (ор 26), I часть

24. Восьмая симфония (ор. 26), IV часть

25. Восьмая симфония (ор. 26), IV часть

26. Восьмая симфония (ор. 26), IV часть

27. Восьмая симфония (ор. 26), III часть

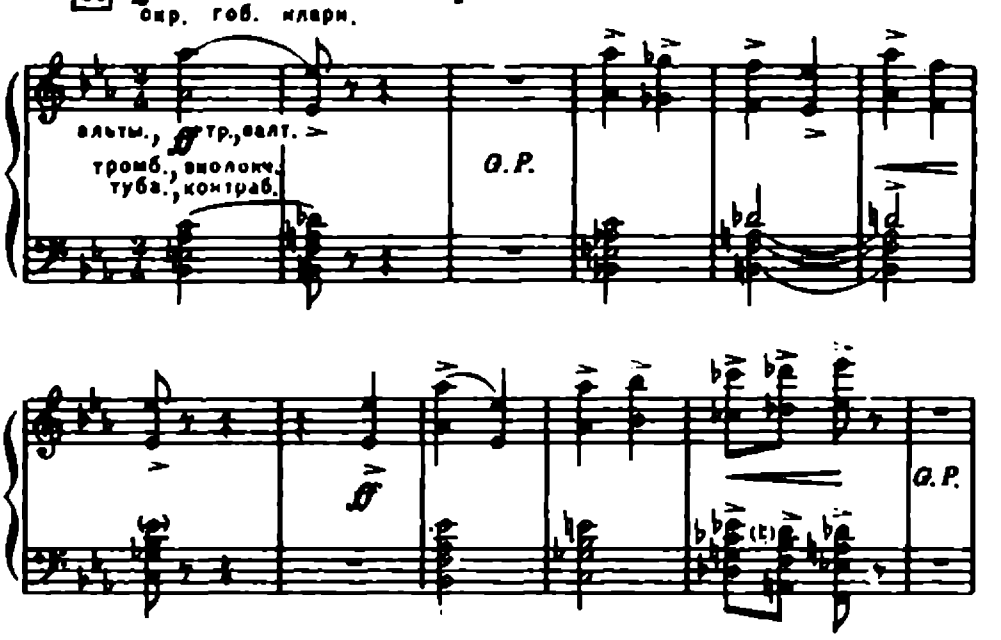


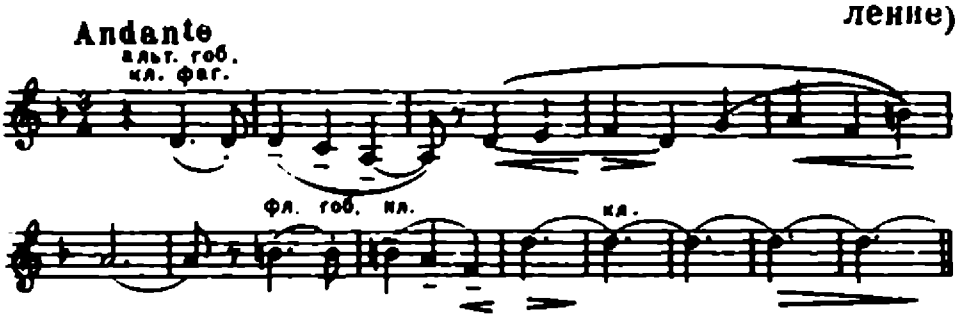
C.I.
A.
ppp
V-le
Vc.
Cb.
pp
C.I.
V-le
Vc.
Cb.

C. I.
V-le
Vc.
Cb.
2
C. I.
V-le
Vc.
Cb.
C. I.
V-le
Vc.
Cb.

28. Двенадцатая симфония (ор. 35), II часть

29. Двенадцатая симфония (ор. 35), II часть

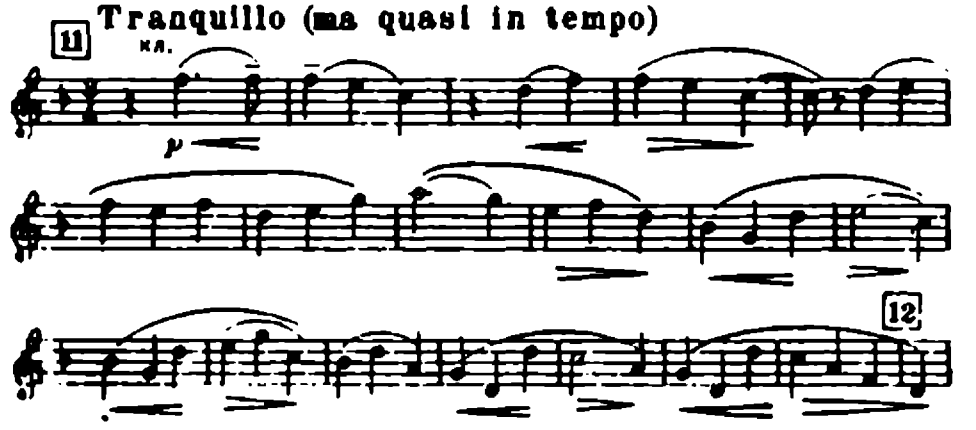


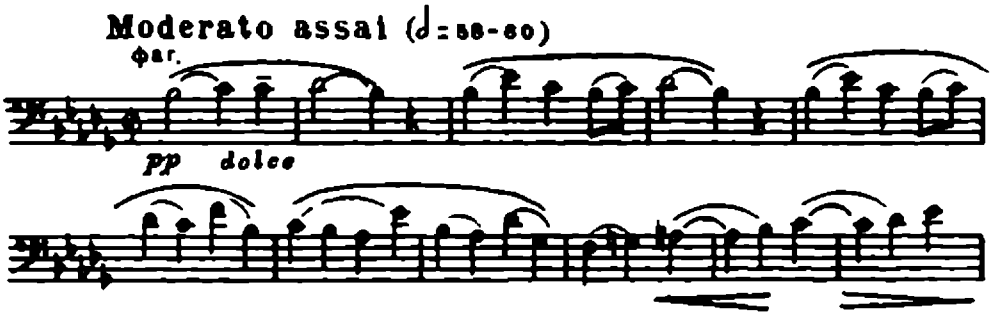
30. Двенадцатая симфония (ор. 35), II часть

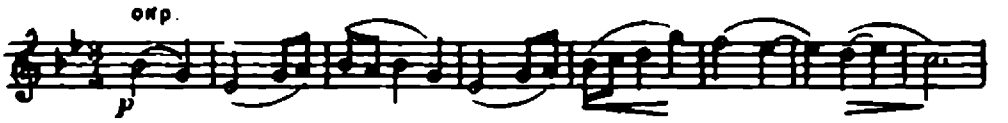
16 Quasi l'istesso tempo. Invocando

31. Пятнадцатая симфония (ор. 38), I часть (вступление)



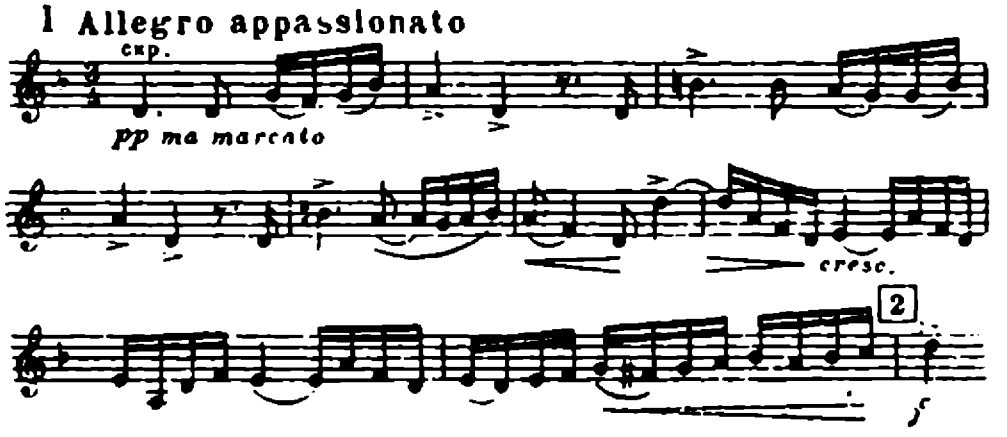
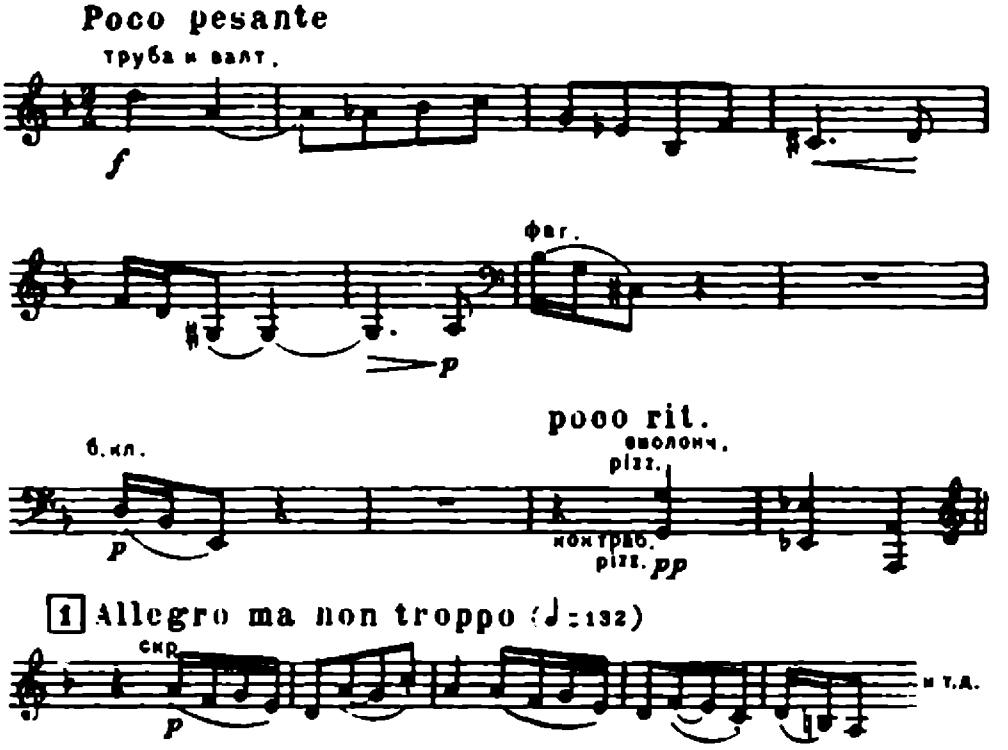
32. Пятнадцатая симфония (ор. 38), I часть (поб.)

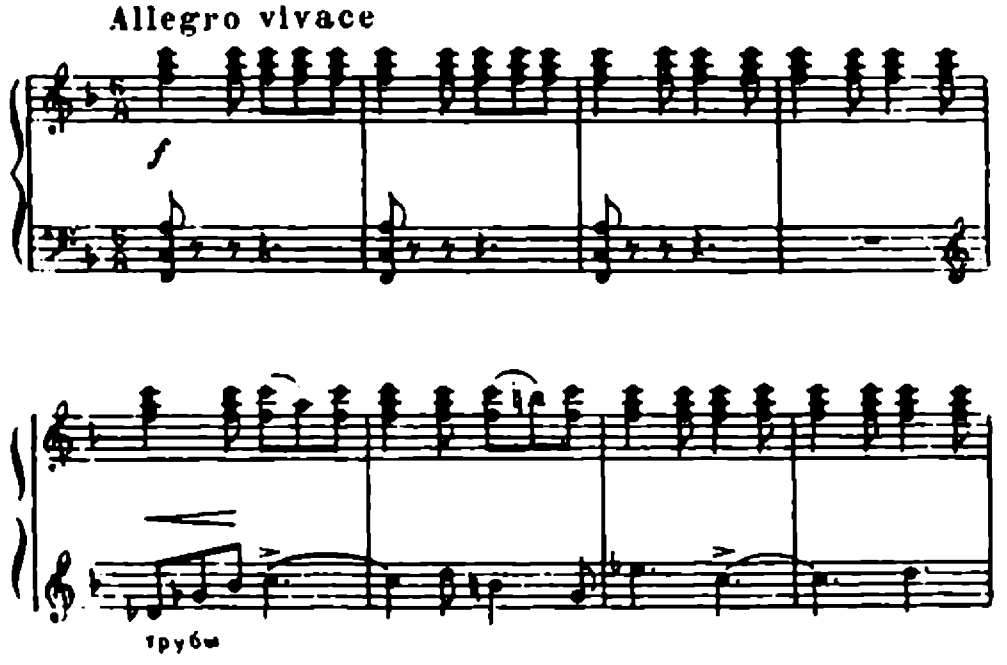


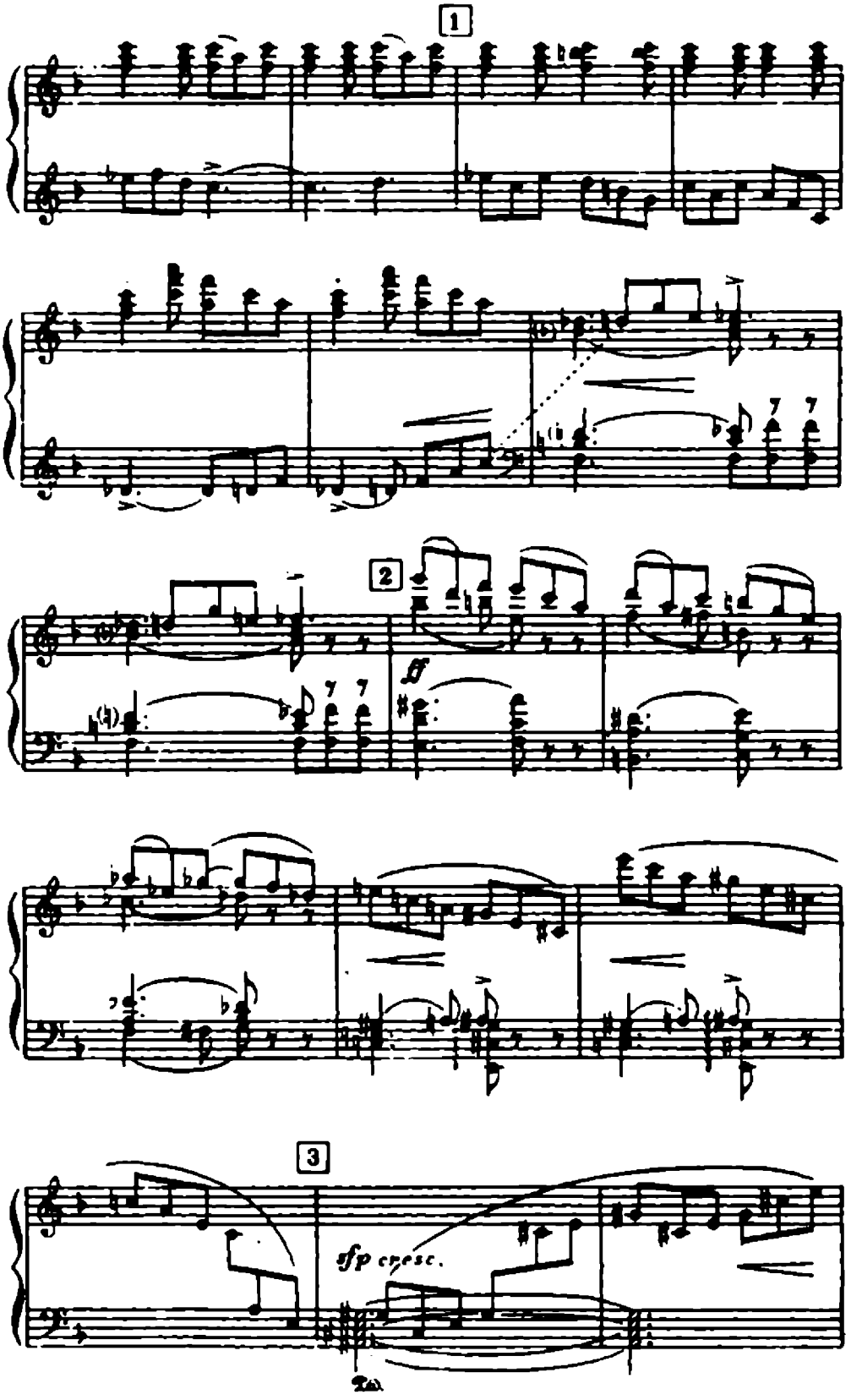
33. Пятнадцатая симфония (ор. 38), II часть

34. Пятнадцатая симфония (ор. 38), III часть

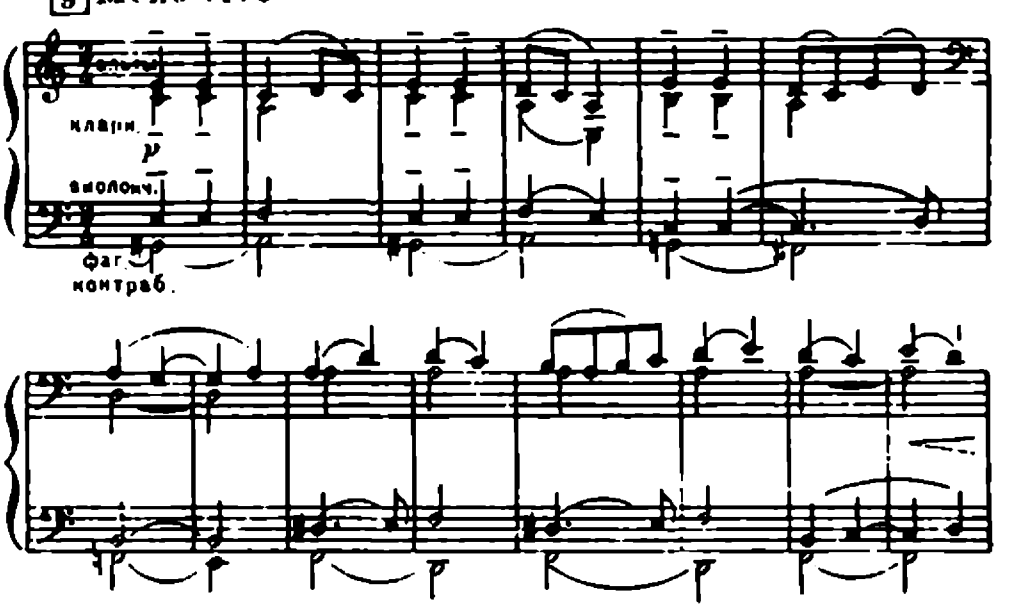
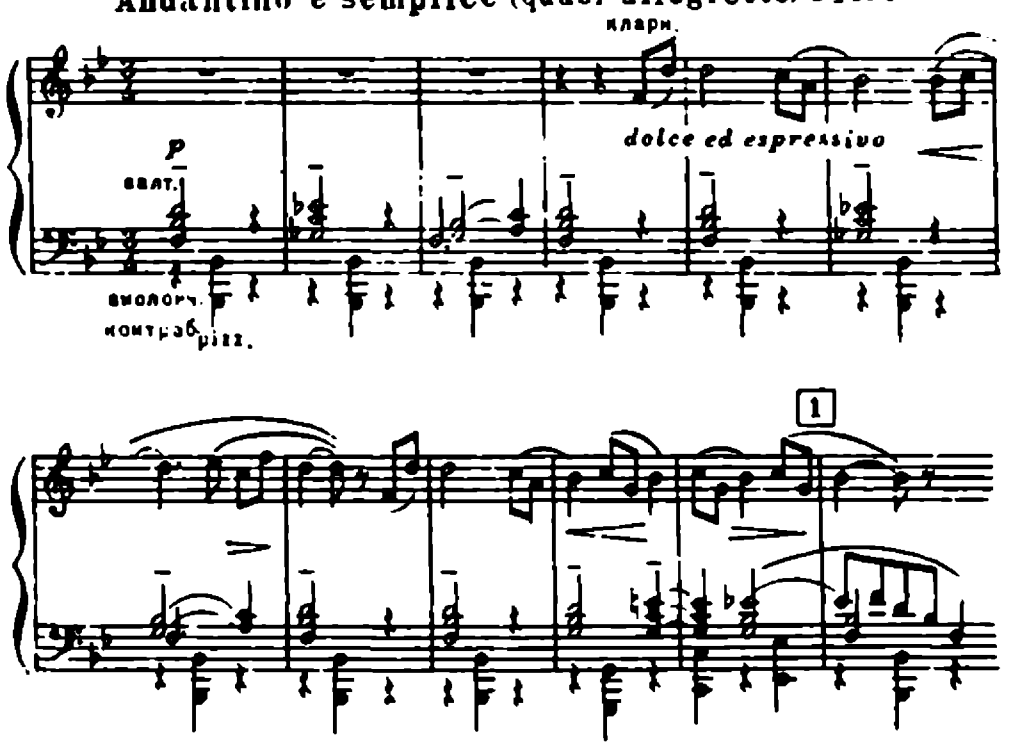


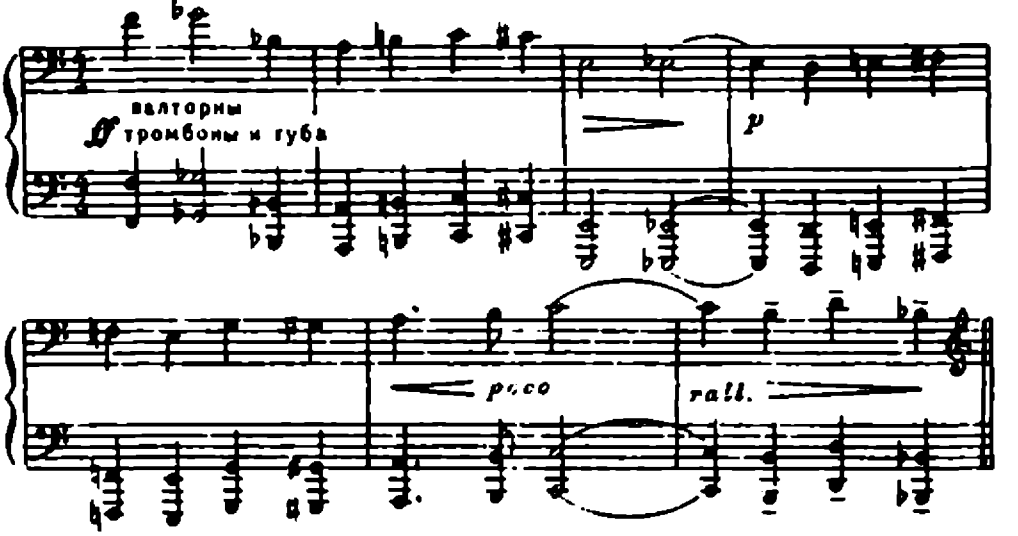
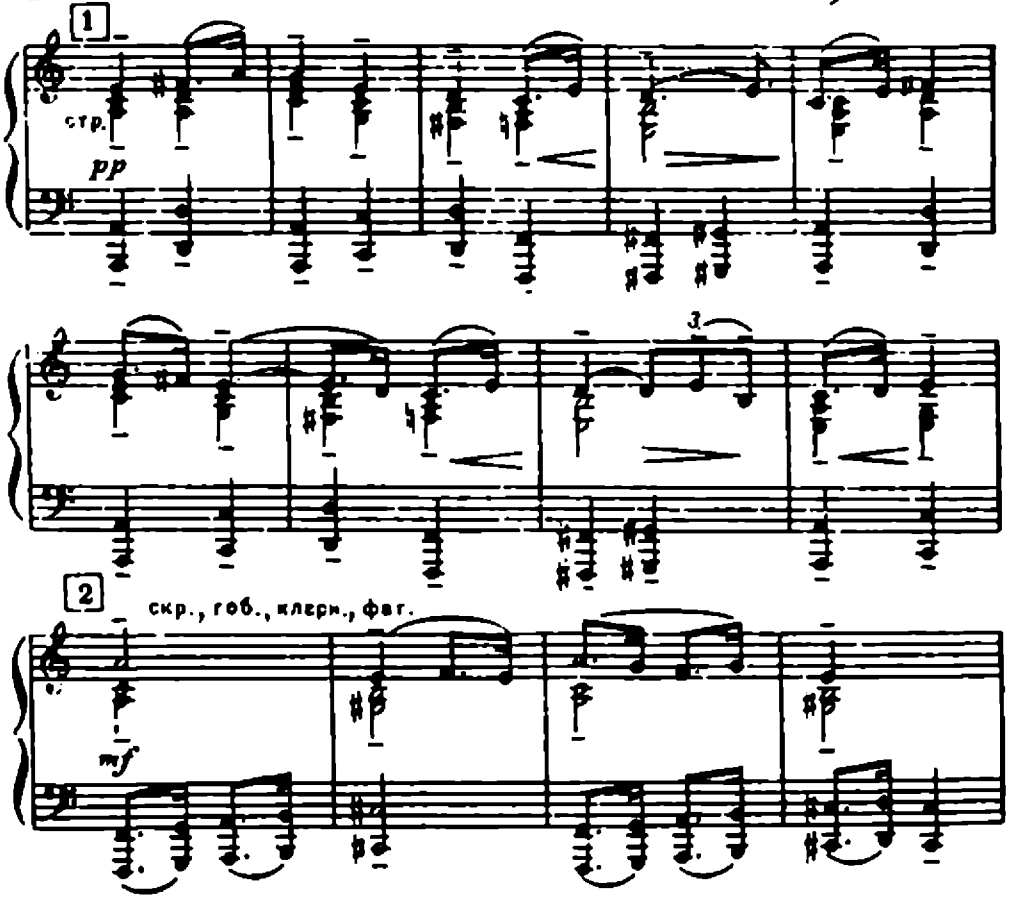
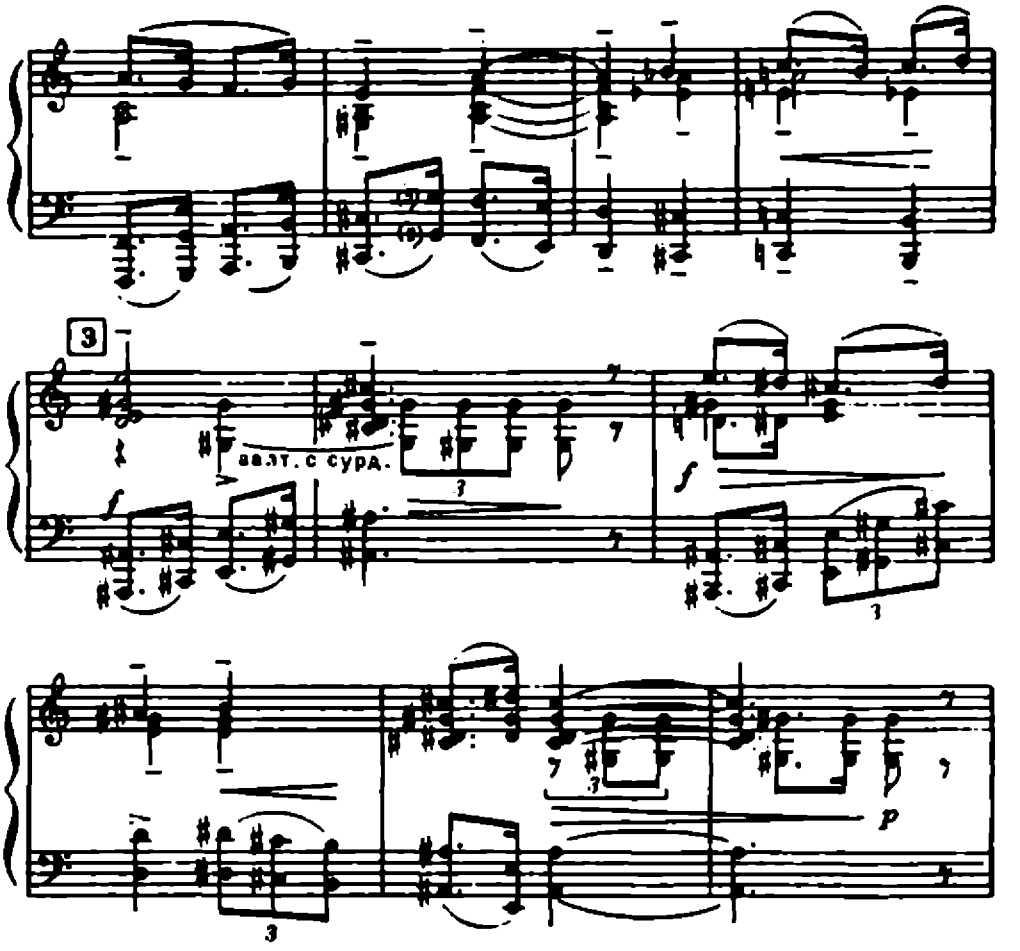
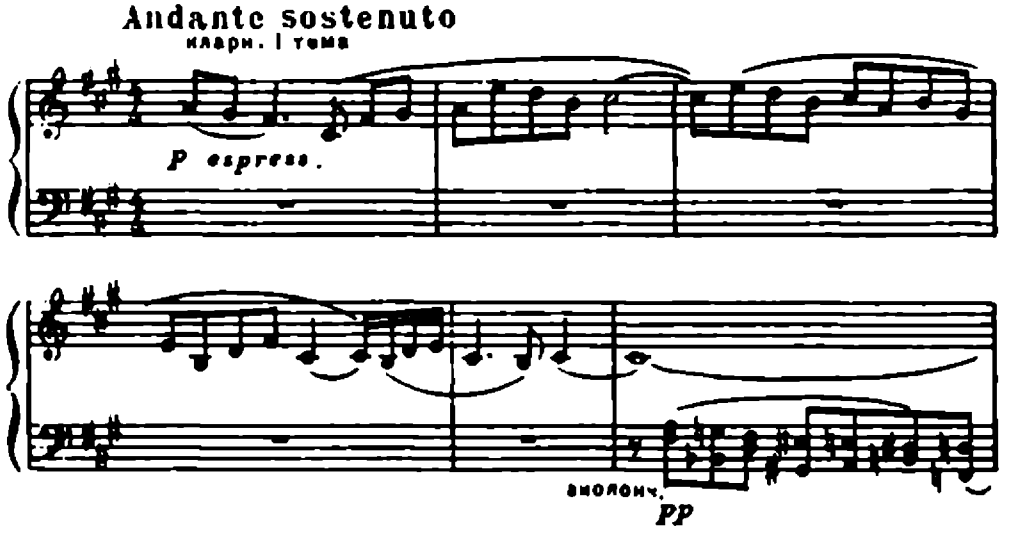
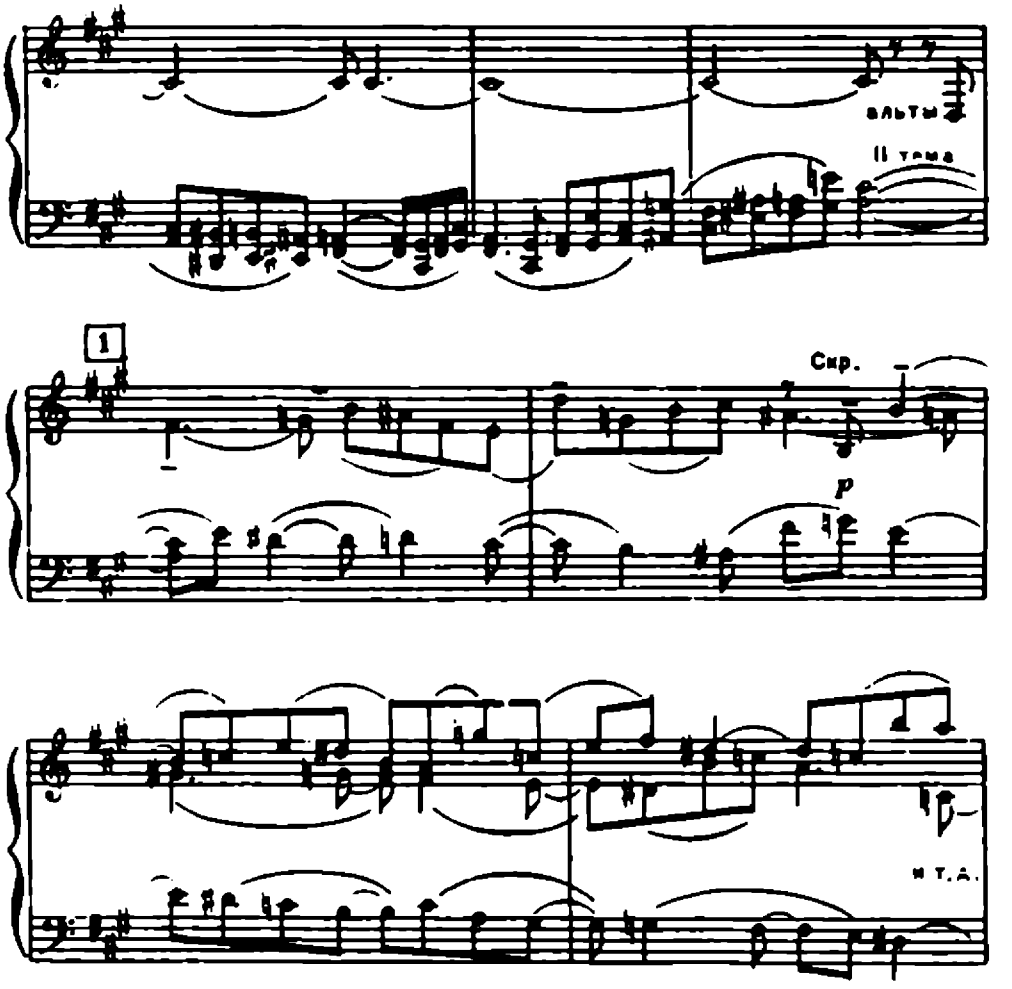
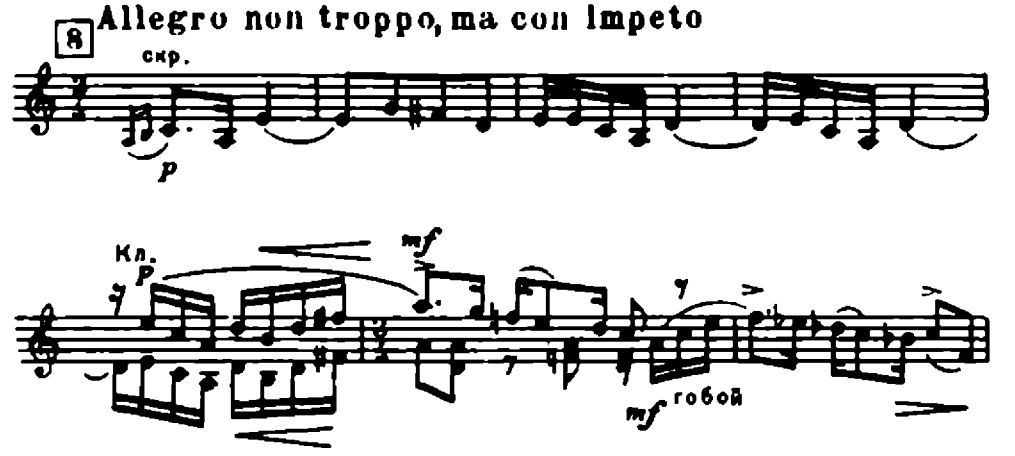
35. Пятнадцатая симфония (ор. 38), IV часть (фи-нал)

36. Пятнадцатая симфония (ор. 38), I часть

37. Пятнадцатая симфония (ор 38), IV часть (финал)

38. Шестнадцатая симфония (ор. 39), I часть (гл. п.)

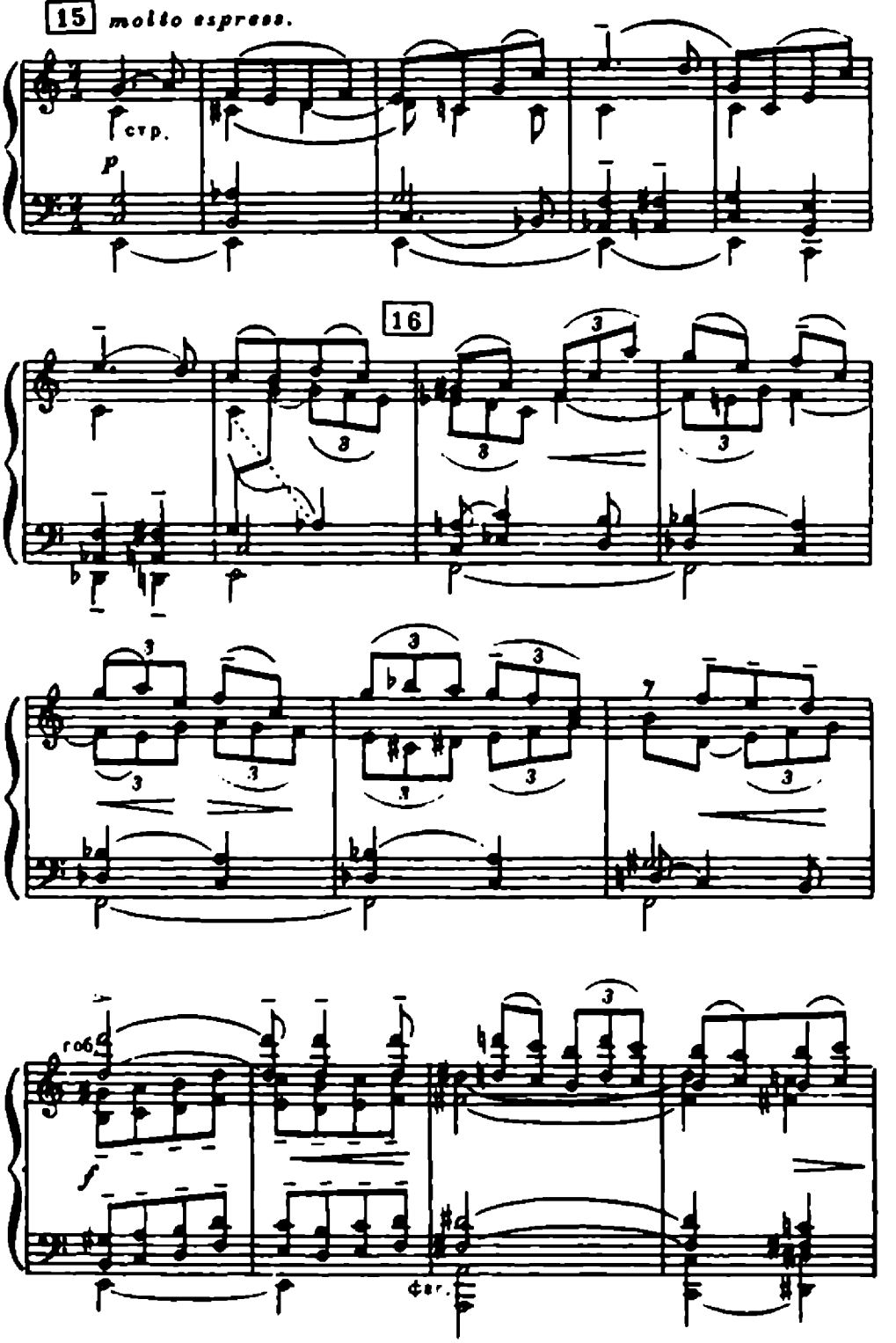



1
2
ff
3
sfp cresc.

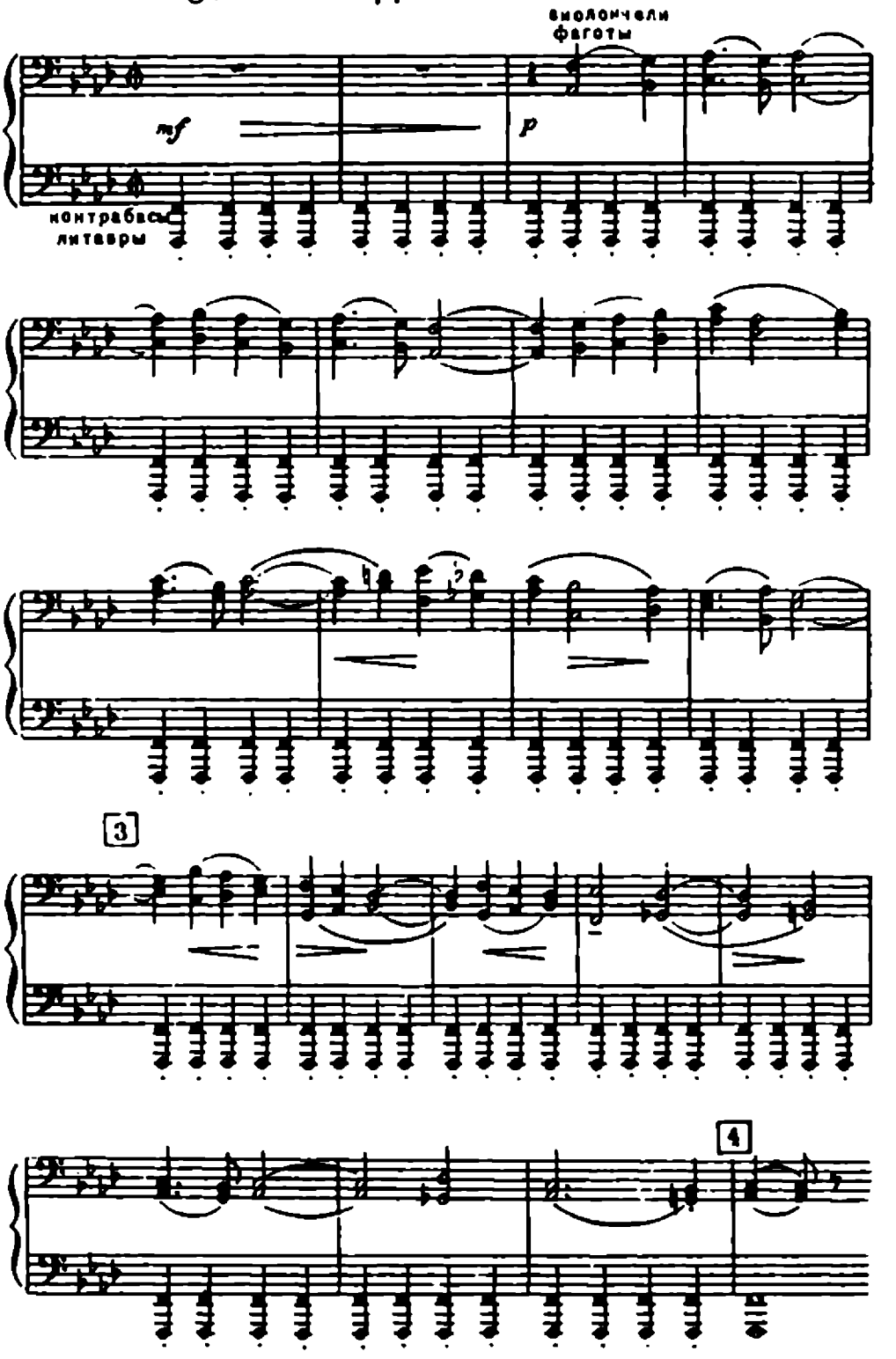
39. Шестнадцатая симфония (ор. 39), I часть (поб. н.)

40. Шестнадцатая симфония (ор. 39), II часть

41. Шестнадцатая симфония (ор. 39), III часть

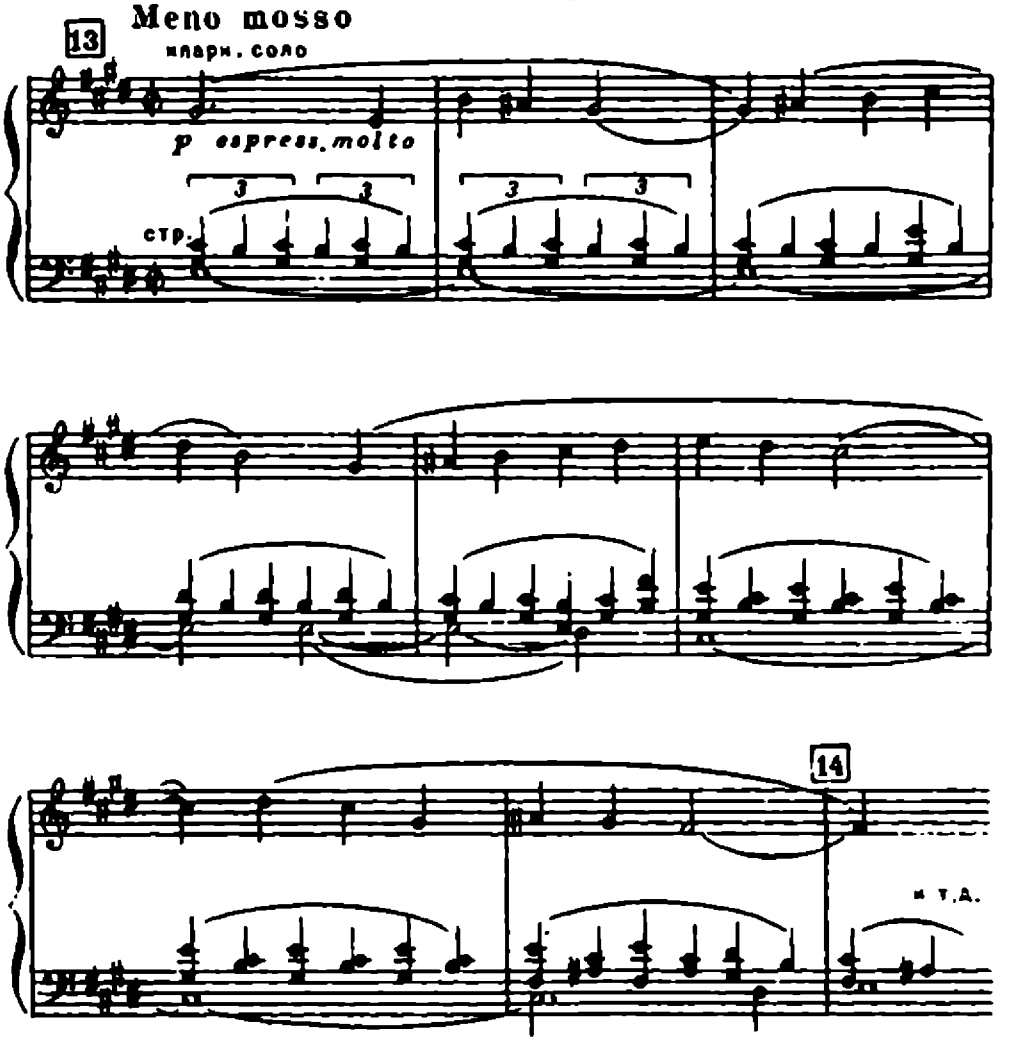
Sostenuto

42. Andante marciale ma sostenuto (♩=ок.72)

43. Двадцать первая симфония (ор. 51)

44. Двадцать первая симфония (ор. 51), (гл. п.)

45. Двадцать первая симфония (ор 51), (поб. п.)

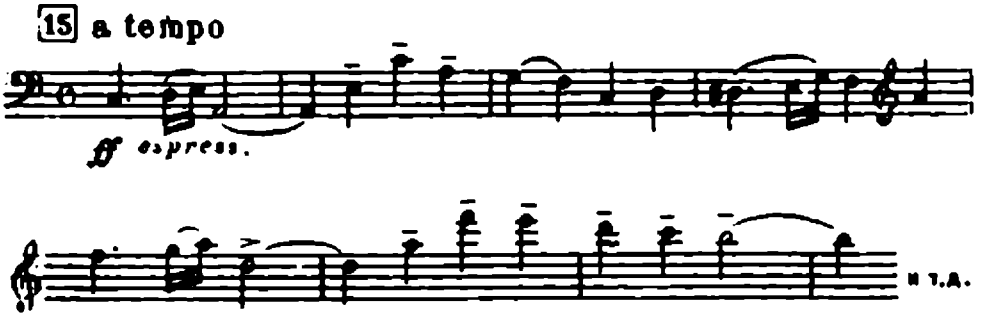
Poco meno mosso (quasi Andante)

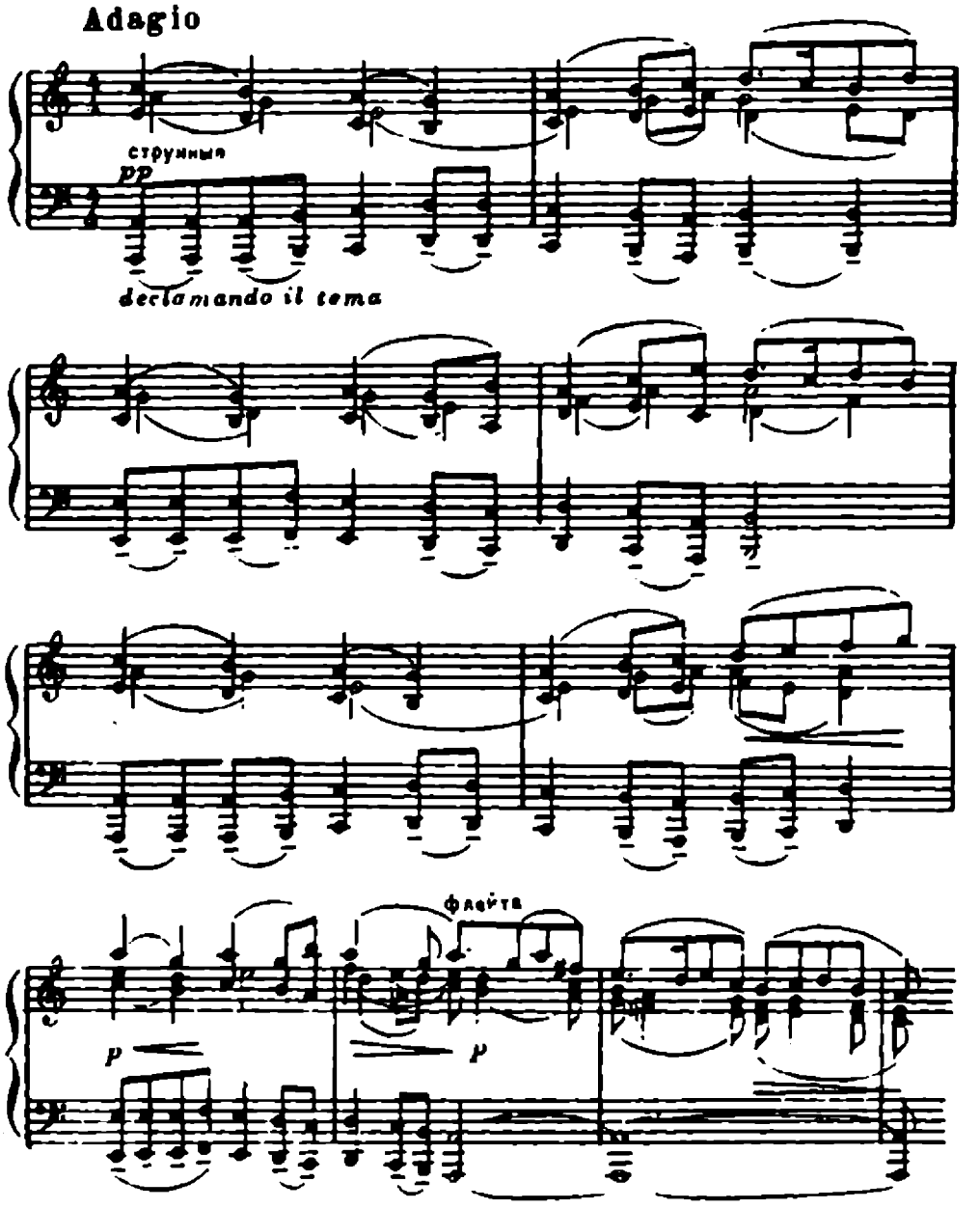


46. Двадцать четвертая симфония (ор. 63), I часть

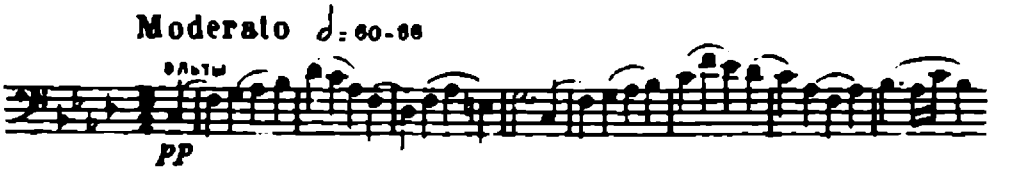
Allegro non troppo e con anima ♩= 108

47. Двадцать четвертая симфония (ор. 63). I часть

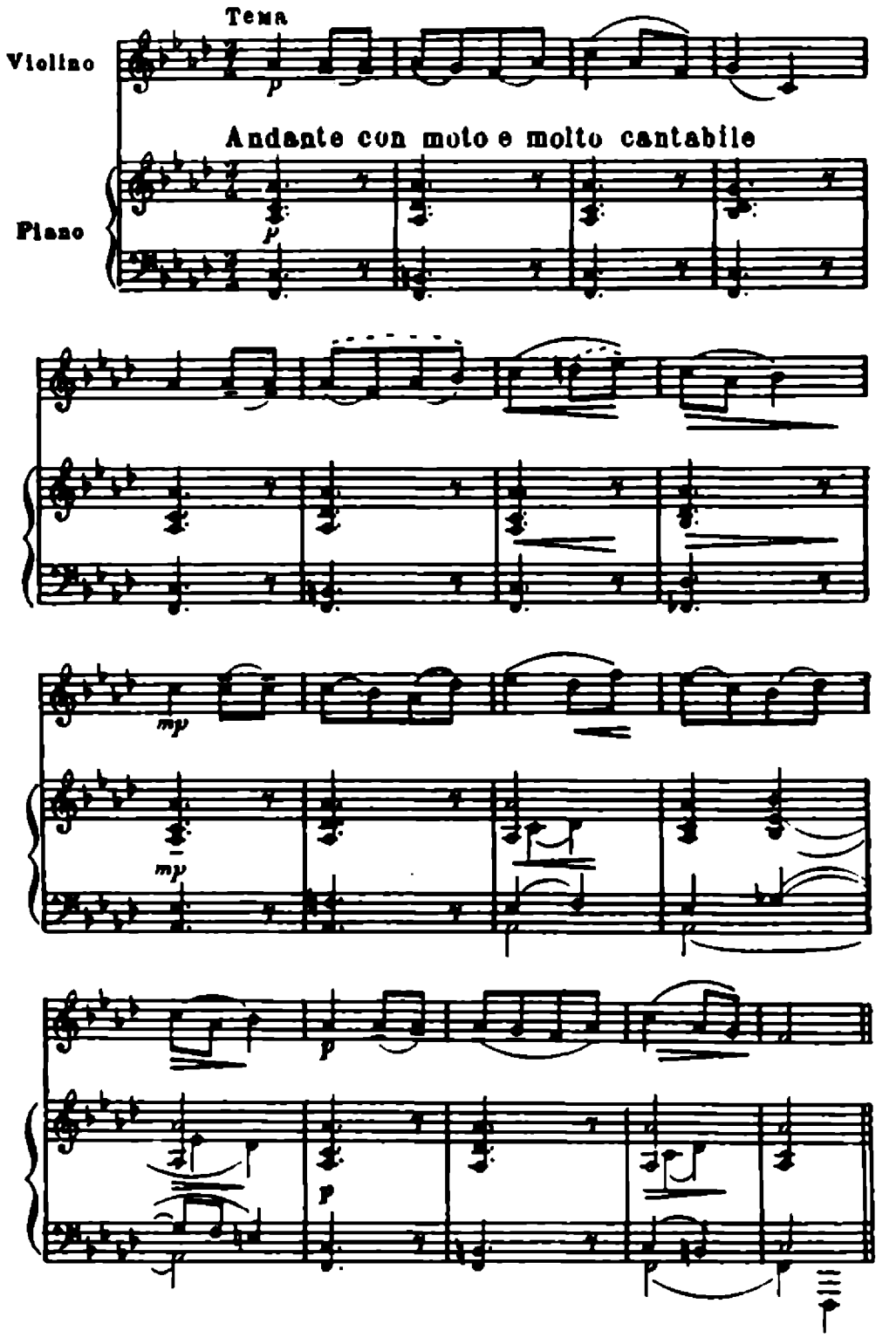


48. Двадцать четвертая симфония (ор. 63), I часть

49. Двадцать пятая симфония (ор. 69), I часть

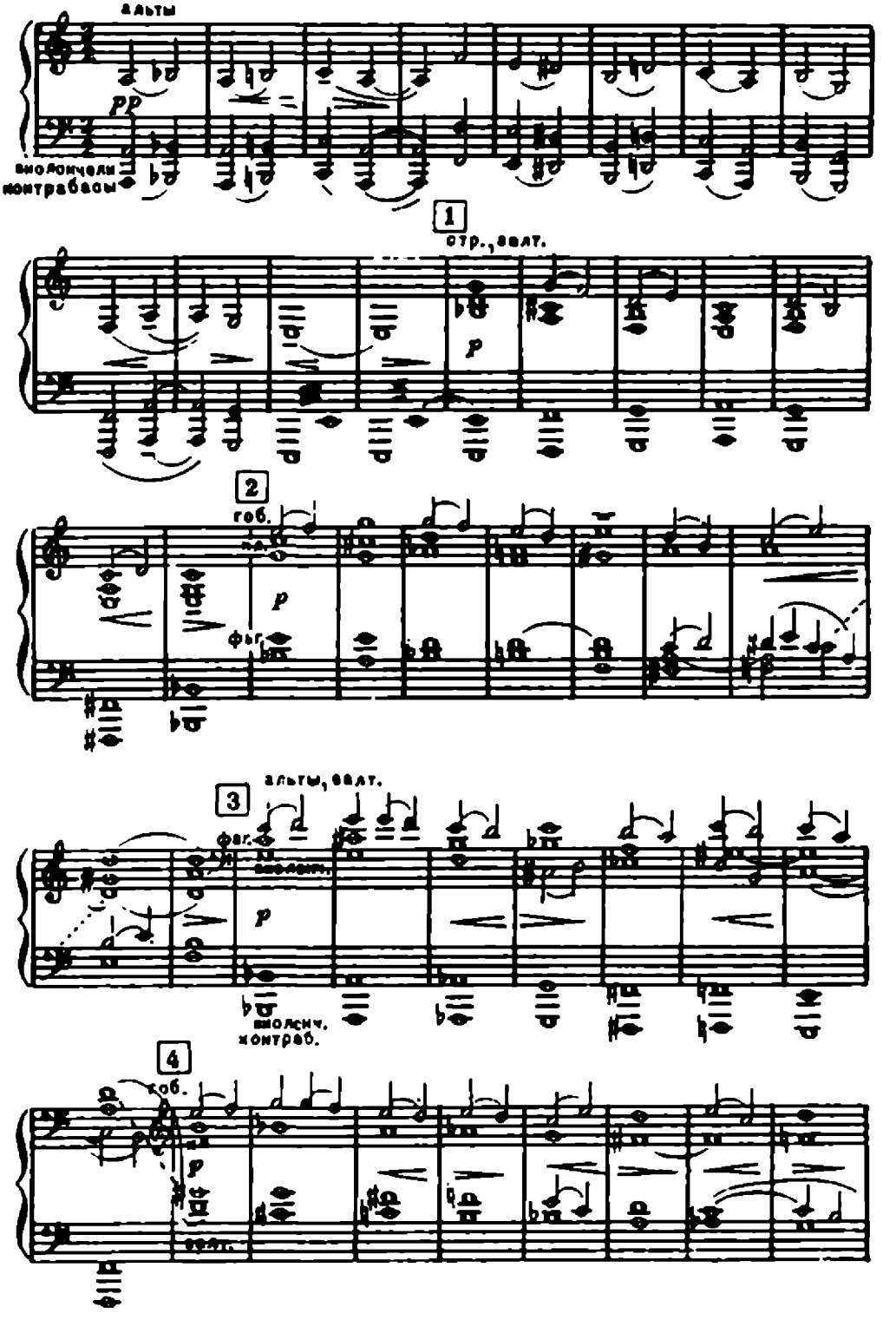


50. Двадцать пятая симфония (ор. 69), II часть

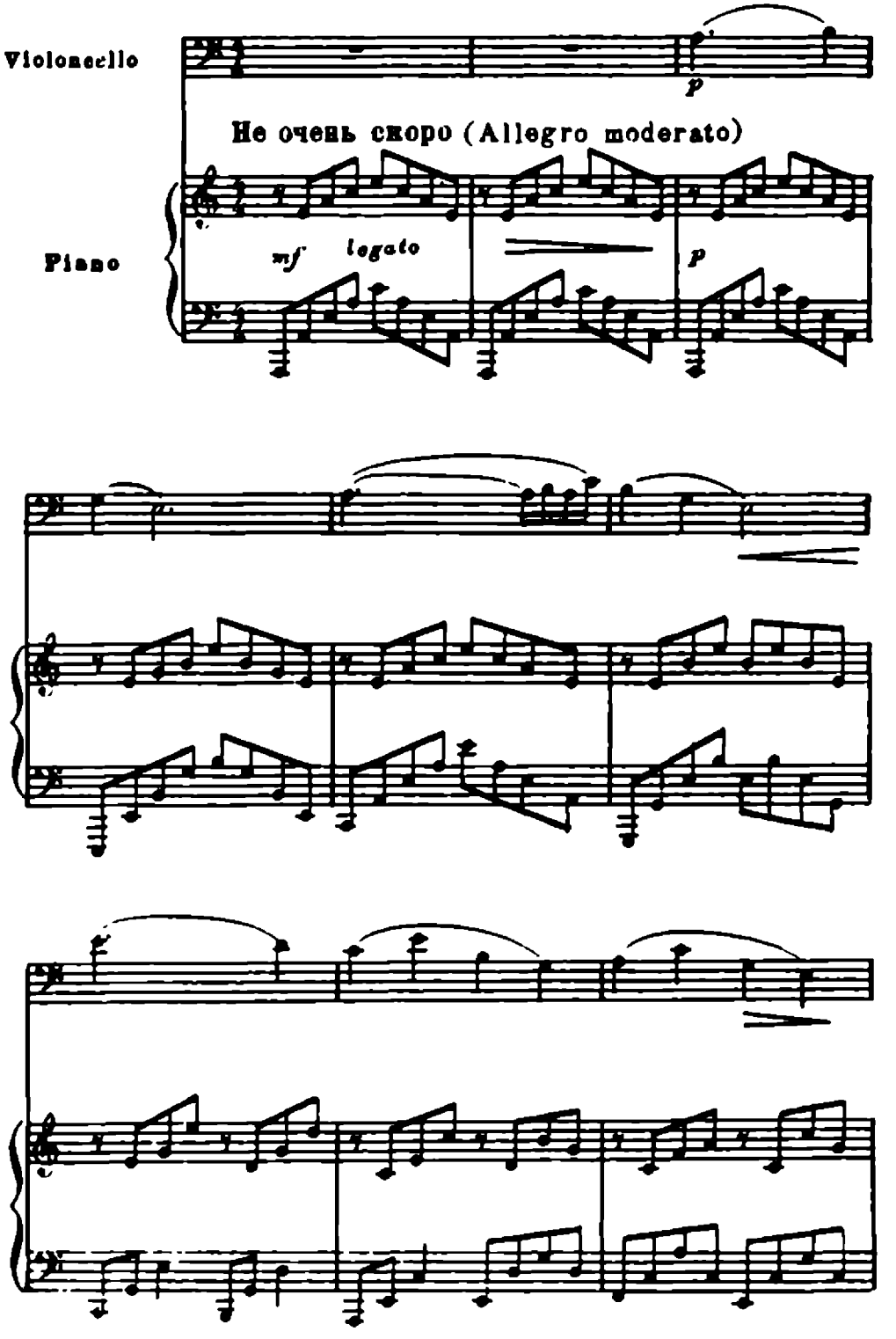


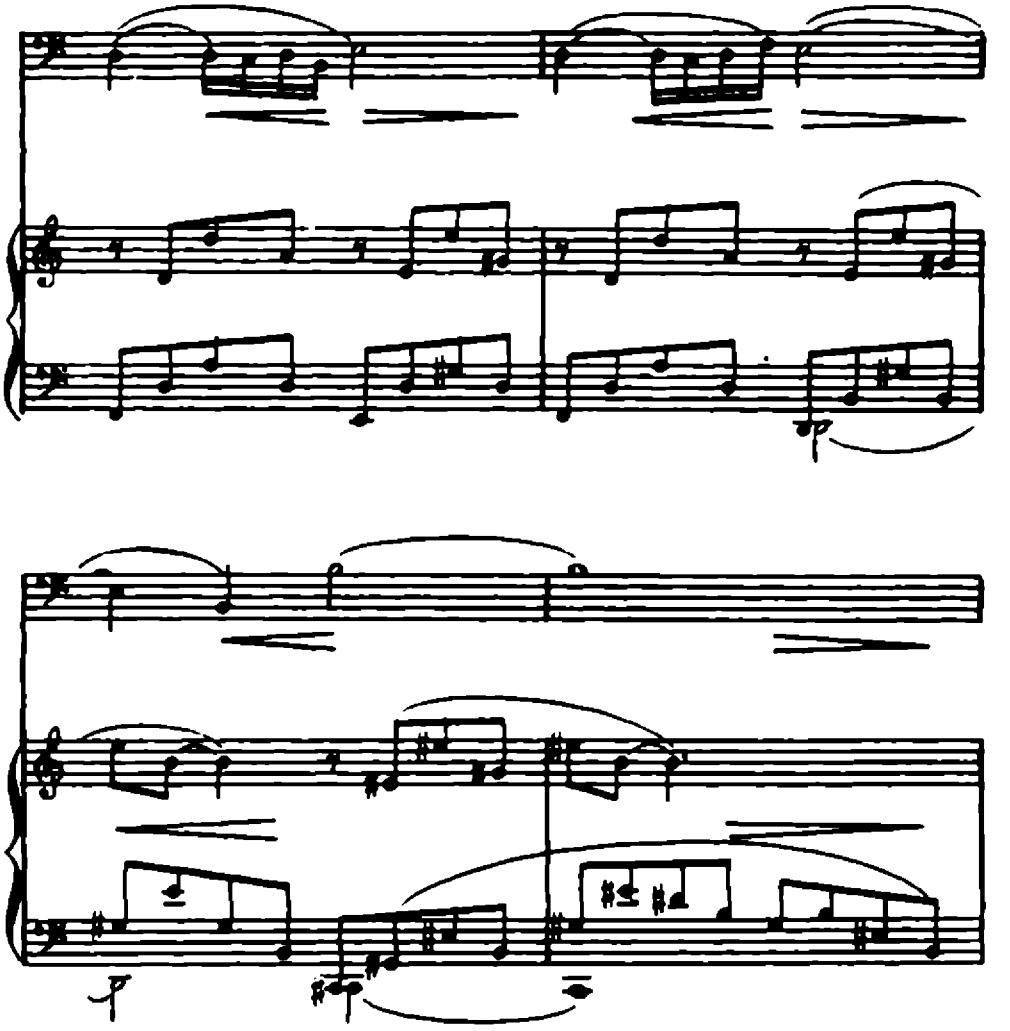
51. Соната для скрипки и фортепиано (ор. 70), II часть

52. Двадцать шестая симфония (ор. 70), I часть

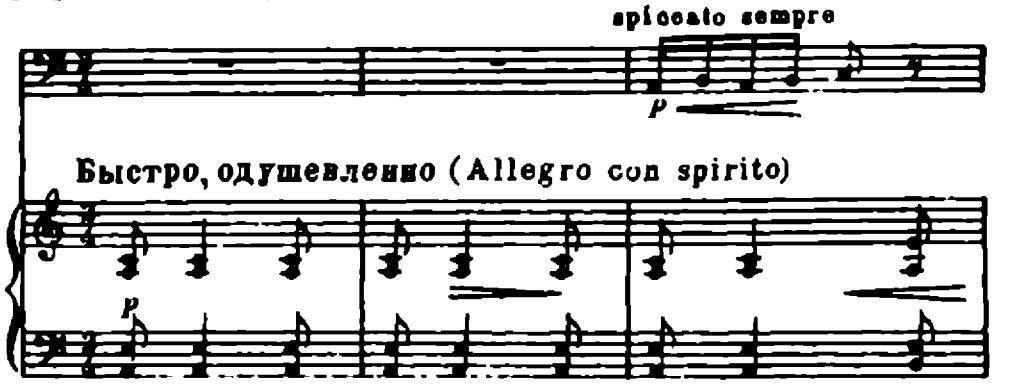
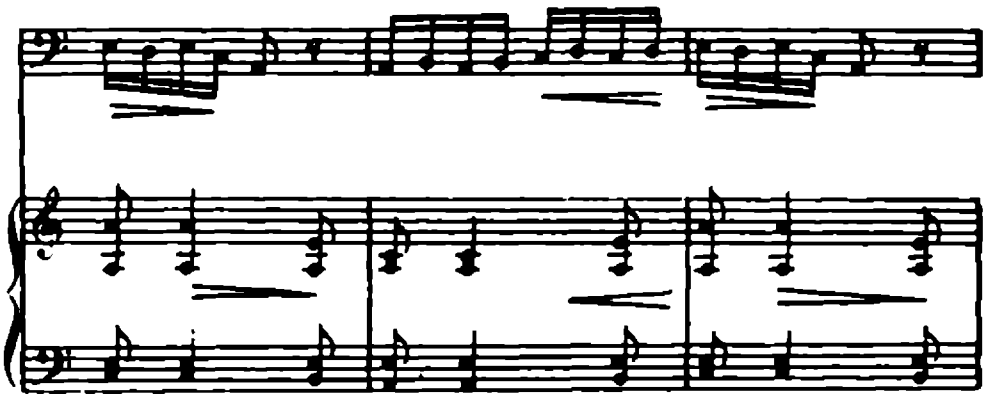
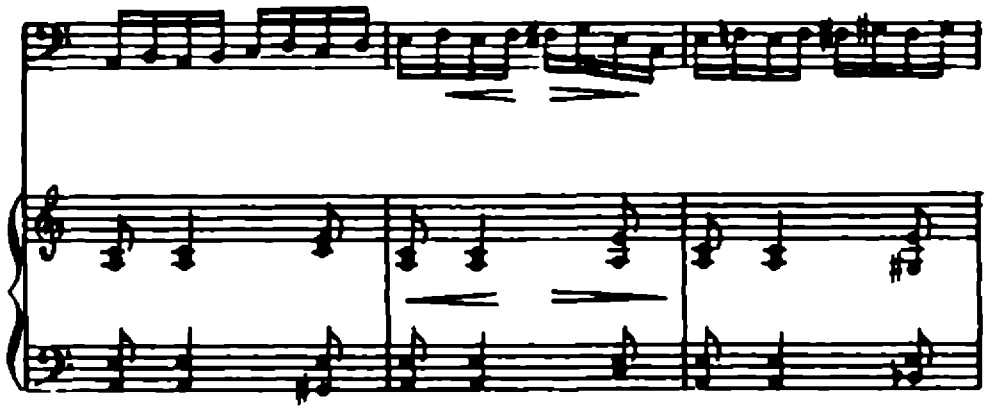
Andante sostenuto

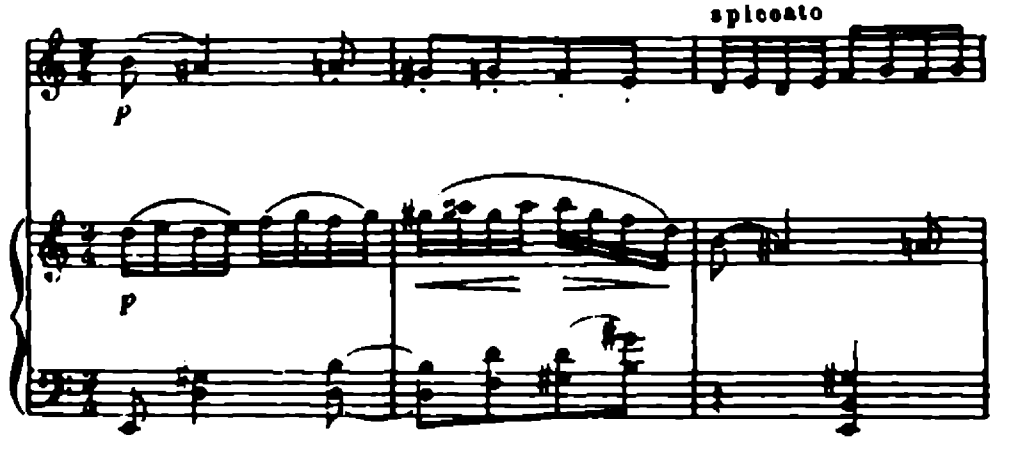
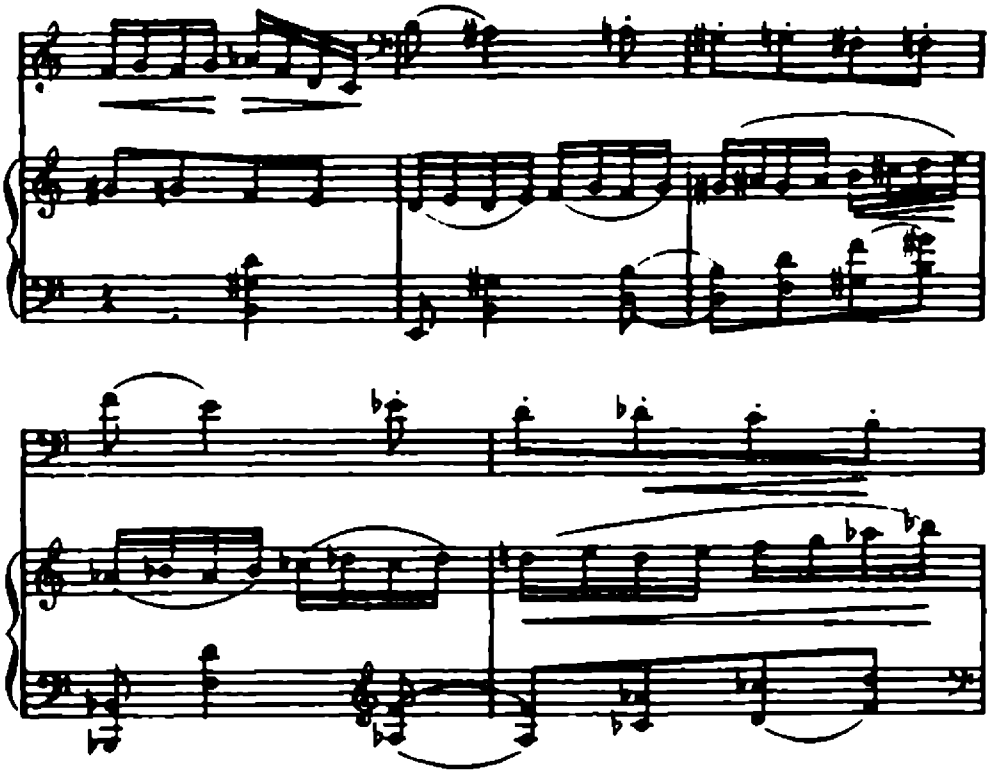


53. Вторая соната для виолончели (или альта) и фортепиано (ор. 81), I часть

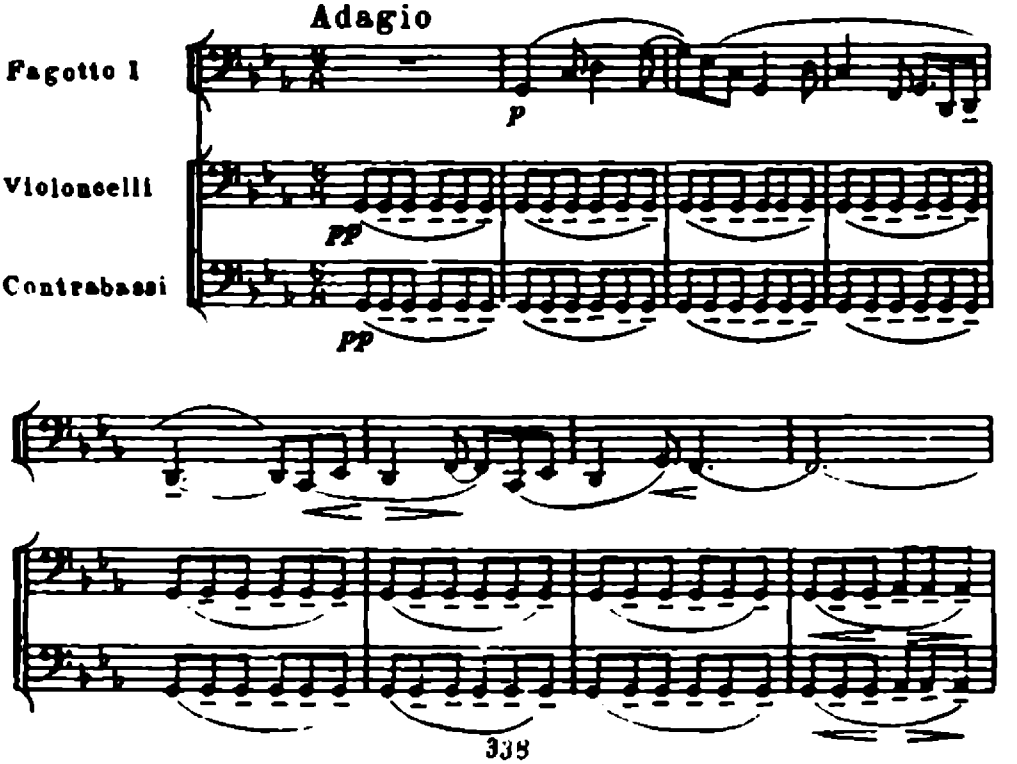


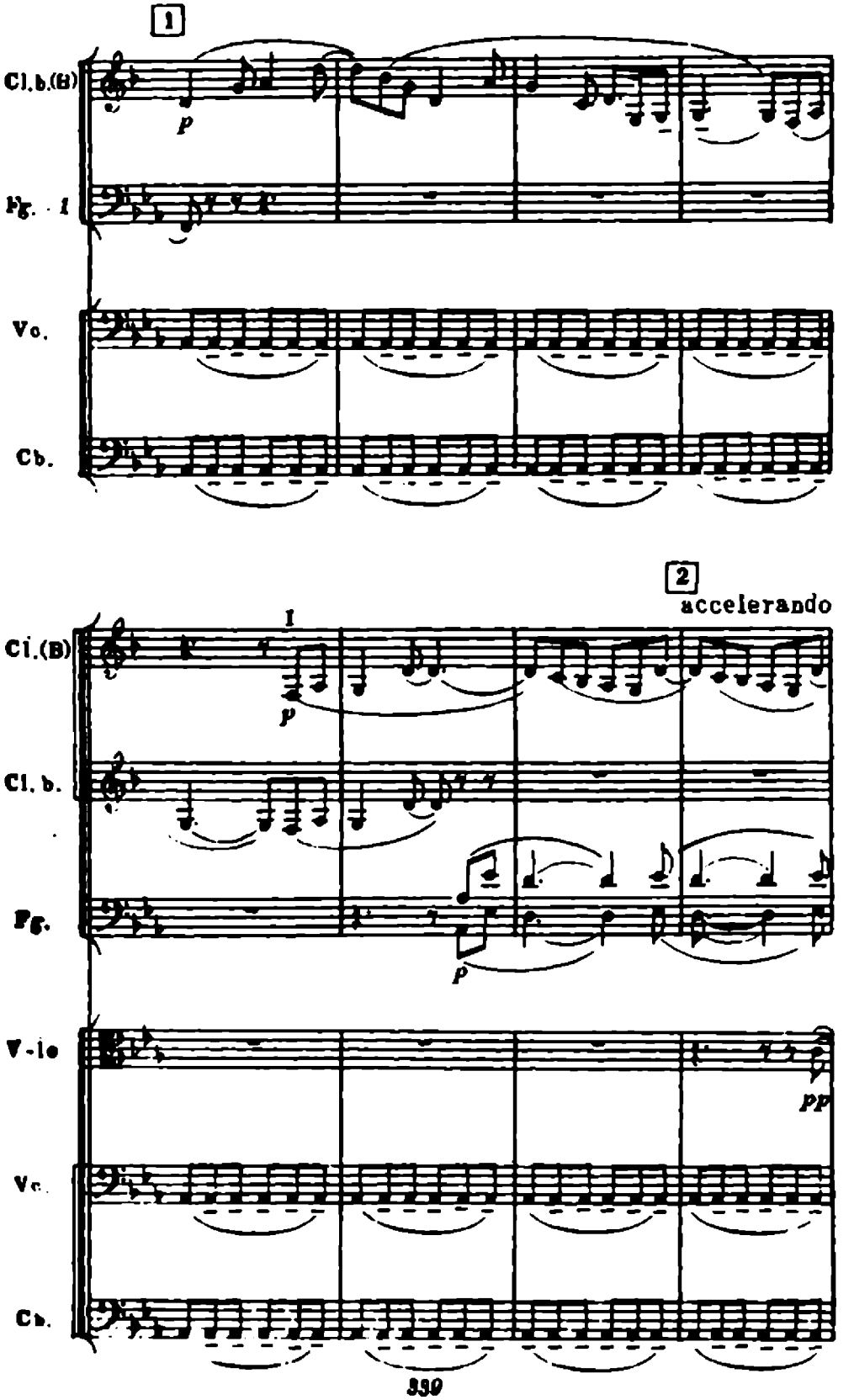


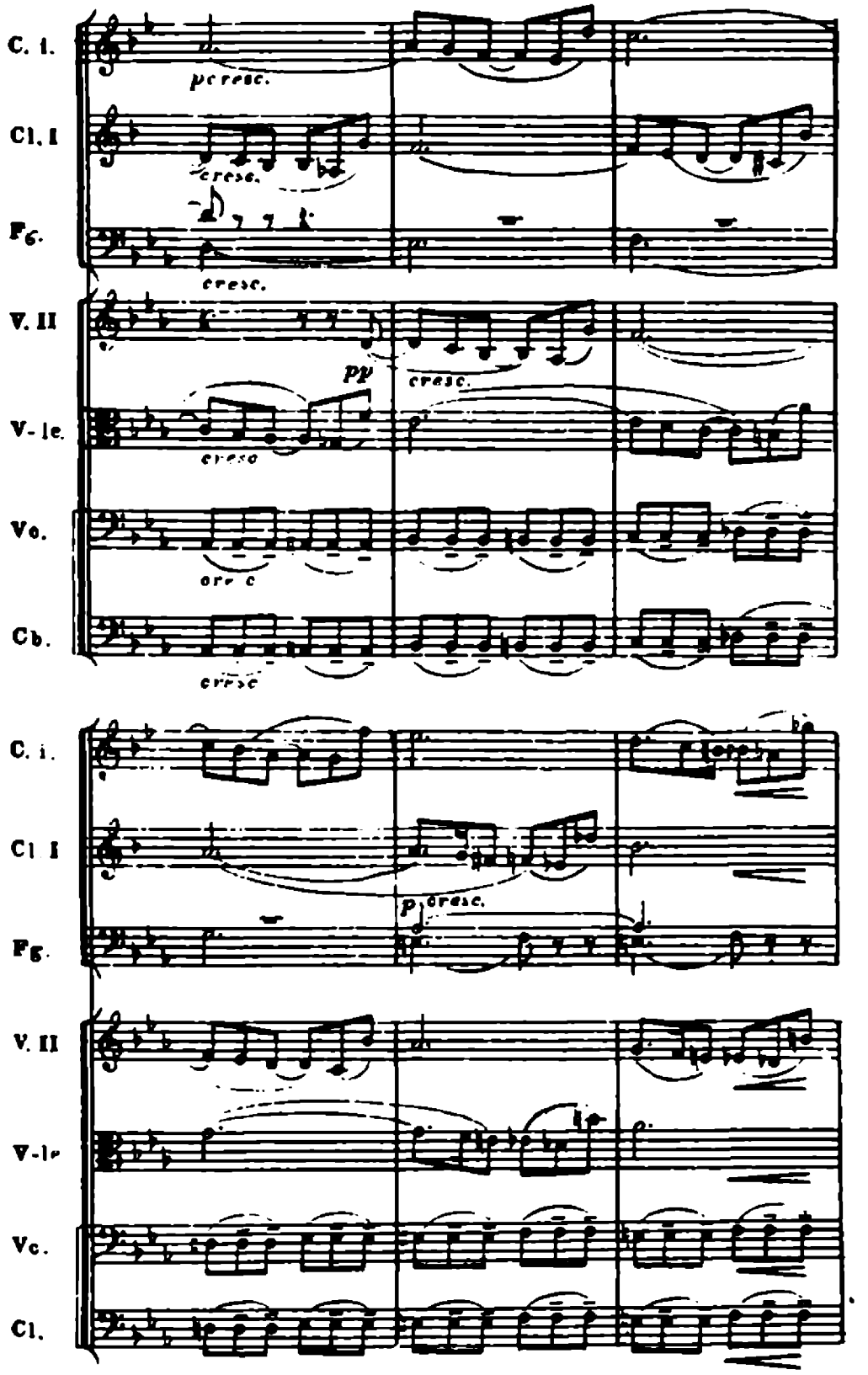
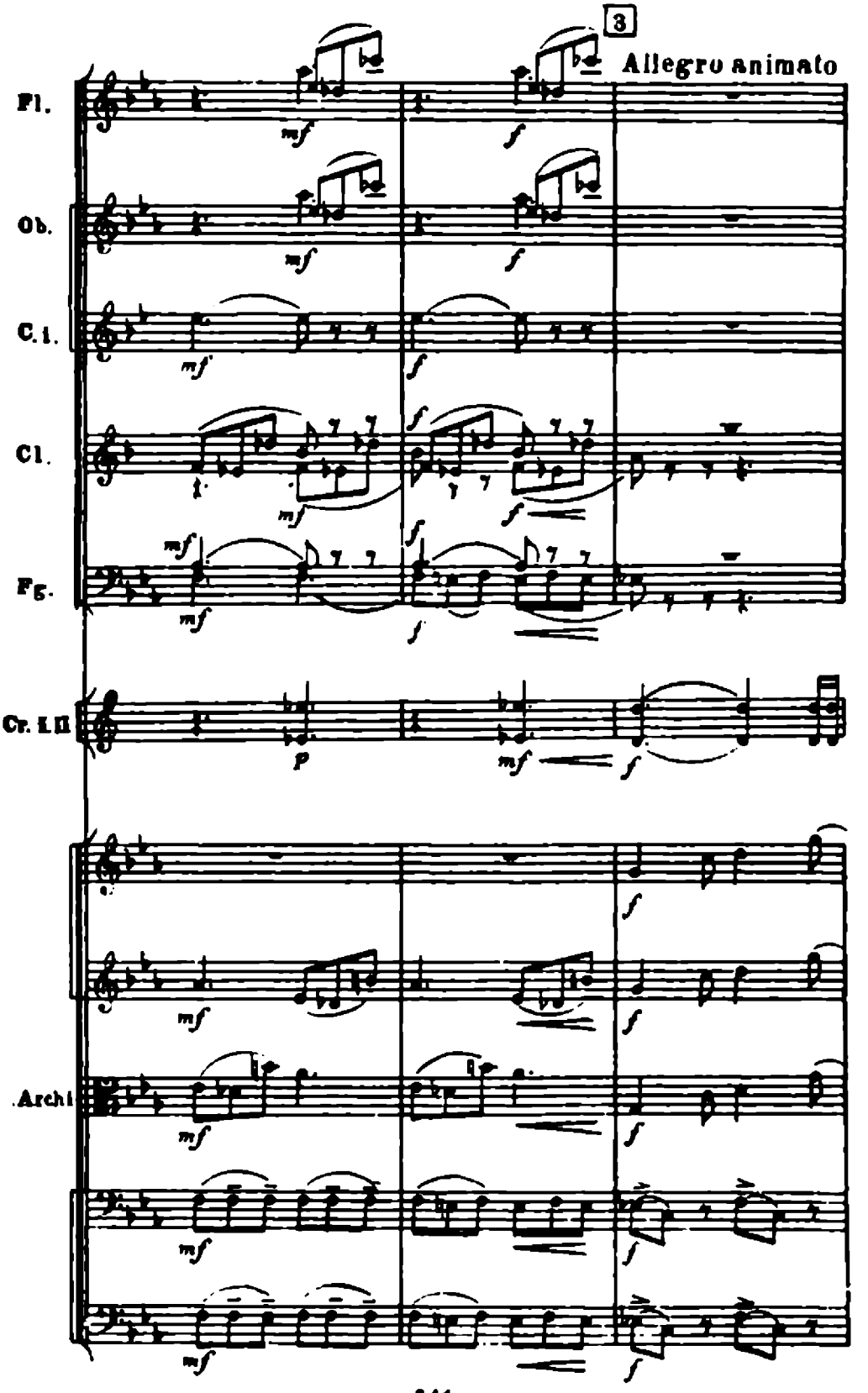
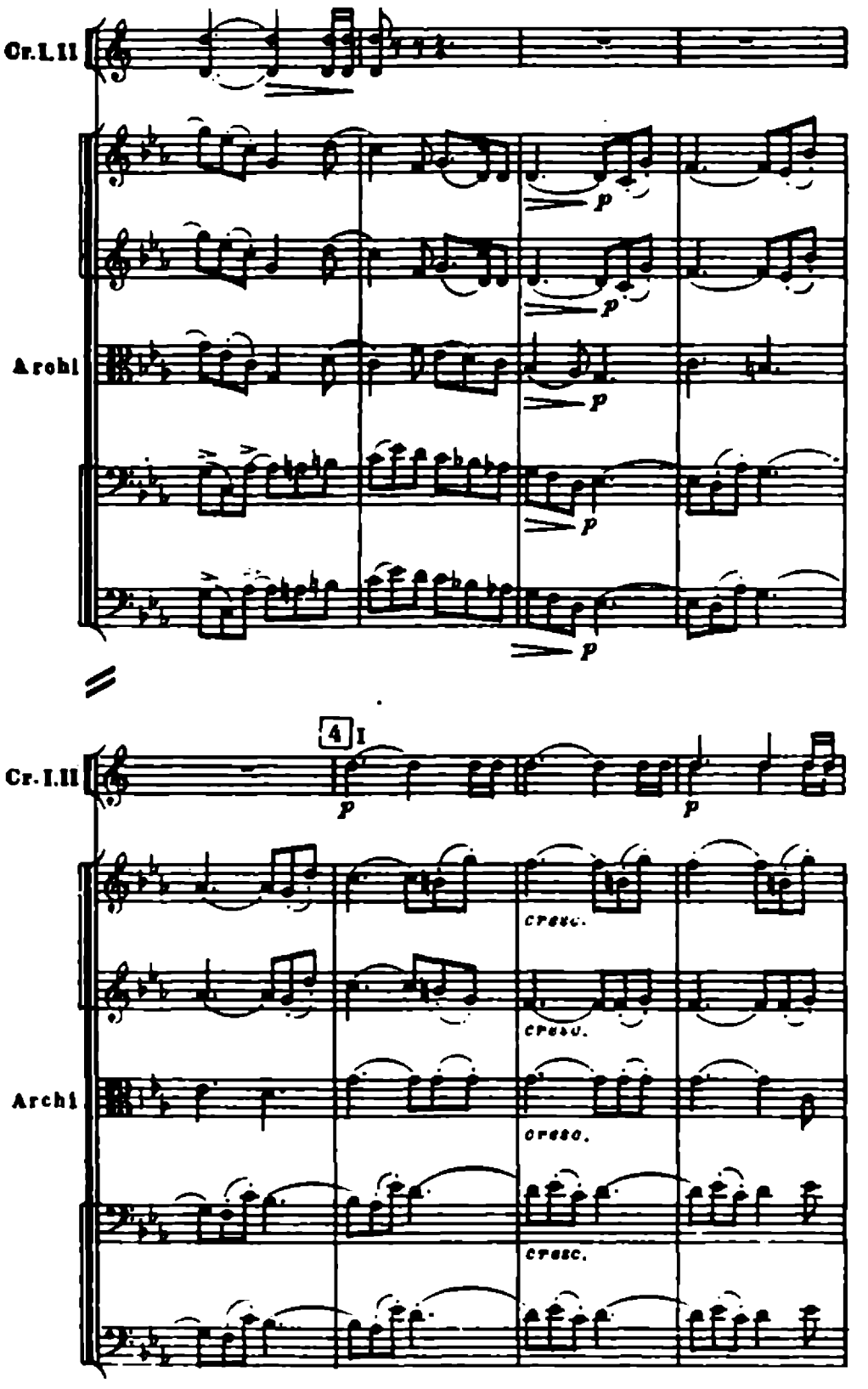
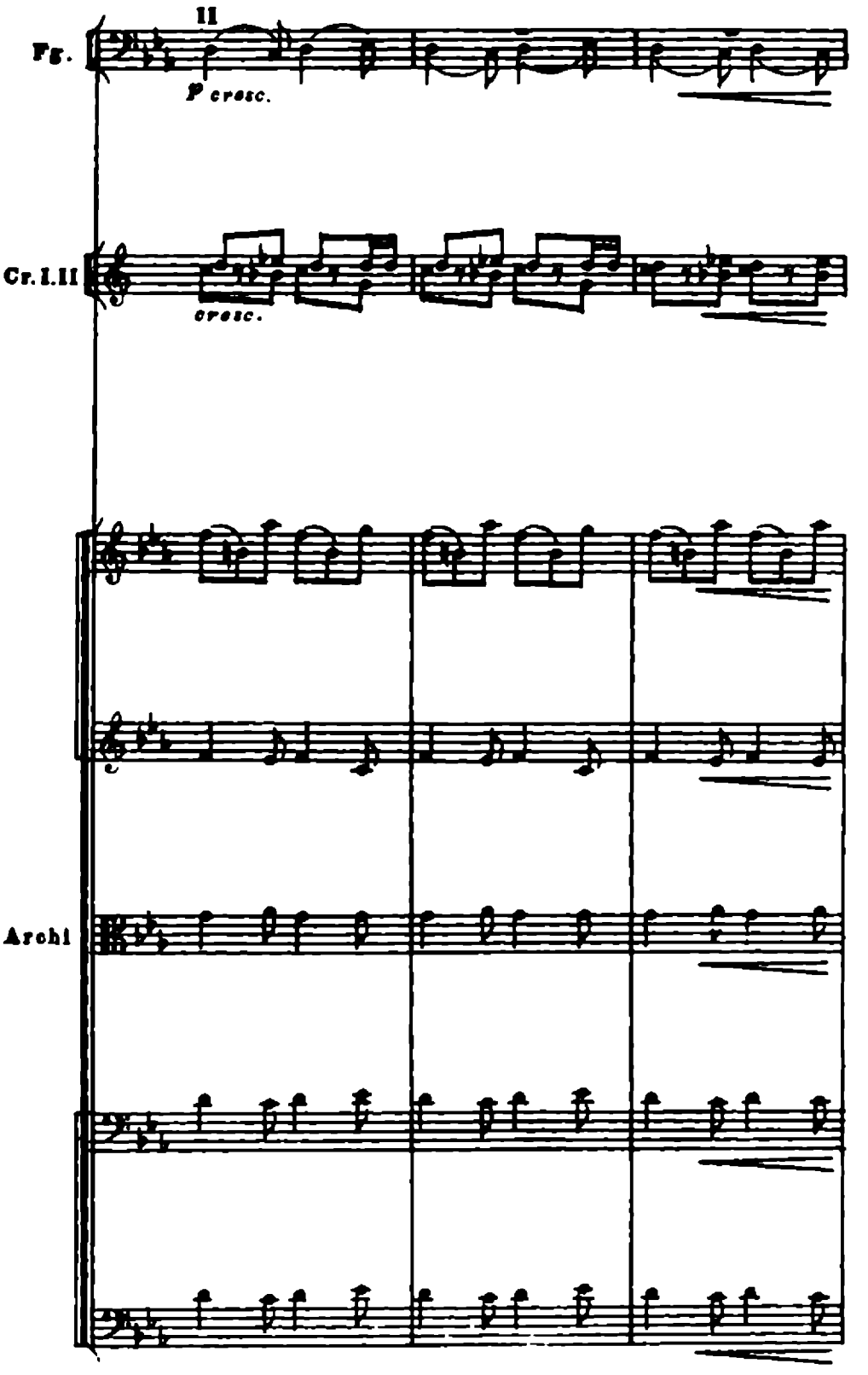
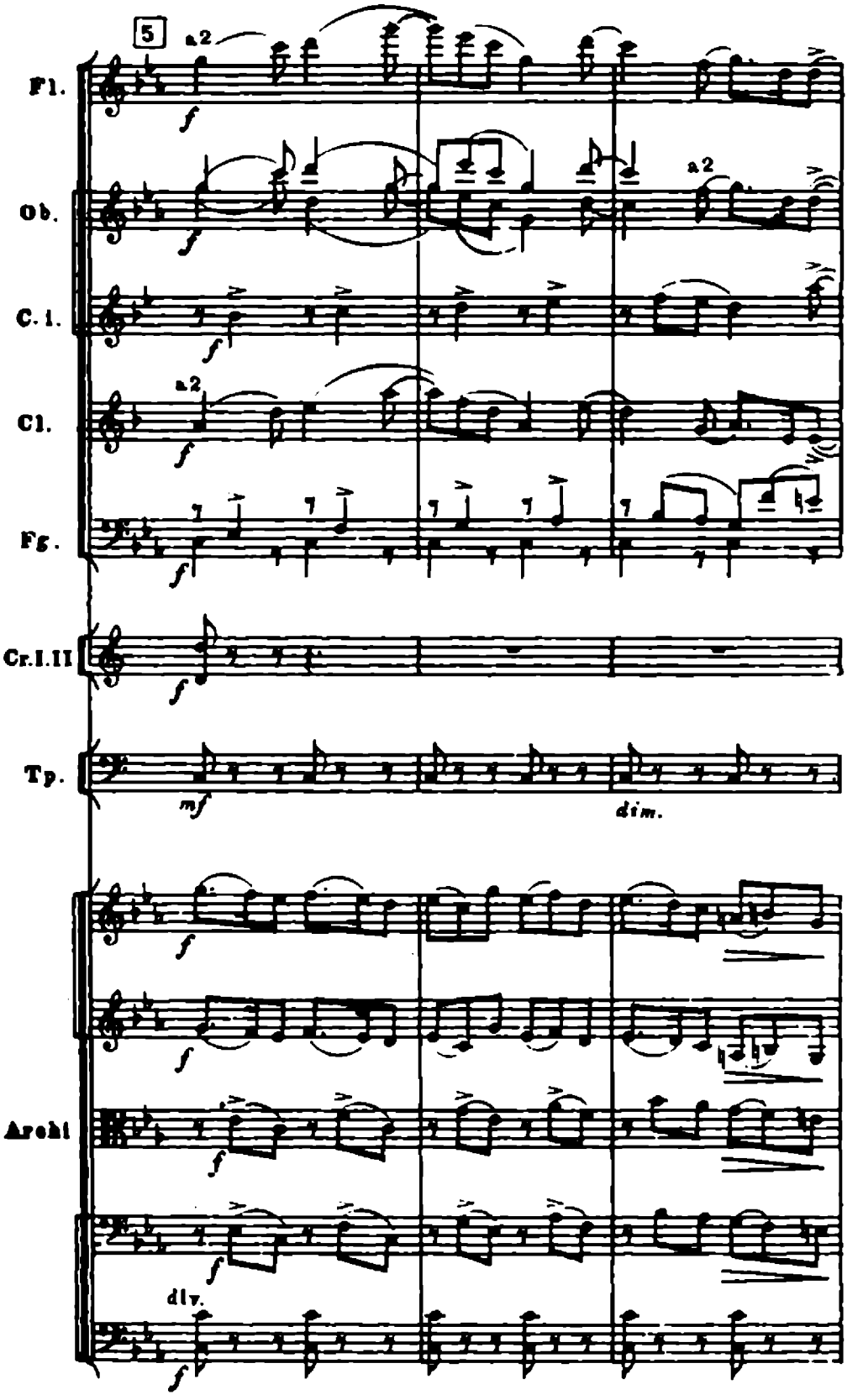
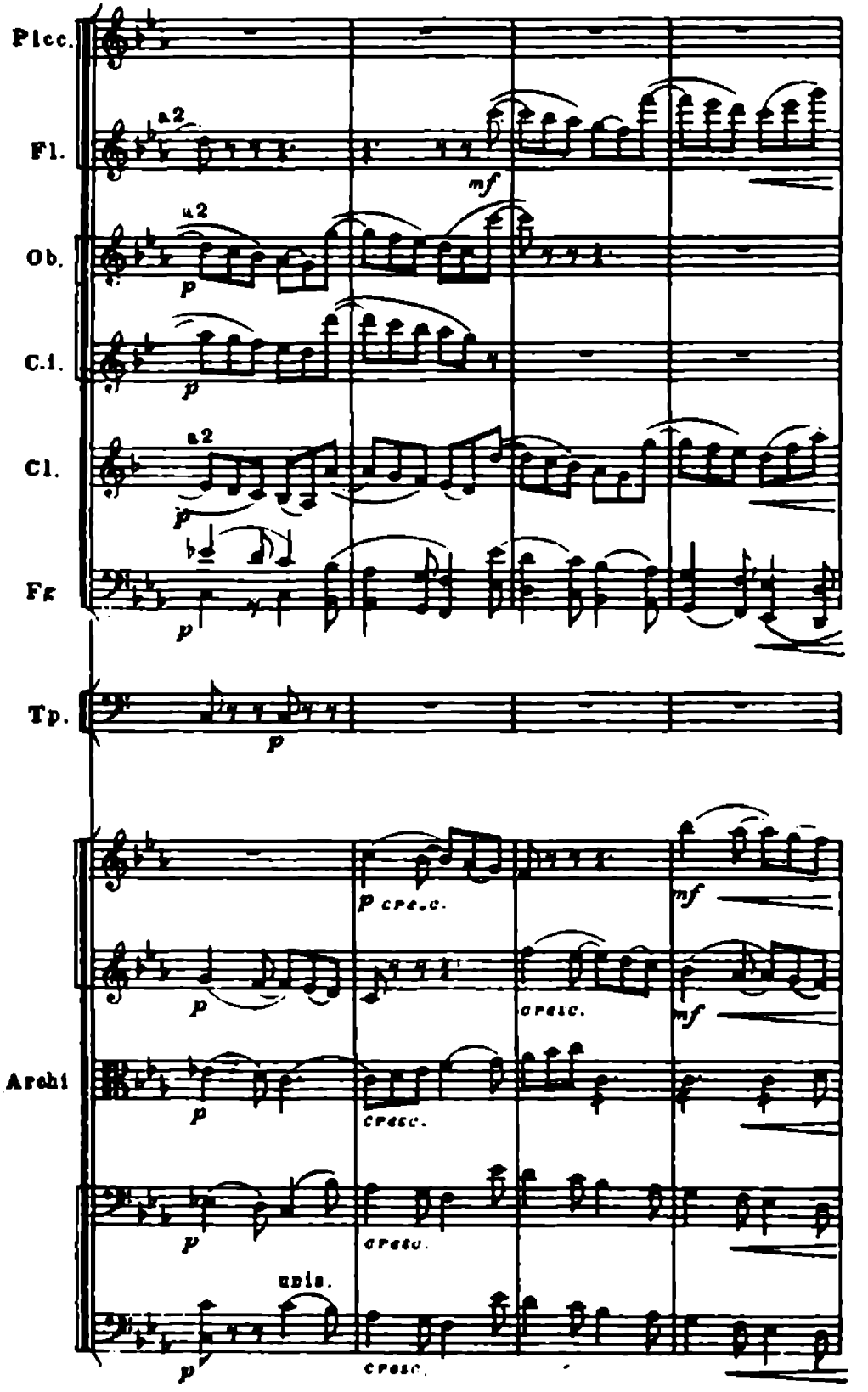
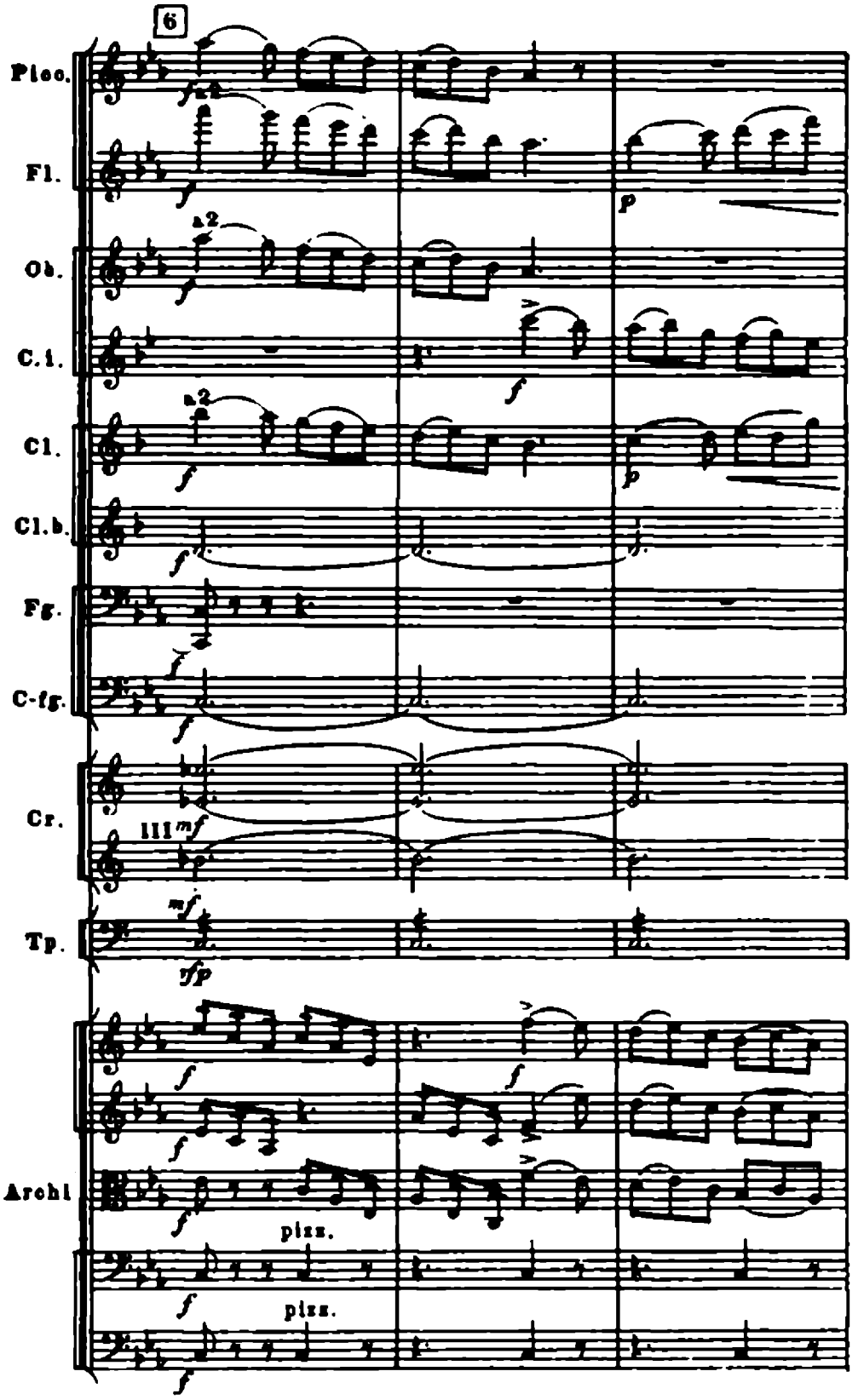
54. Вторая соната для виолончели (или альта) и фортепиано (ор. 81), III часть (финал), (1-я тема)

55. Вторая соната для виолончели (или альта) и фортепиано (ор. 81), III часть (финал)

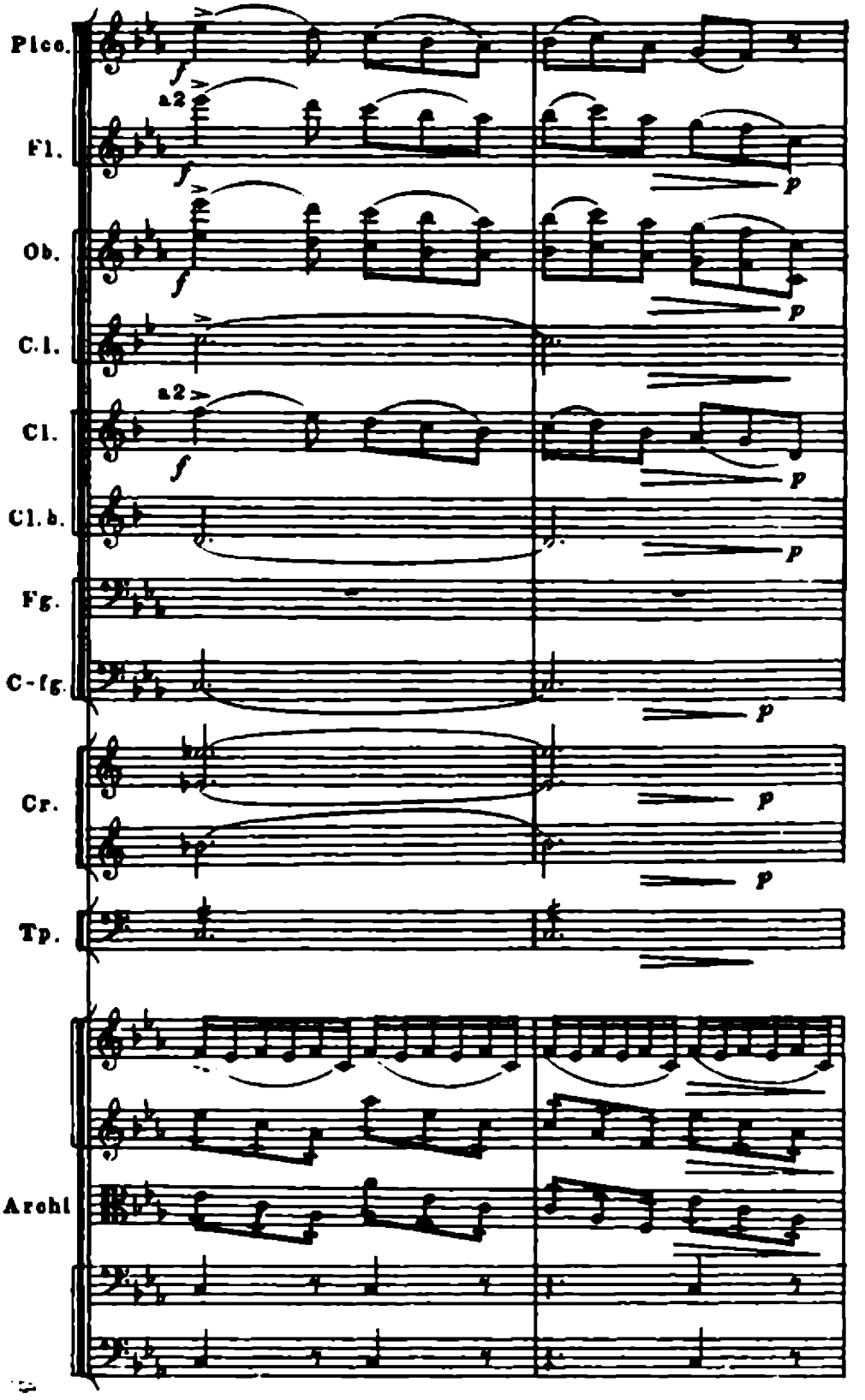


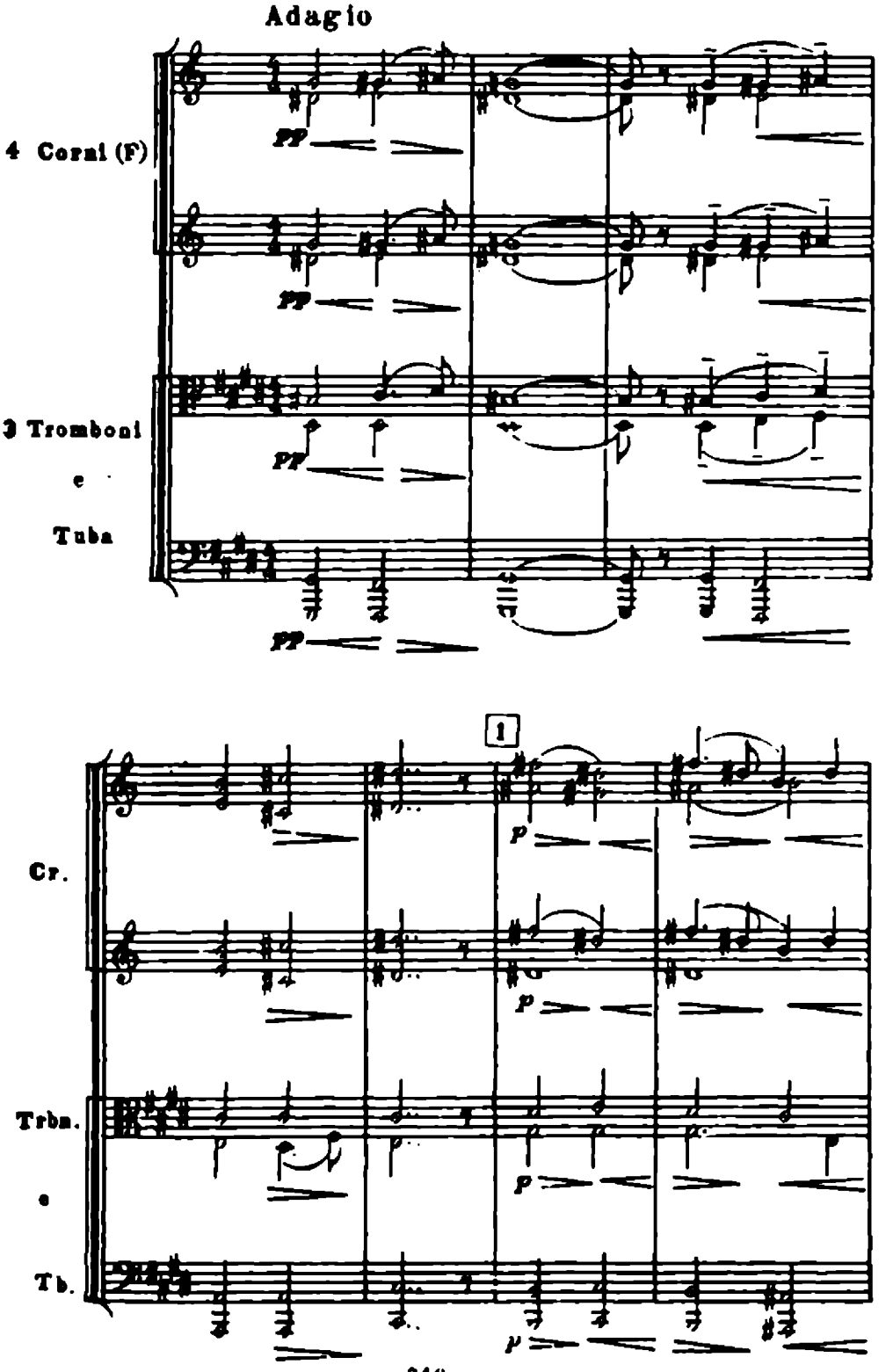
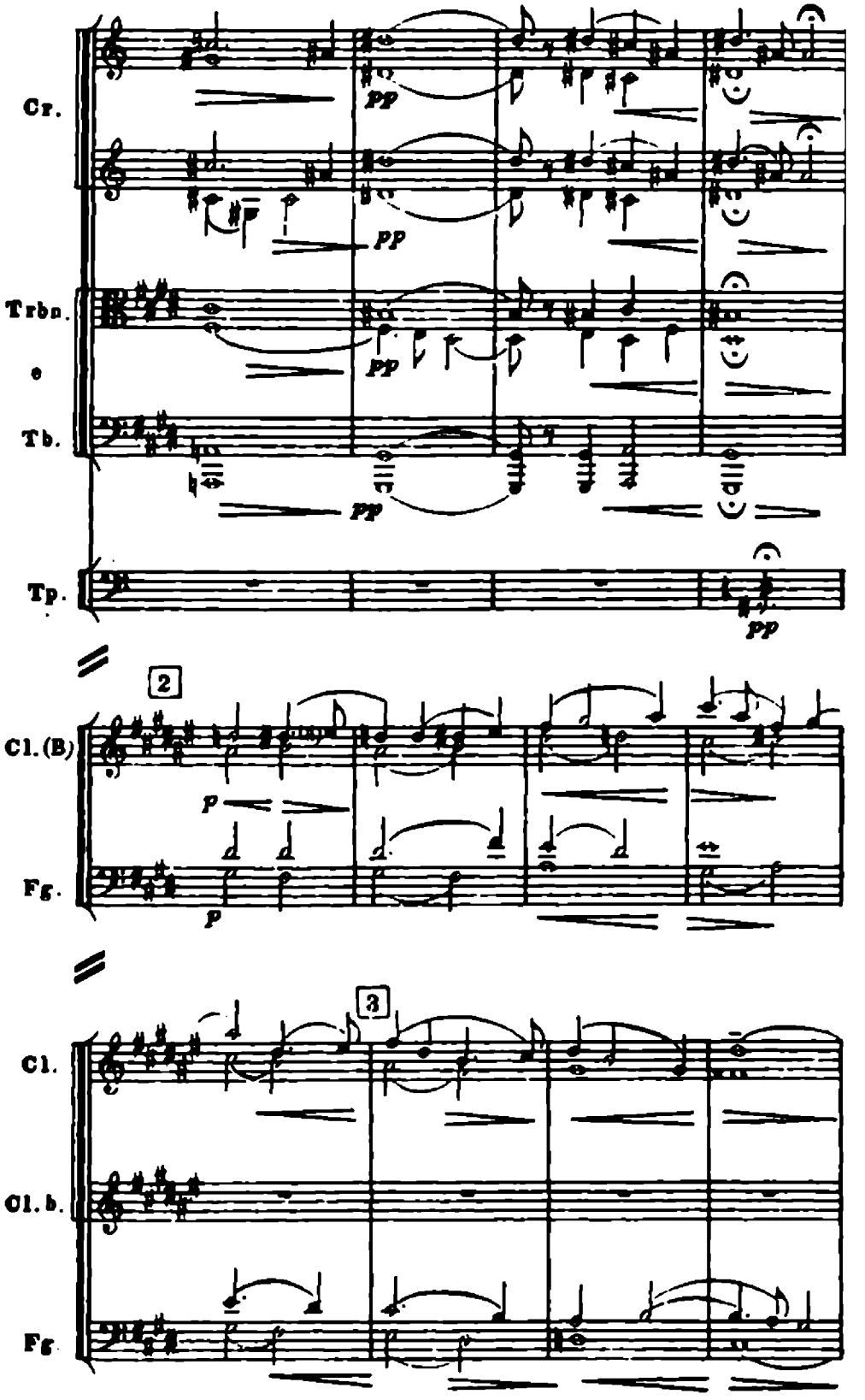
56. Двадцать седьмая симфония (ор. 85), I часть

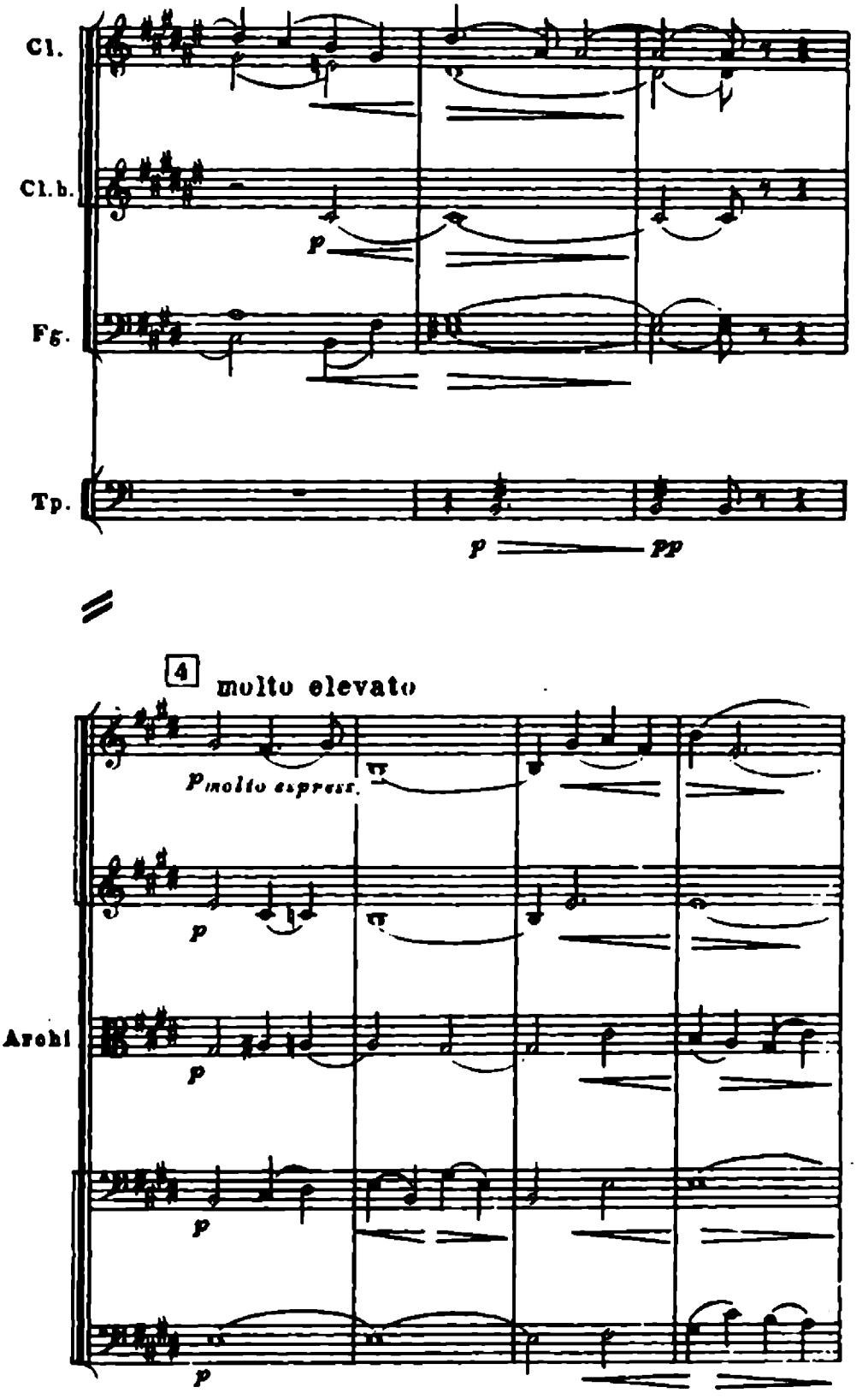
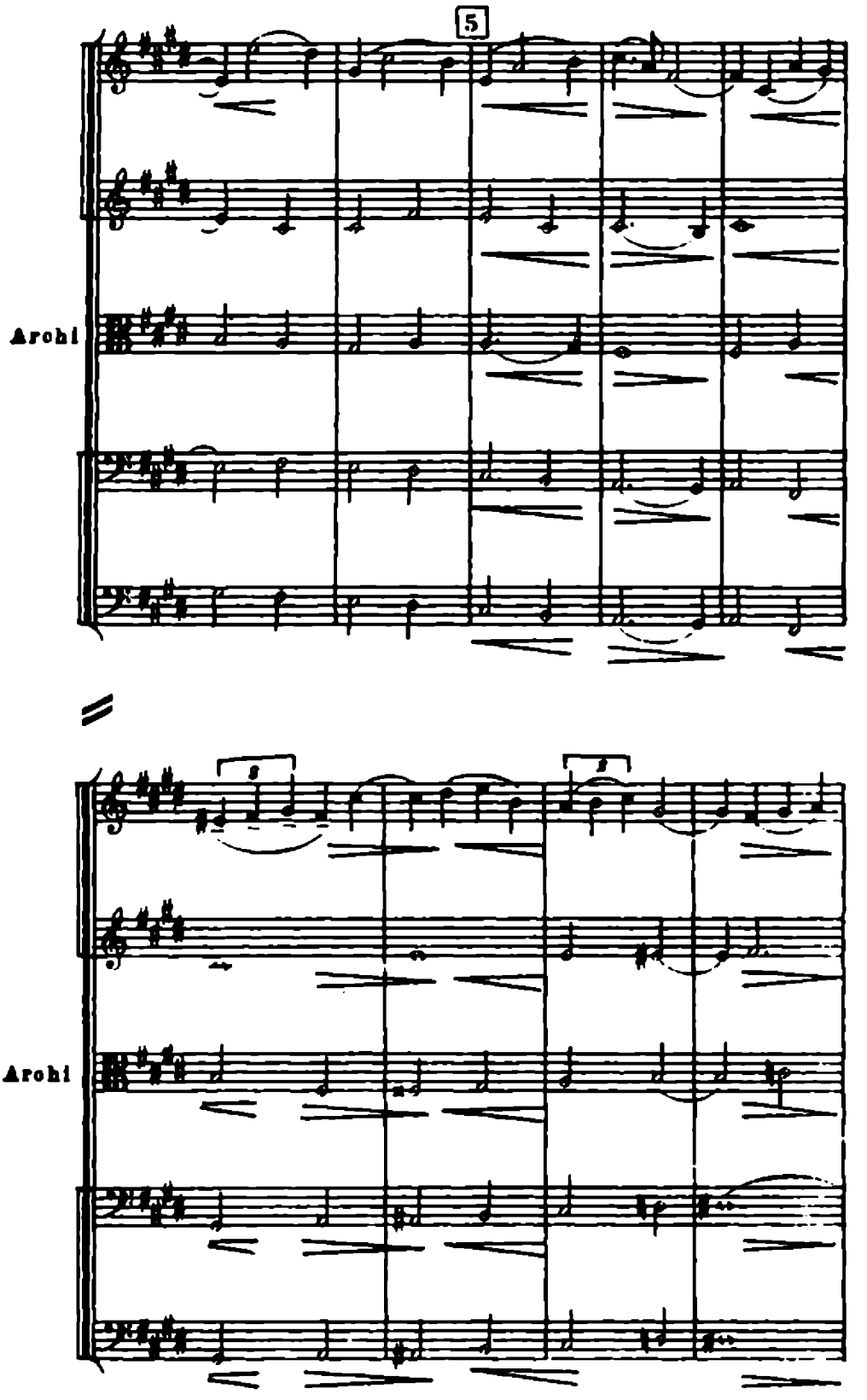



1
Cl.b.(B)
p
Fg. 1
Vc.
Cb.
2
accelerando
Cl.(B)
1
p
Cl. b.
Fg.
p
V-le
pp
Vc.
Cb.


C. I.
Cl. I
Fg.
V. II
V-le.
Vc.
Cb.
pp cresc.
cresc.
cresc.
pp
cresc.
cresc
cresc
cresc
C. I.
Cl. I
Fg.
V. II
V-le
Vc.
Cl.
p cresc.

3
Allegro animato
Fl.
Ob.
C.i.
Cl.
Fg.
Cr. I.II
Archi

Cr. I. II
Archi
p
4
I
Cr. I. II
Archi
cresc.
cresc.
cresc.
cresc.

11
Fg.
p cresc.
Cr. I. II
cresc.
Archi

5
a2
Fl.
Ob.
C.I.
Cl.
Fg.
Cr.I.II
Tp.
Archi
f
mf
dim.
div.

Picc.
Fl.
a2
mf
Ob.
a2
p
C.I.
p
Cl.
a2
p
Fg
p
Tp.
p
p cresc.
mf
p
cresc.
mf
Archi
p
cresc.
p
cresc.
unis.
p
cresc.

6
Picc.
Fl.
Ob.
C.i.
Cl.
Cl.b.
Fg.
C-fg.
Cr.
Tp.
Archi
a2
a2
pizz.
pizz.

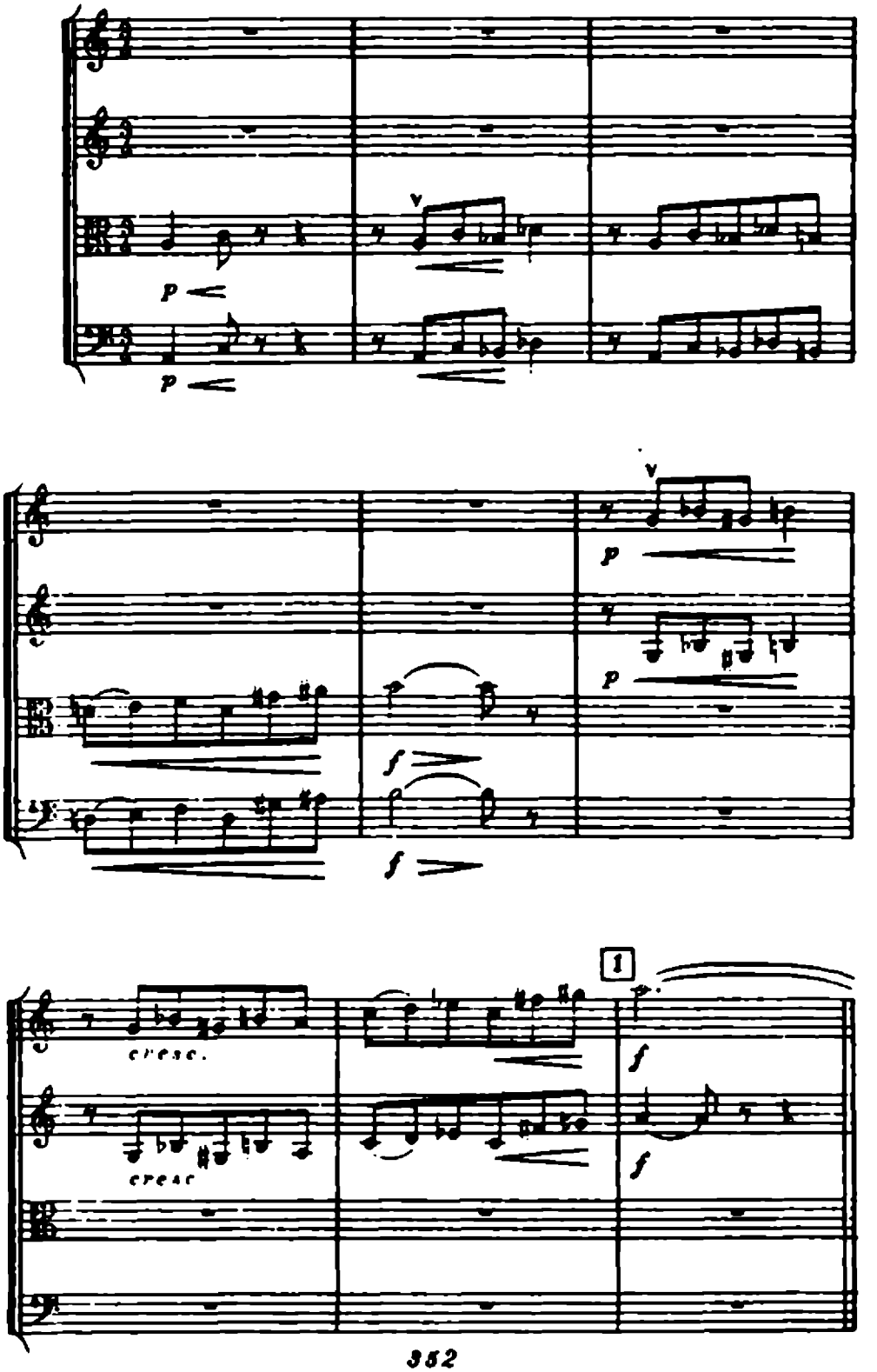
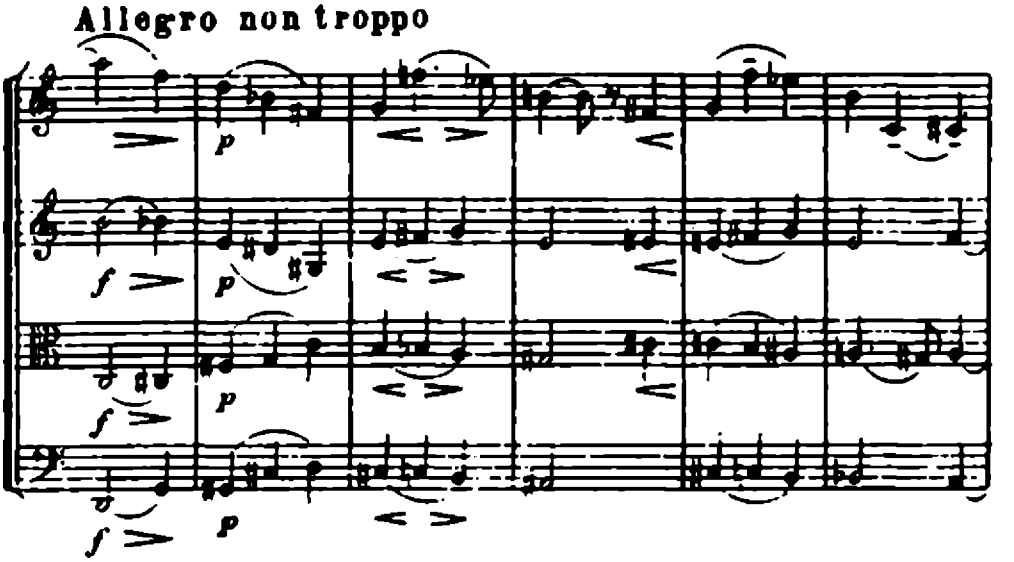
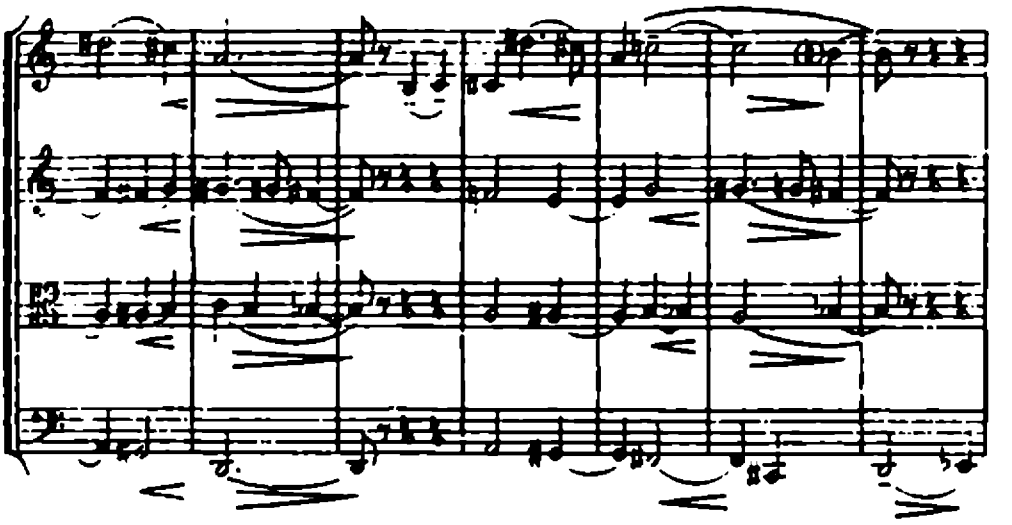

Picc.
Fl.
Ob.
C.I.
Cl.
Cl.b.
Fg.
C-fg.
Cr.
Tp.
Archl
a2
a2
f
p

57. Двадцать седьмая симфония (op.85), II часть


Cr.
Trbn.
e
Tb.
Tp.
pp
2
Cl.(B)
Fg.
p
3
Cl.
Cl.b.
Fg.

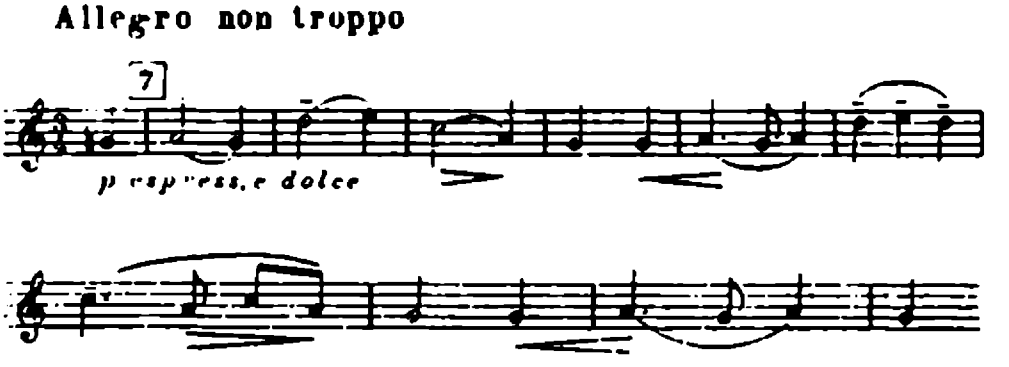

Cl.
Cl.b.
Fg.
Tp.
p
pp
4
molto elevato
p molto espress.
Archi
p

5
Archi
Archi

58. Первый квартет (ор. 33 №1), I часть

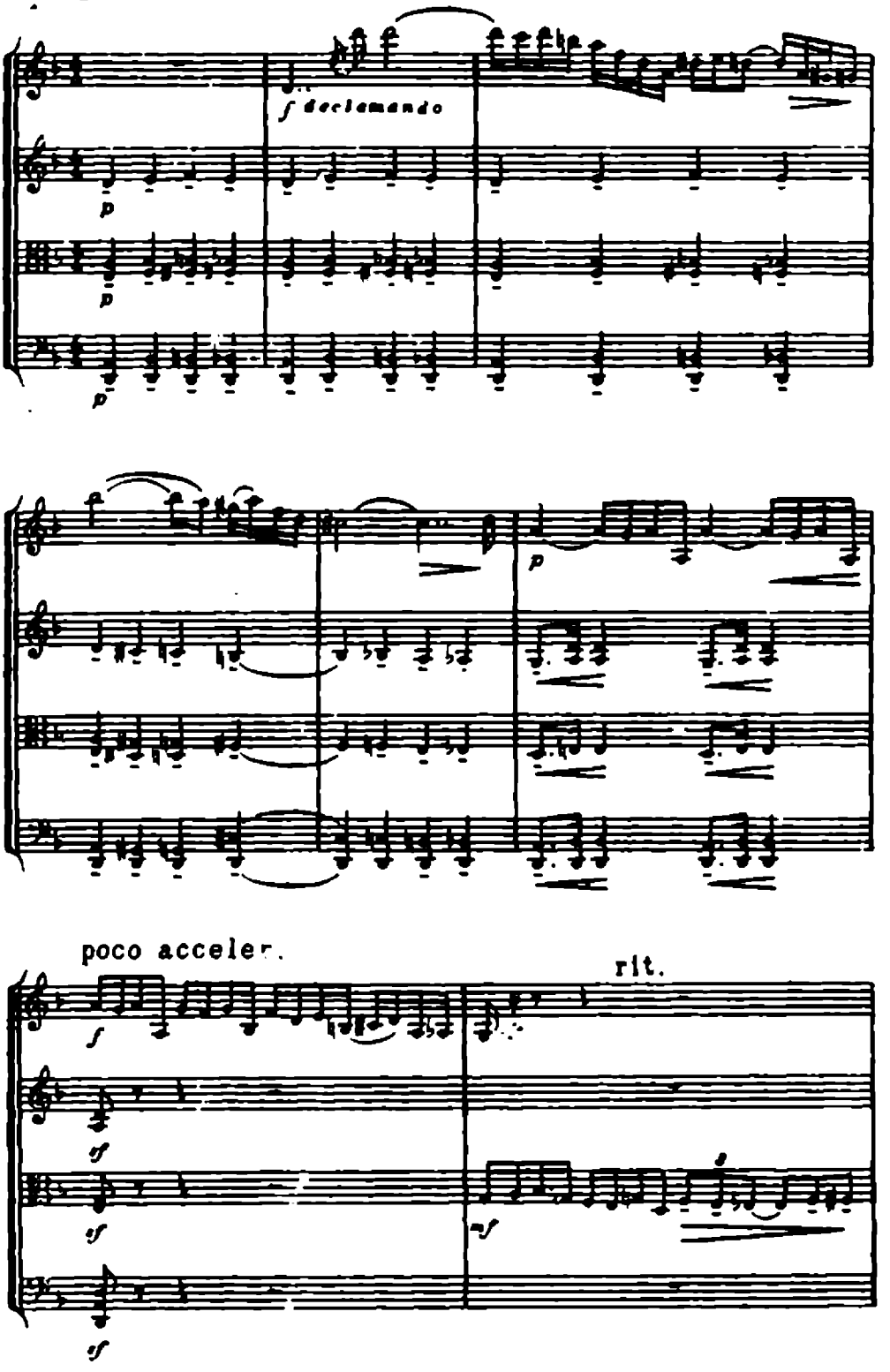
Poco rubato (ma Allegro) ed agitato



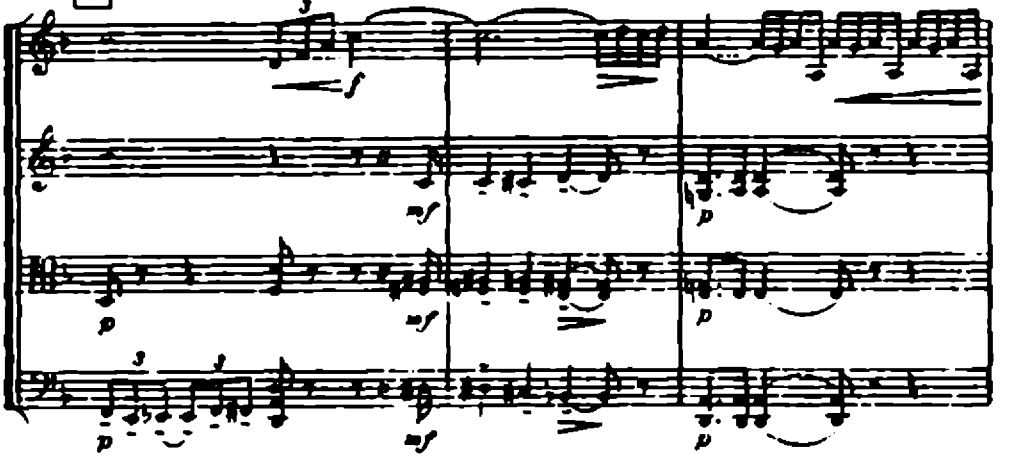
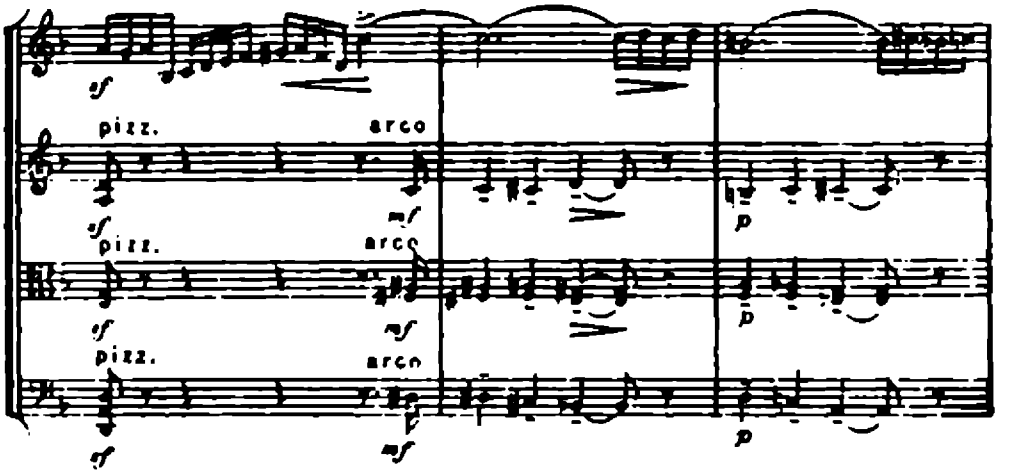
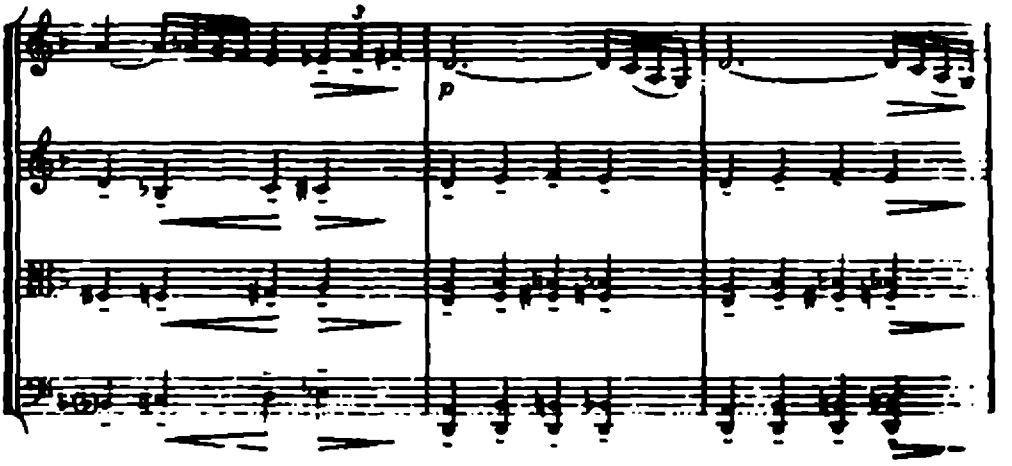
59. Первый квартет (ор. 33 №1), I часть

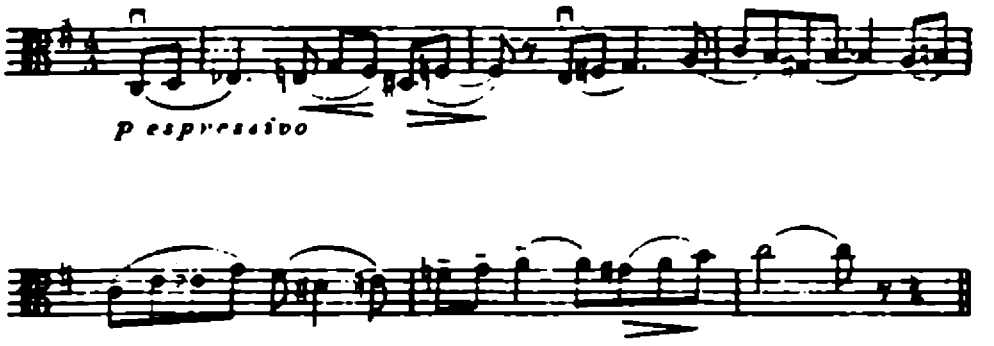


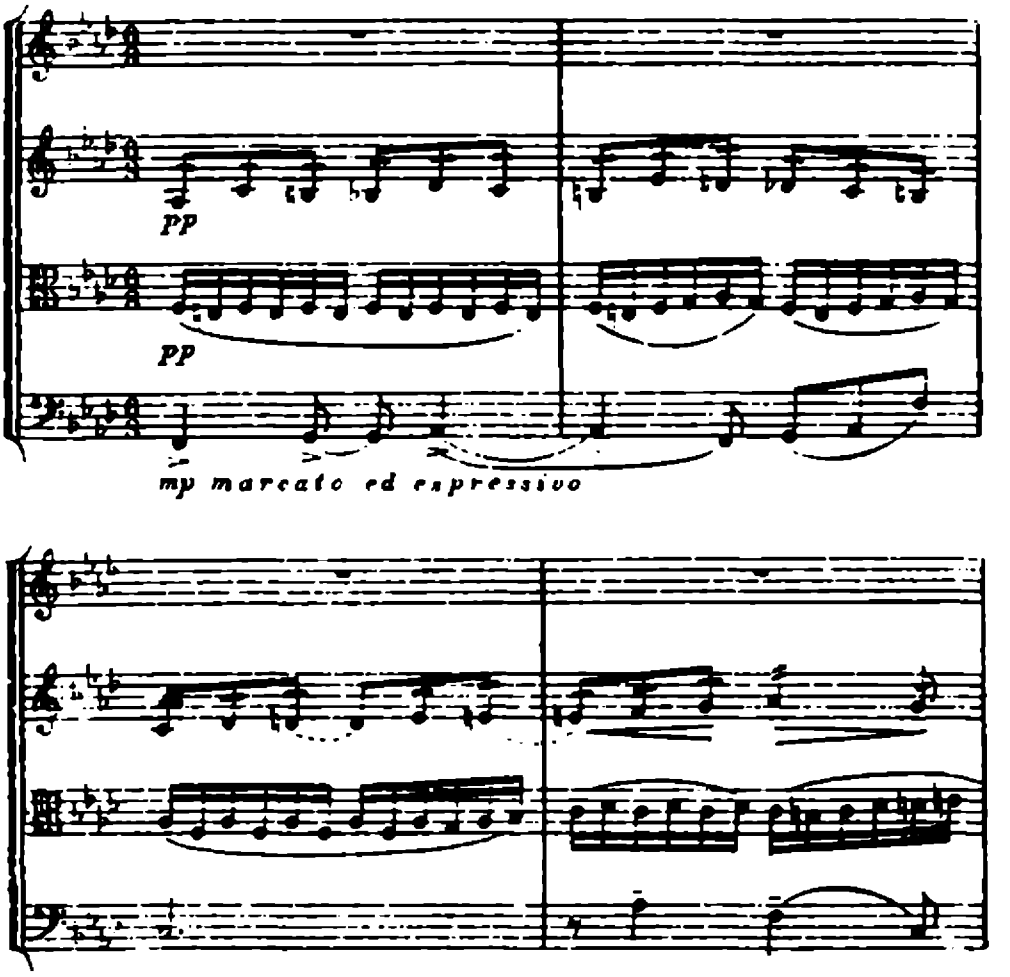
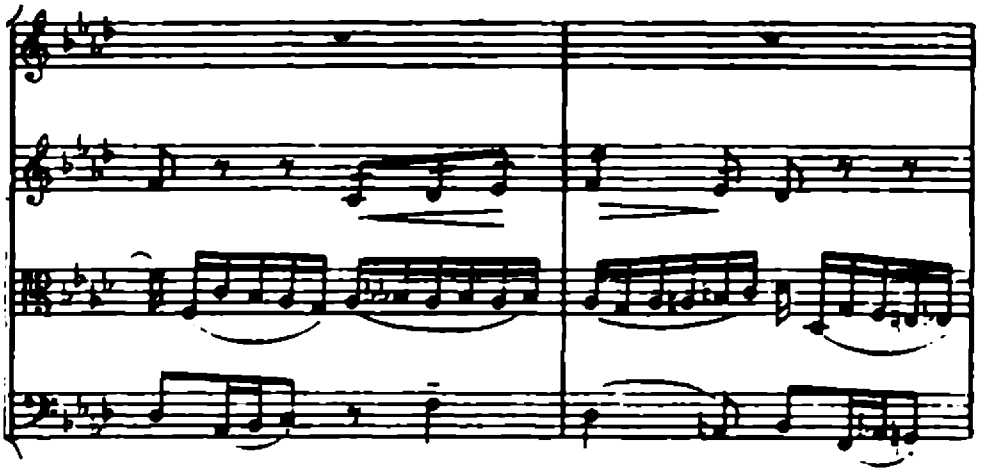
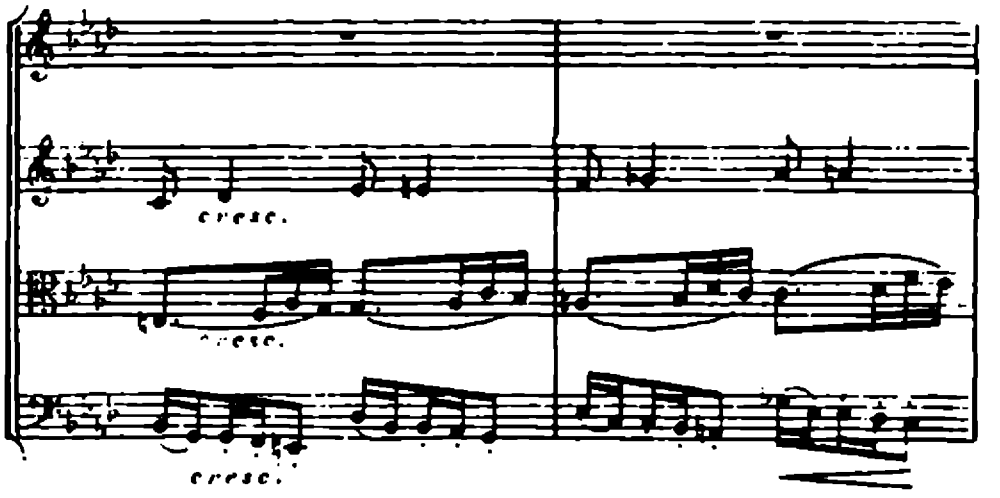
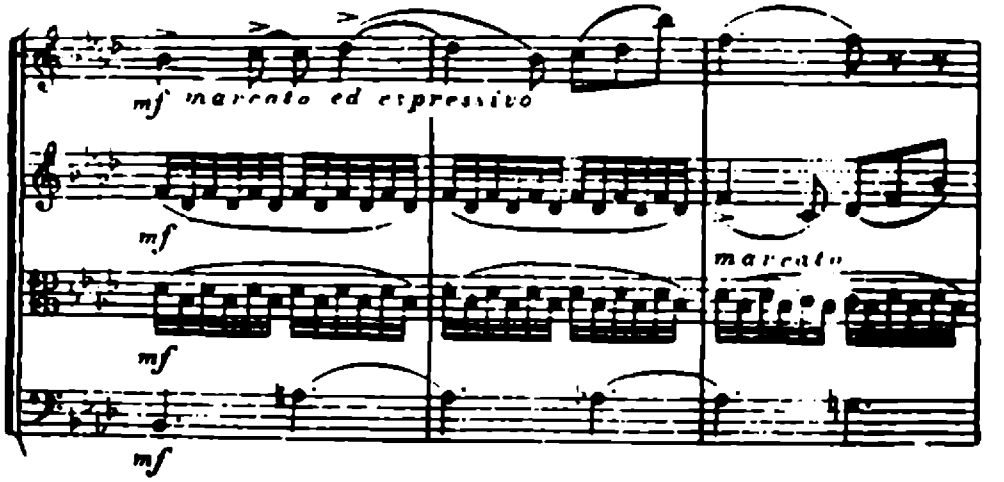
60. Первый квартет (ор. 33 №1), III часть

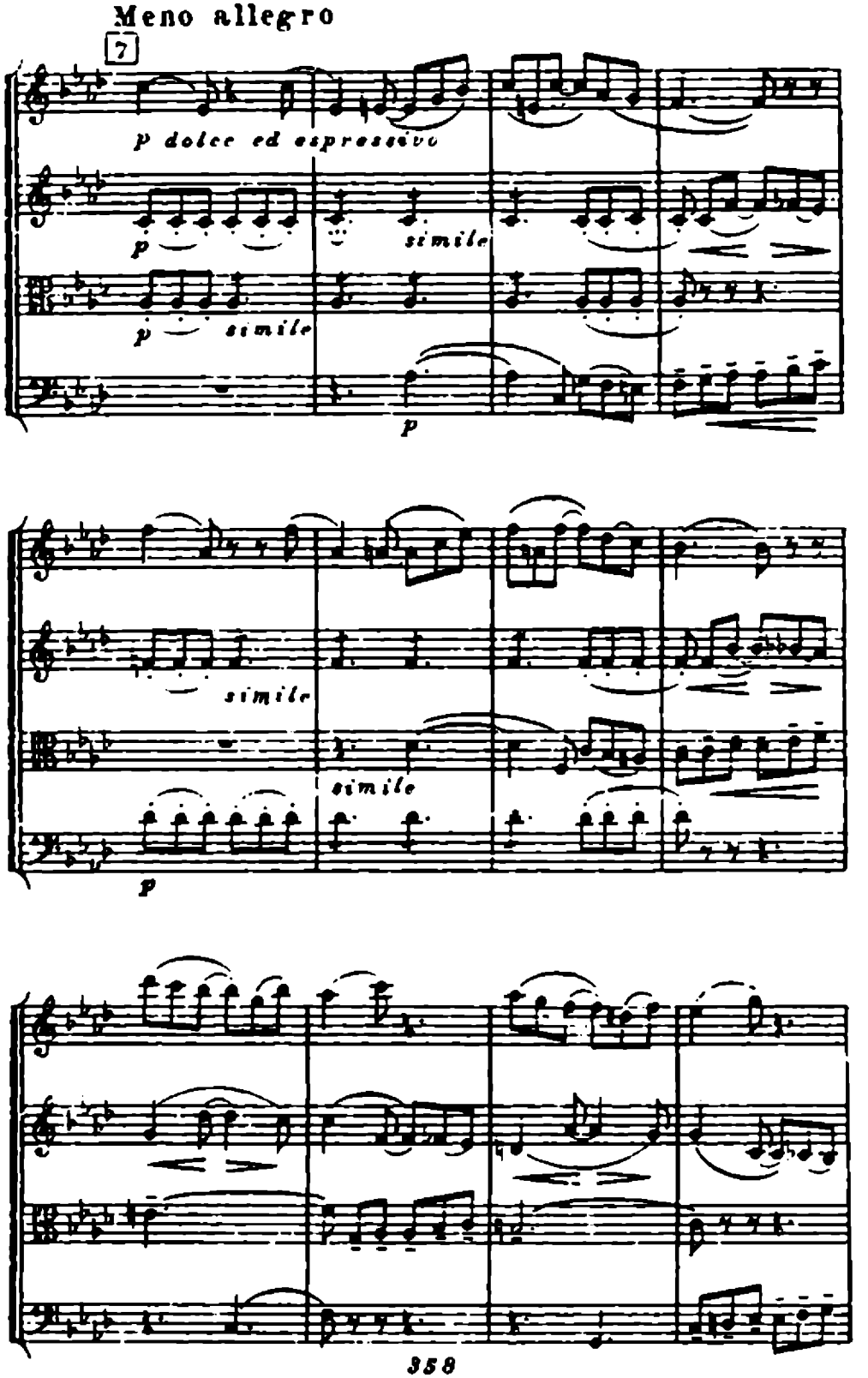
Andante sostenuto

Sul G... etc. al segno A *)

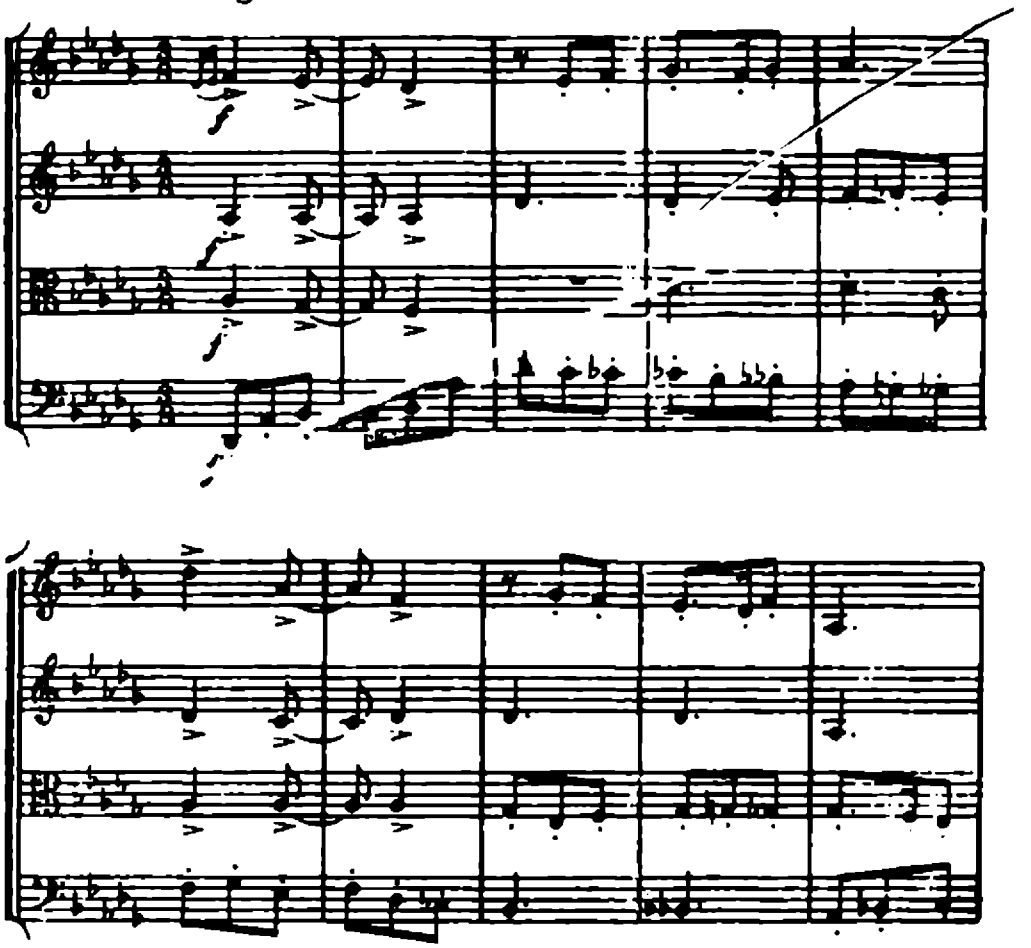
a tempo

1

61. Второй квартет (op. 33 №2), II часть

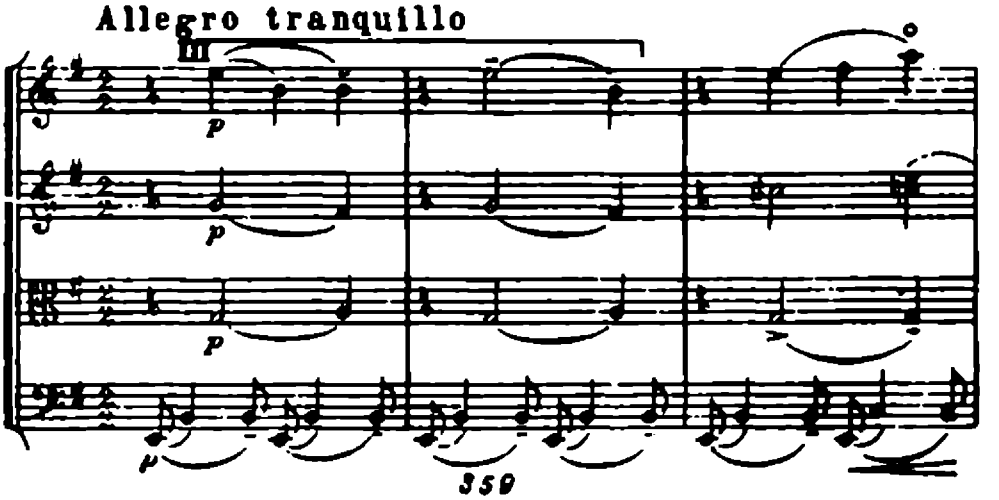
Andante

62. Четвертый квартет (op. 33 №4), I часть

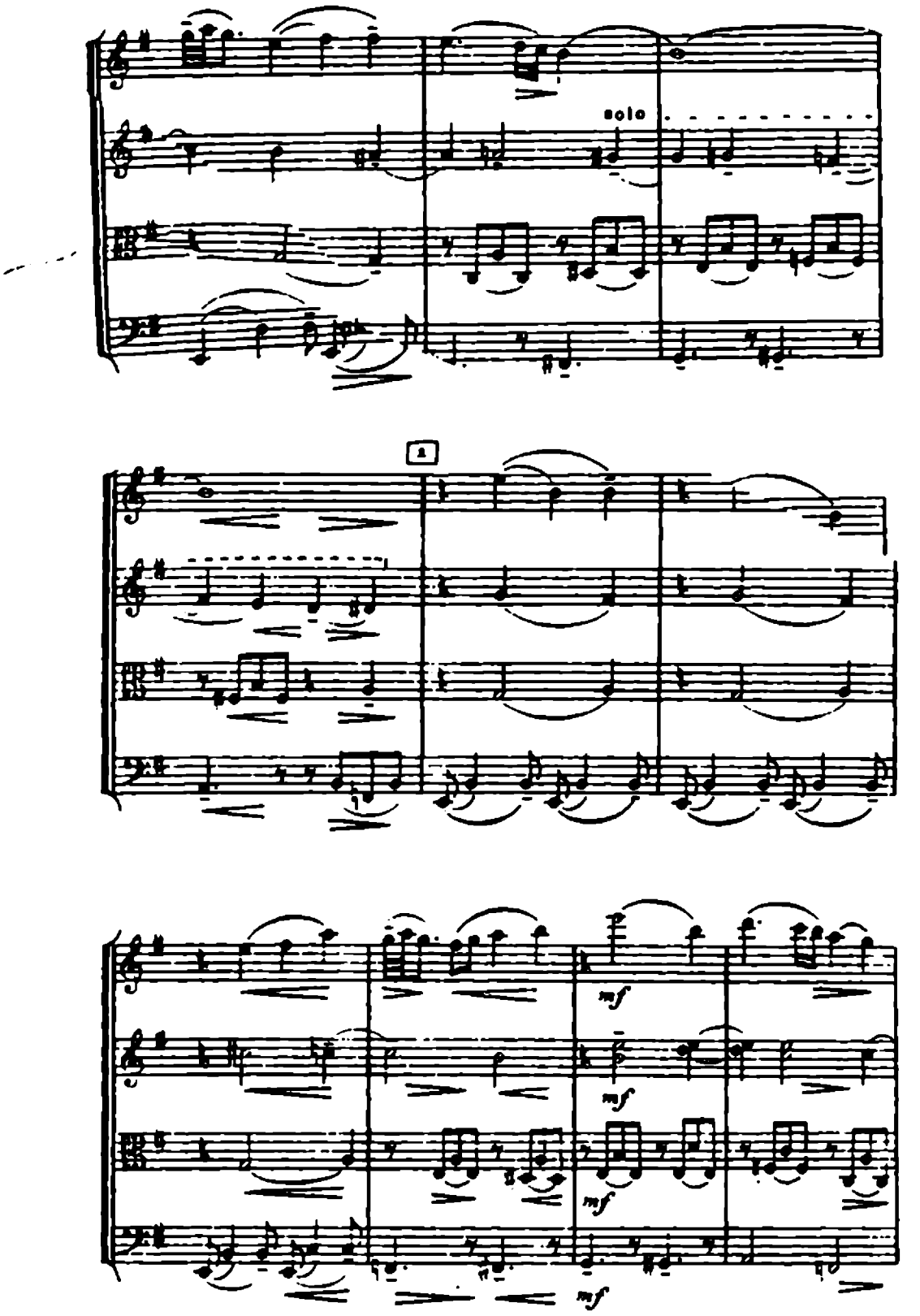
Allegro

cresc.
cresc.
cresc.

mf marcato ed espressivo
mf
mf
mf
marcato

63. Четвертый квартет (ор. 33 №4), I часть

64. Четвертый квартет (ор. 33 №4), II часть

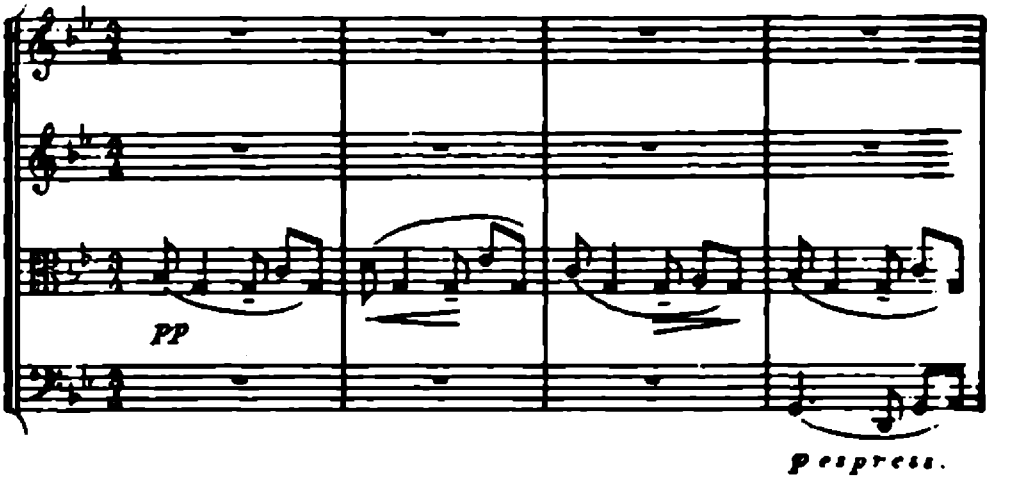
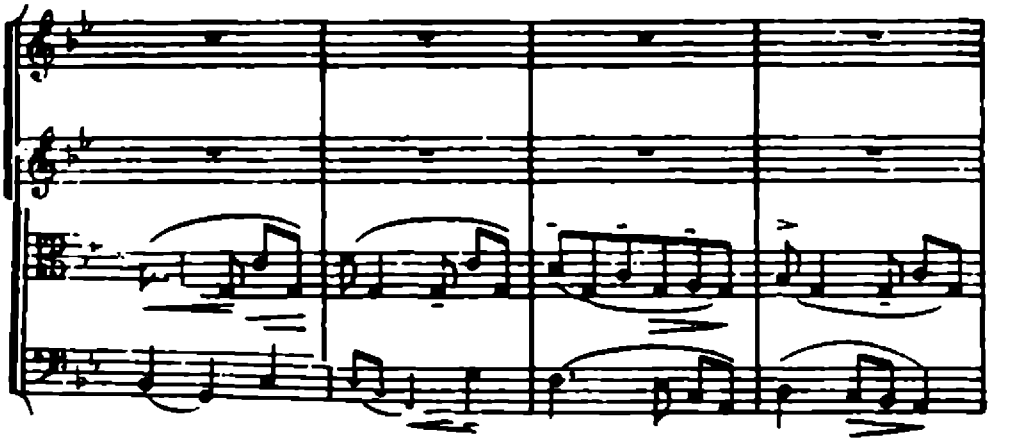
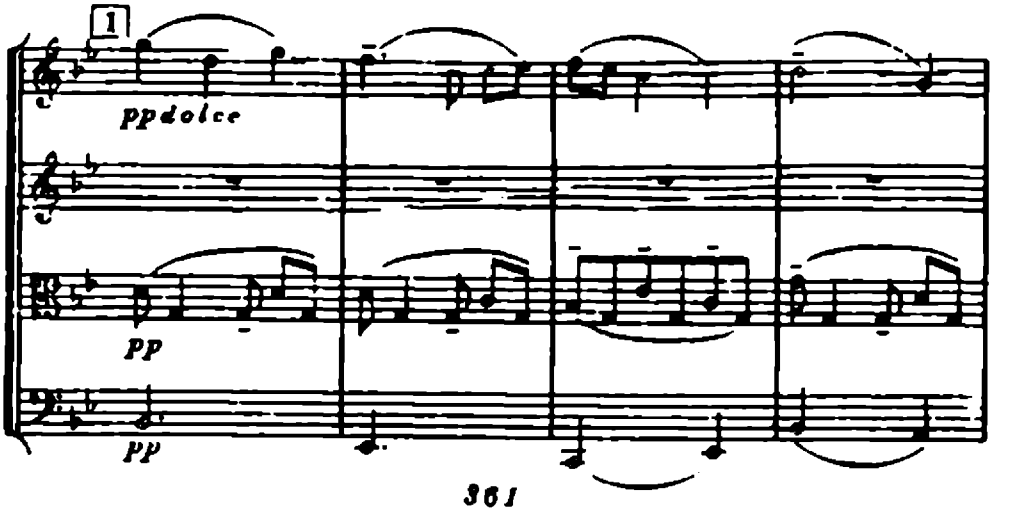
Allegretto risoluto

65. Пятый квартет (ор. 47), I часть

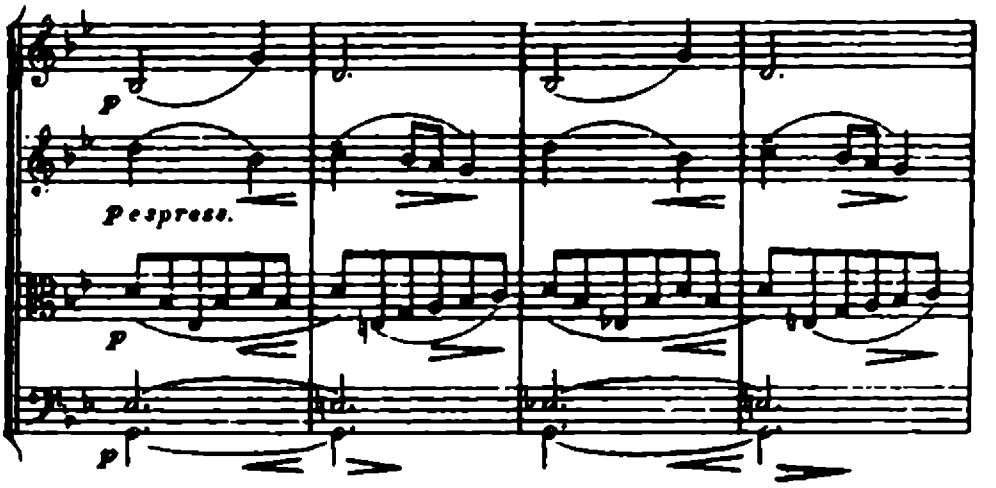
Allegro tranquillo

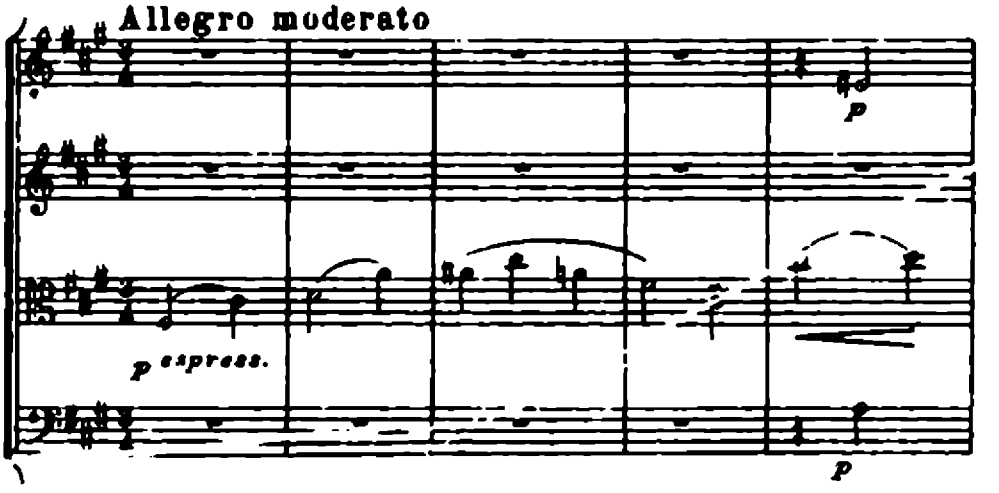
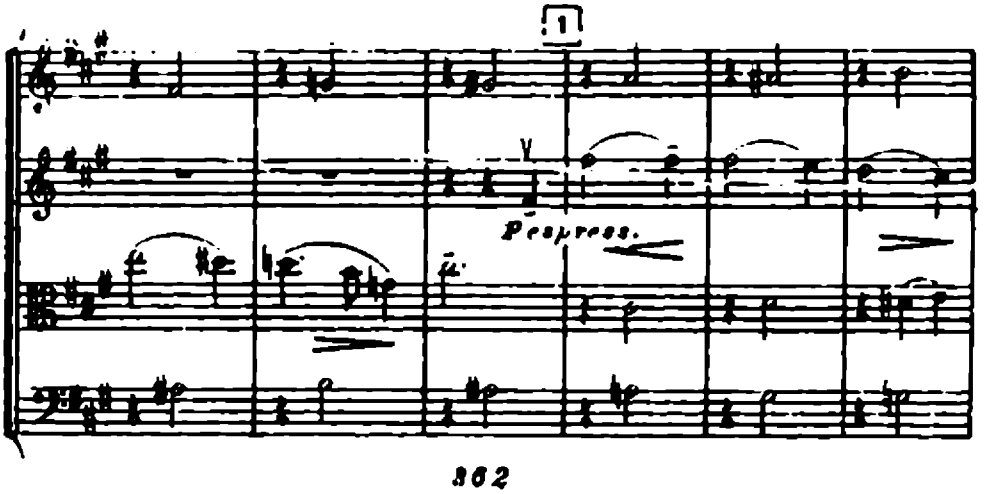
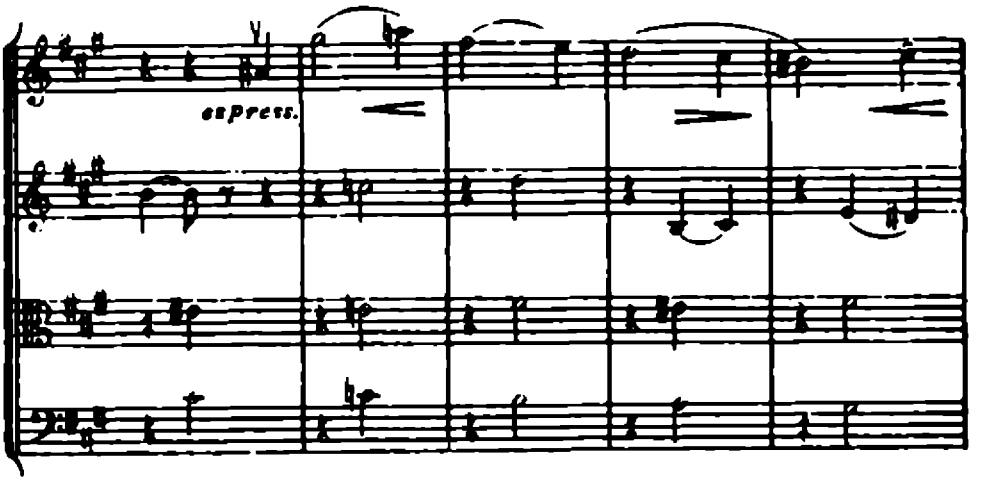



solo
A
mf
mf
mf
mf

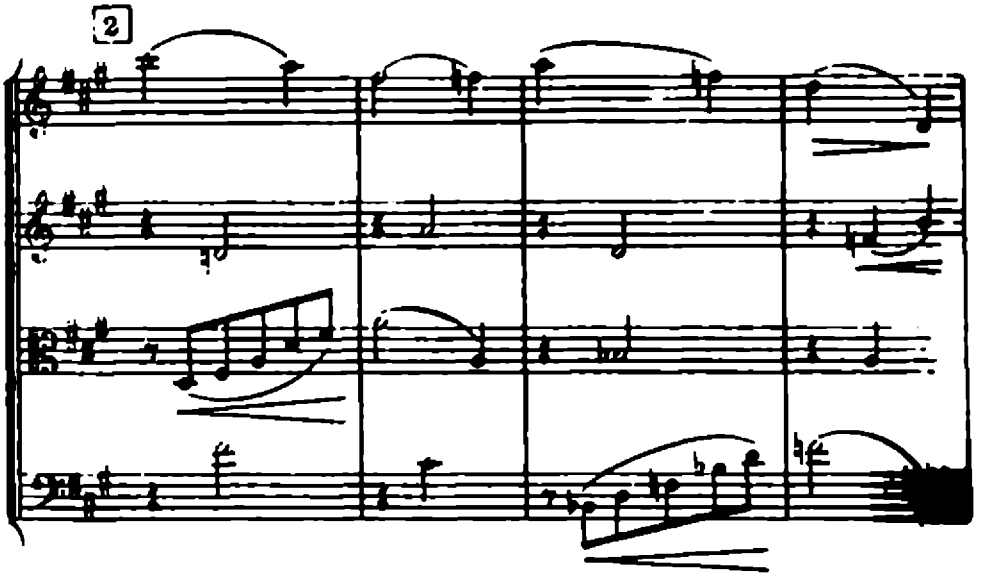
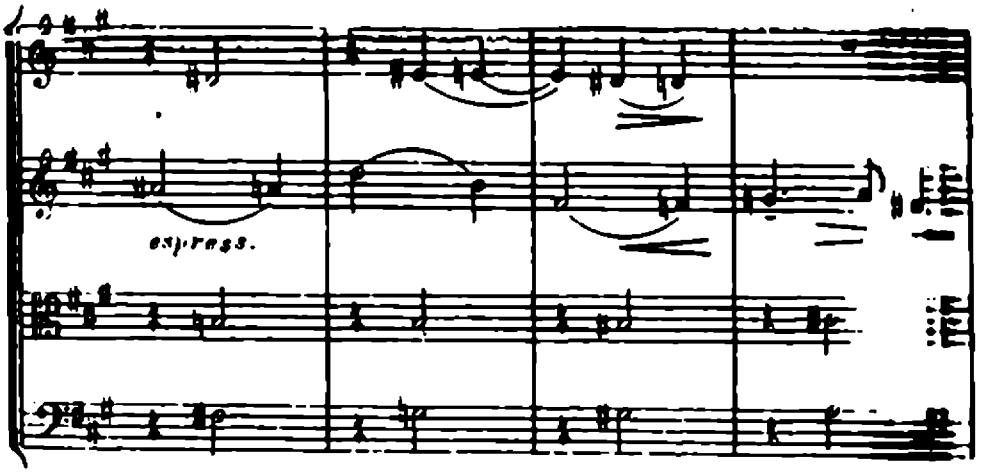
66. Шестой квартет (op. 49), I часть

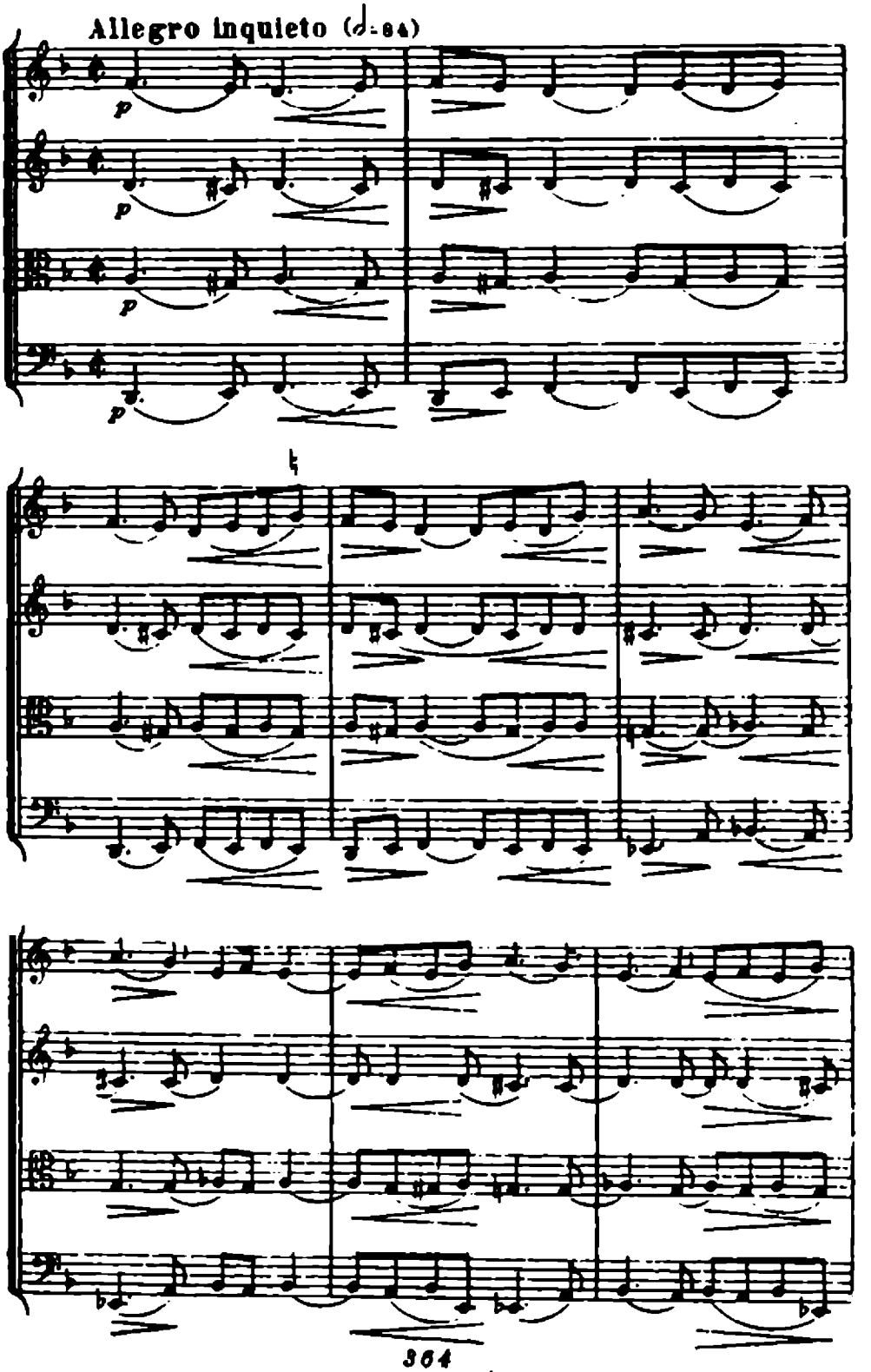
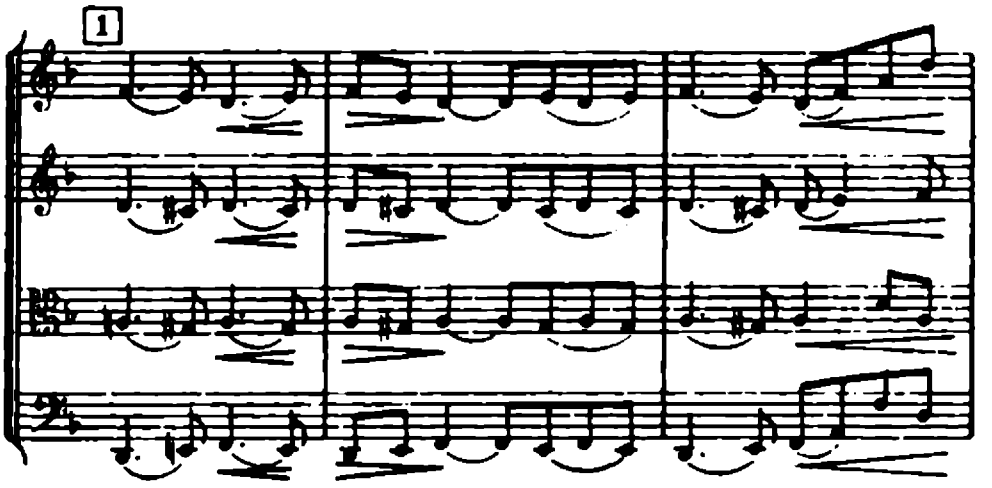
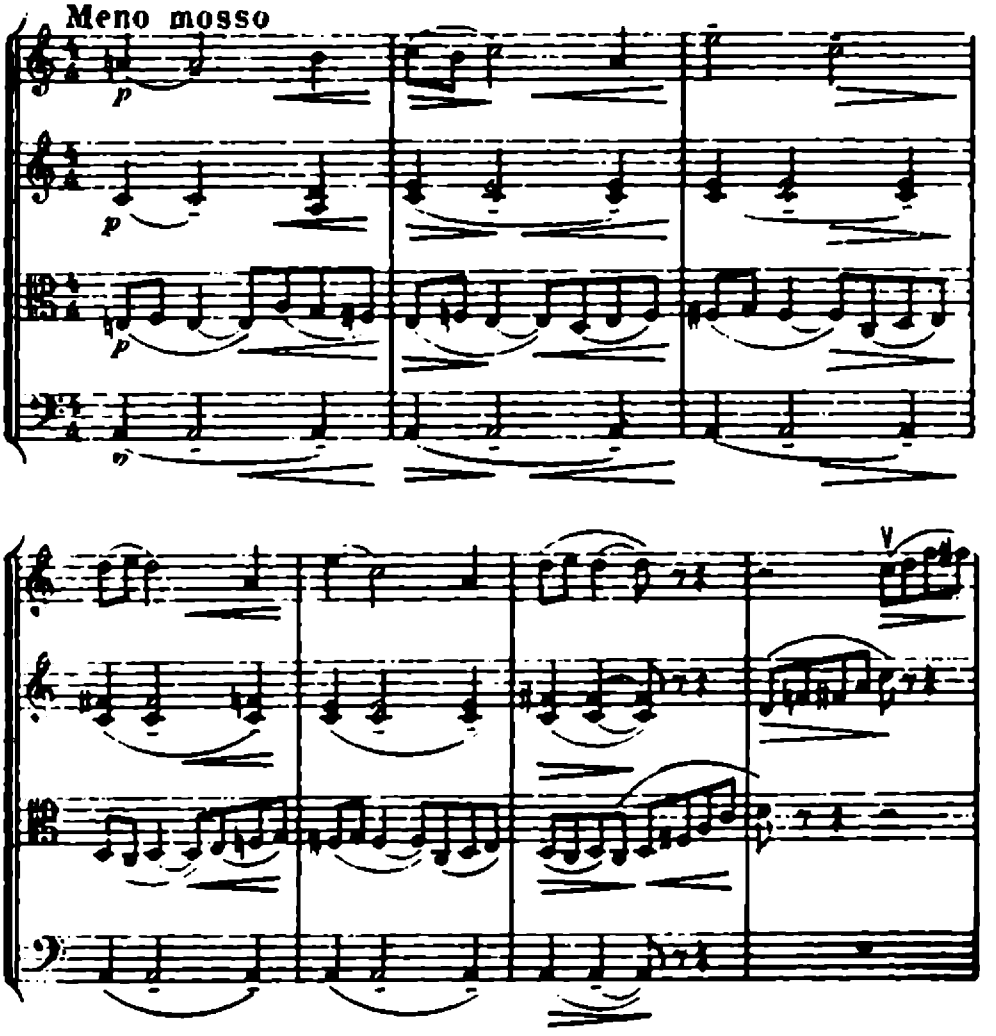
Moderato con anima



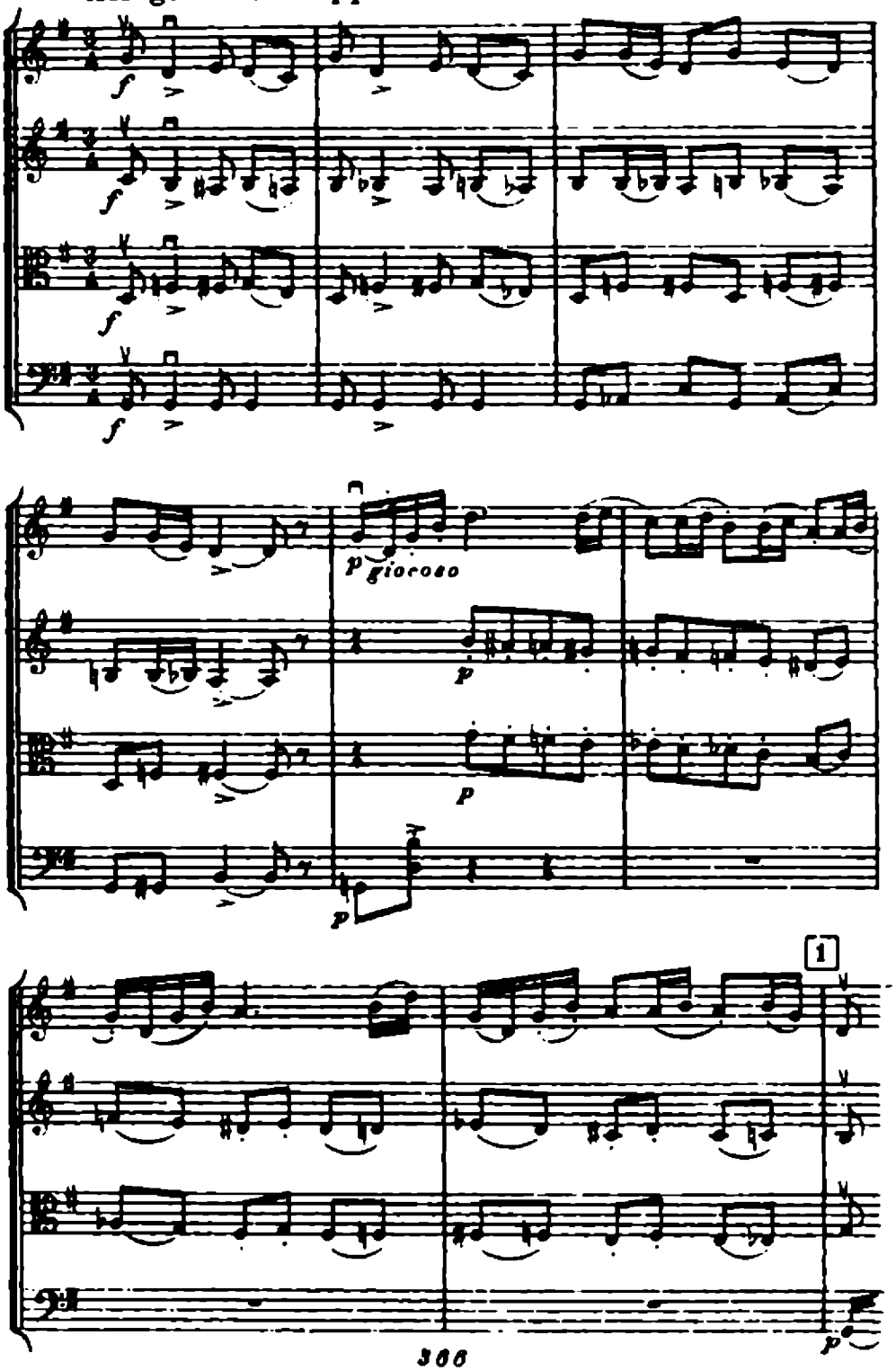


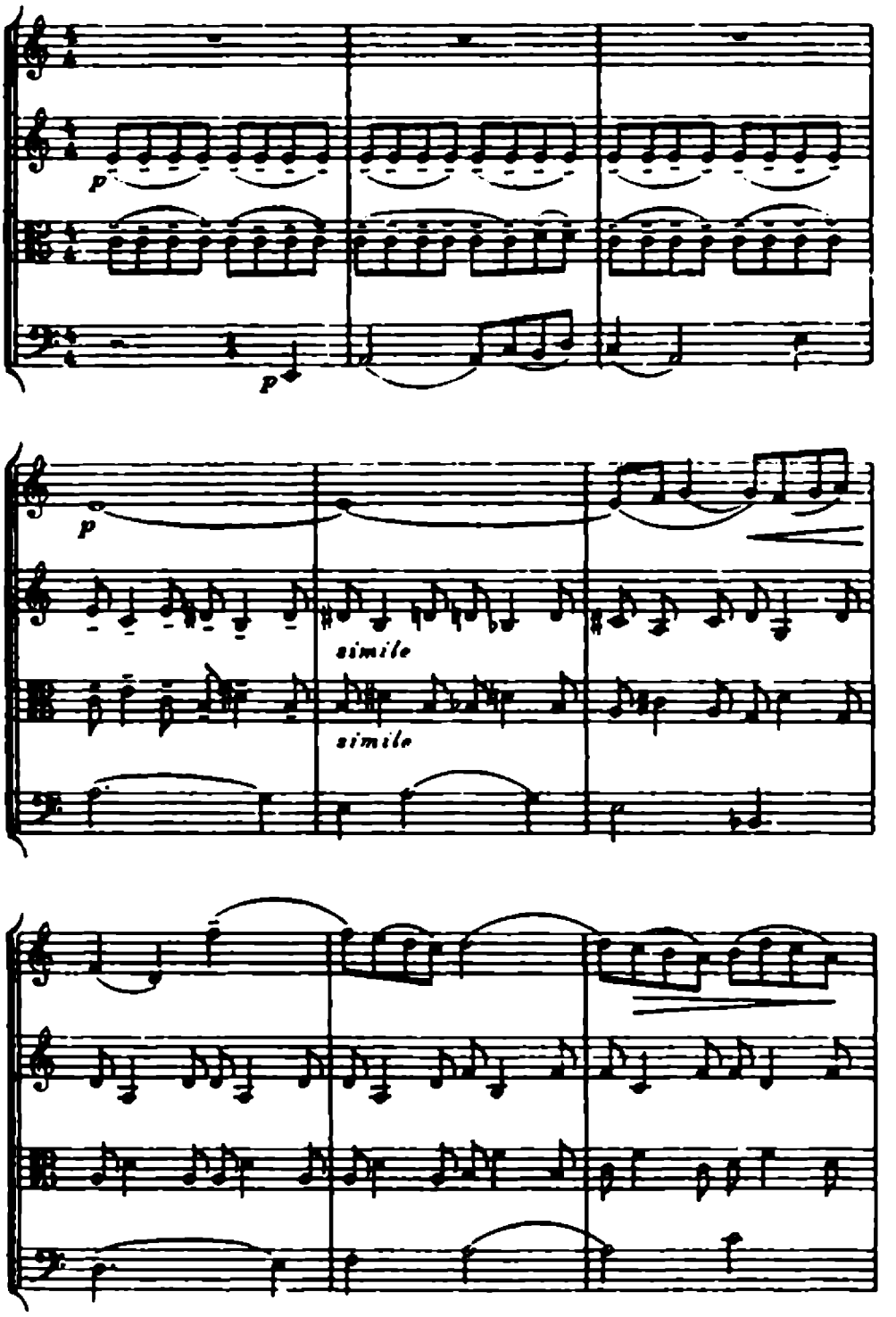
67. Восьмой квартет (op.59), I часть



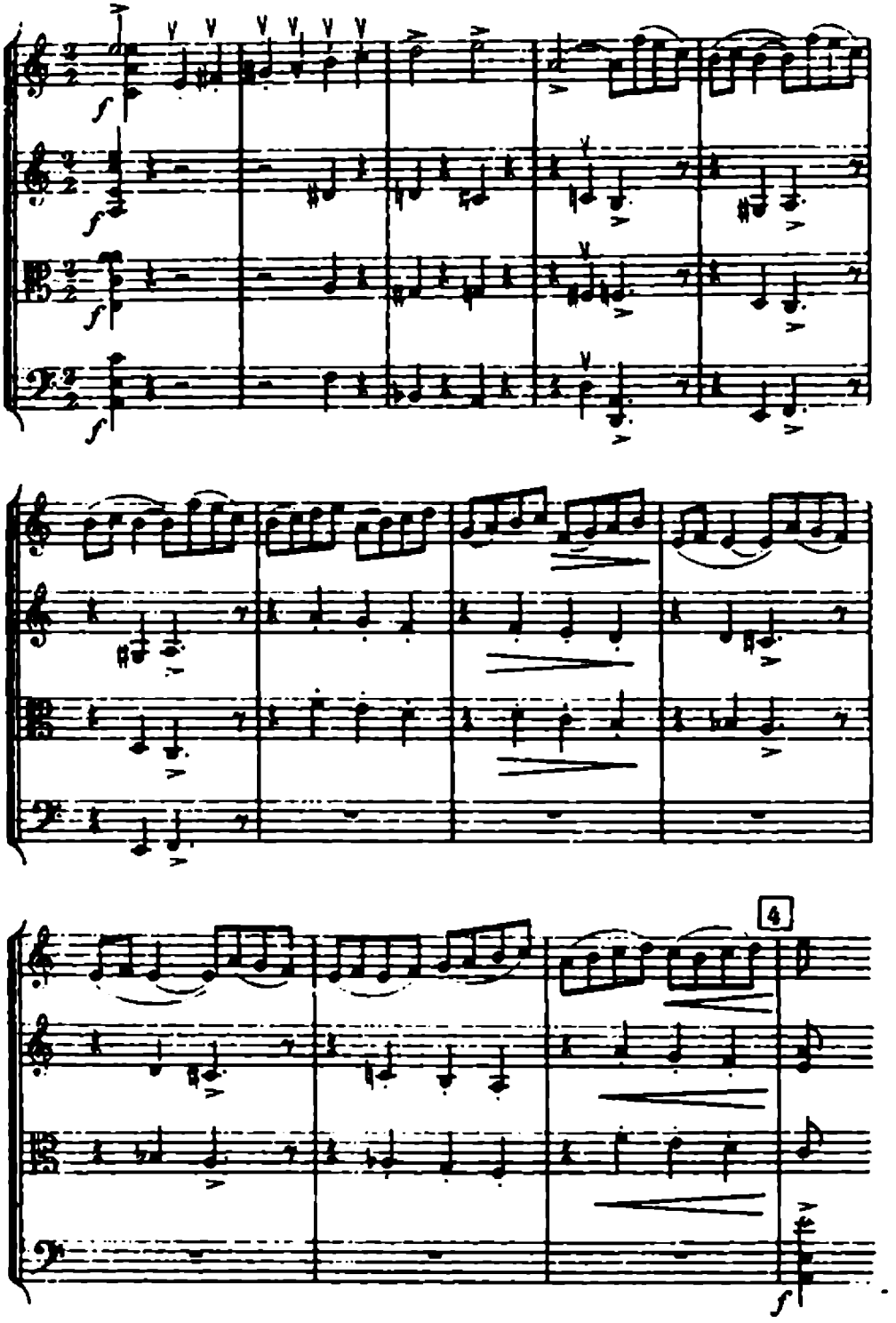
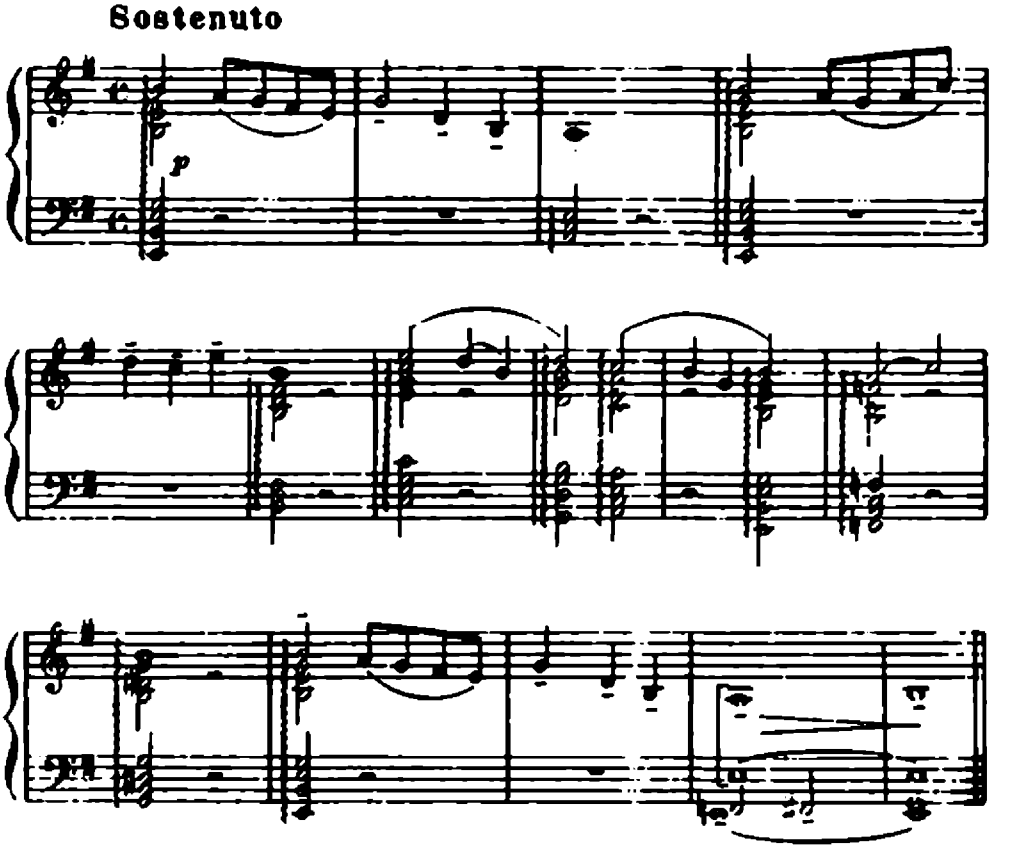
espress.

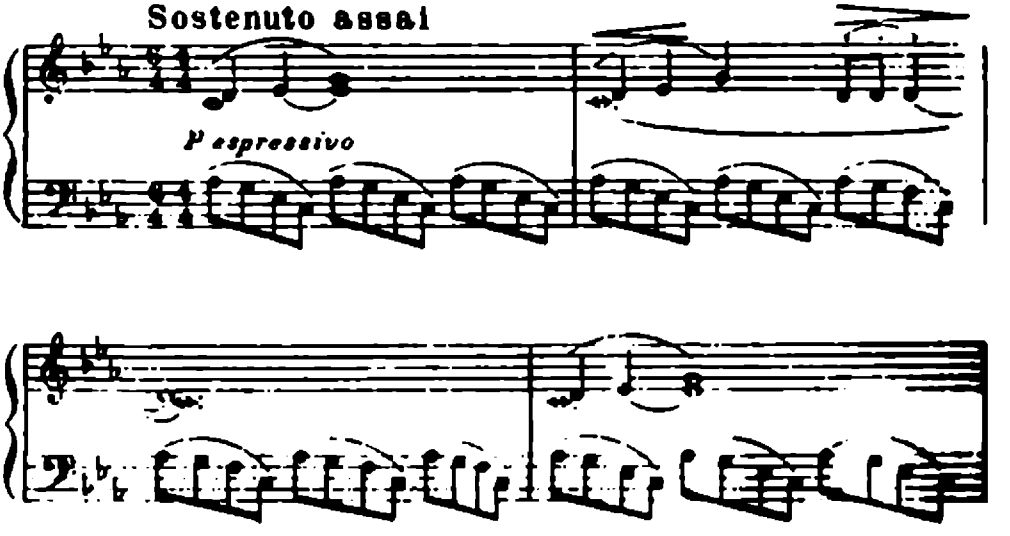

2

espress.

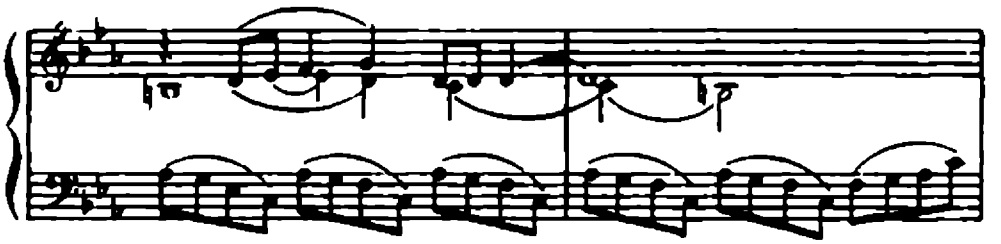
68. Девятый квартет (op. 62), I часть

69. Девятый квартет (op. 62), I часть

70. Двенадцатый квартет (op. 77), IV часть

Allegro non troppo

71. Тринадцатый квартет (ор. 86), I часть

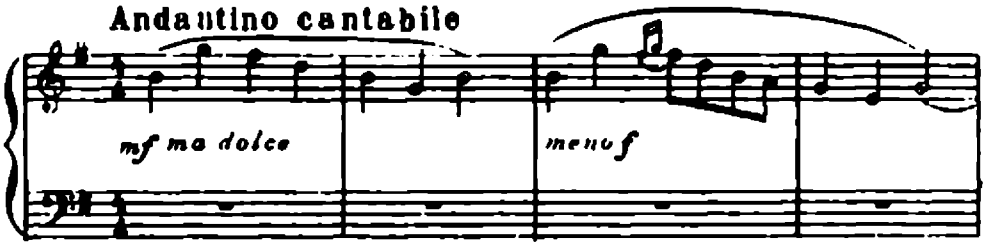
Moderato

72. Тринадцатый квартет (ор. 96), III часть (финал)

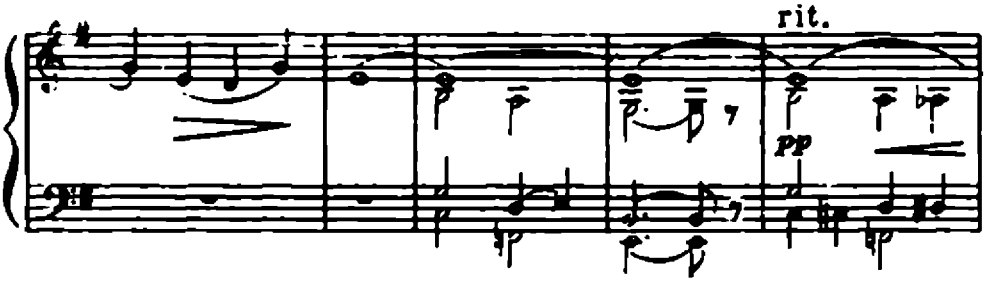
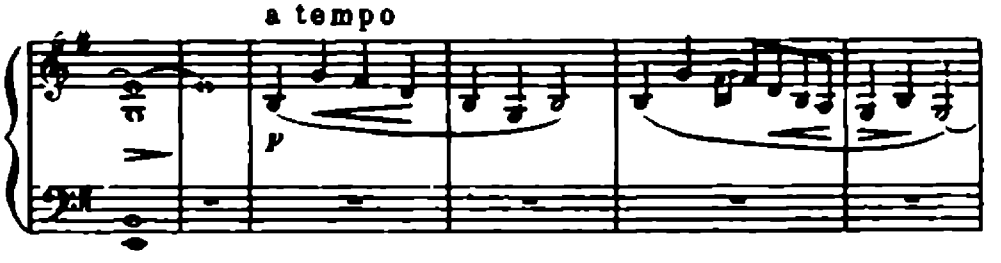
Molto vivo, energico (Очень живо и энергично)

73. „Мысль" для фортепиано

74. „Меланхолия" для фортепиано

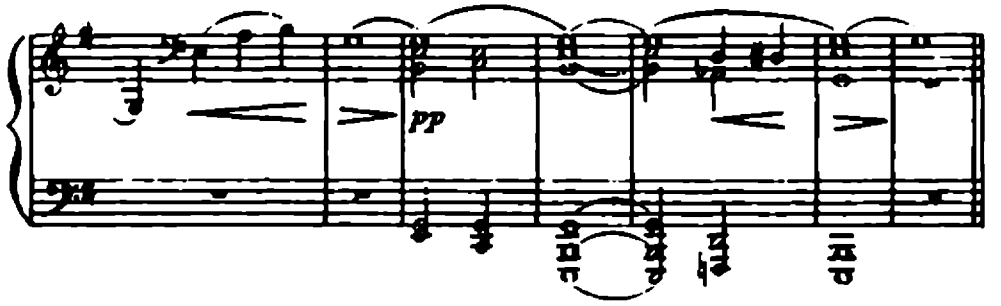


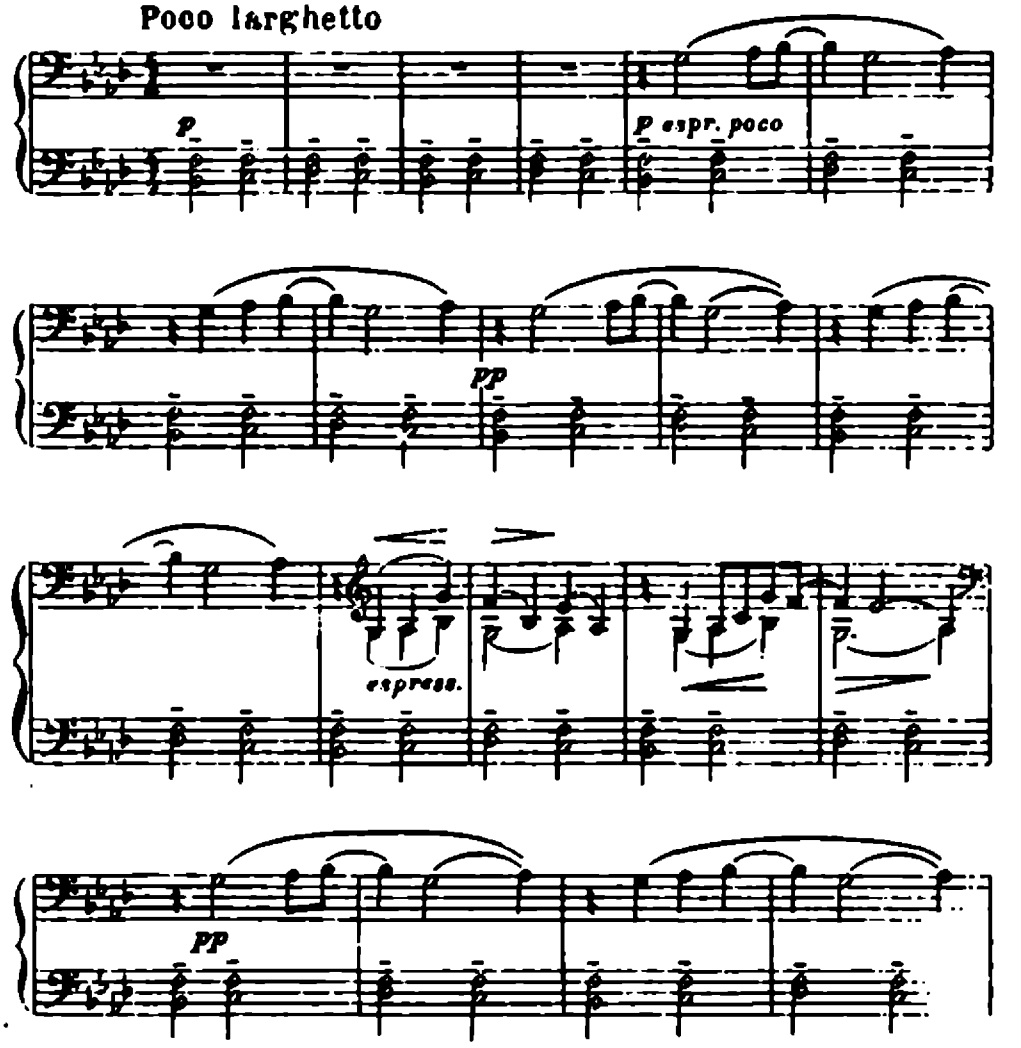
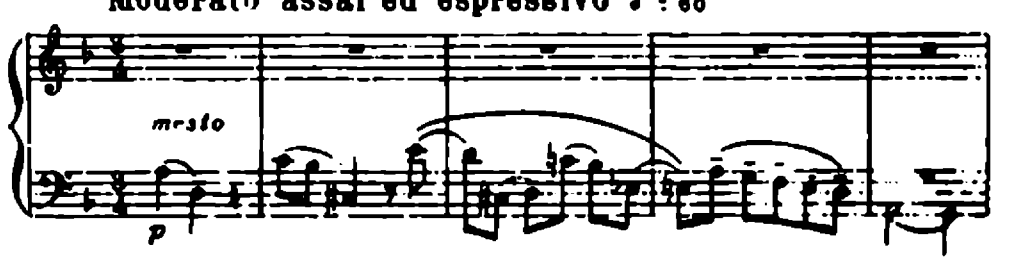
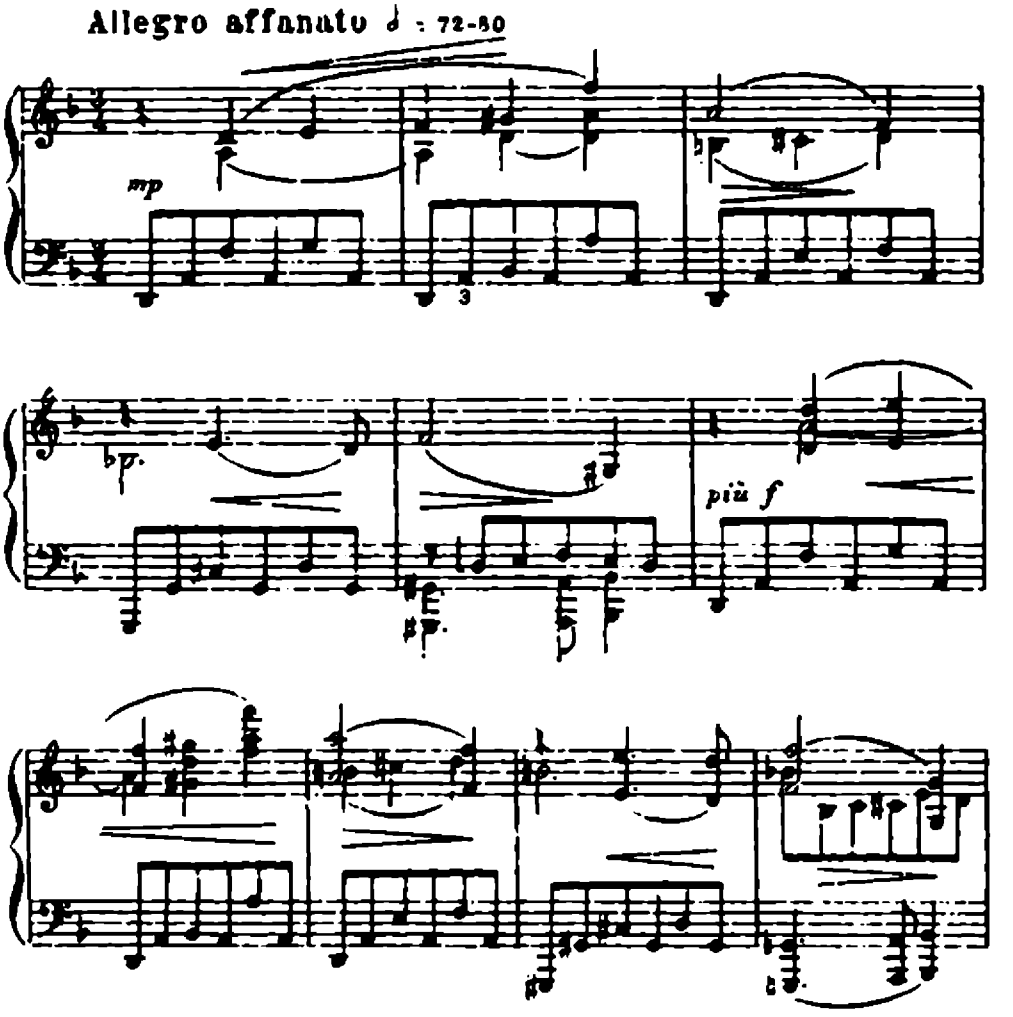


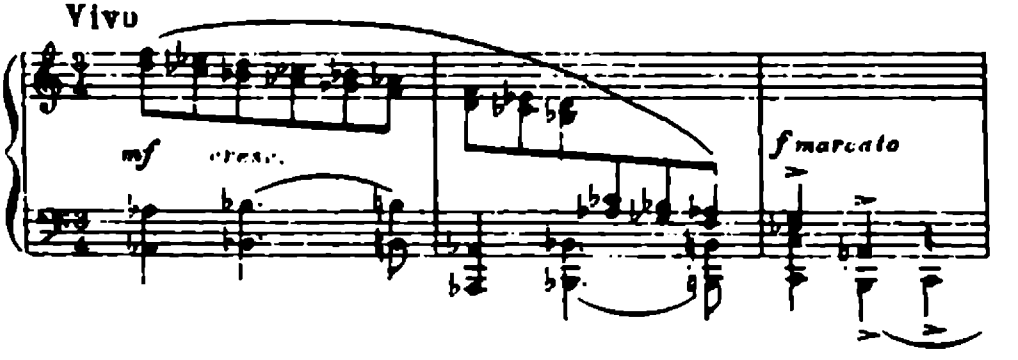
75. „Конец песни“ для фортепиано

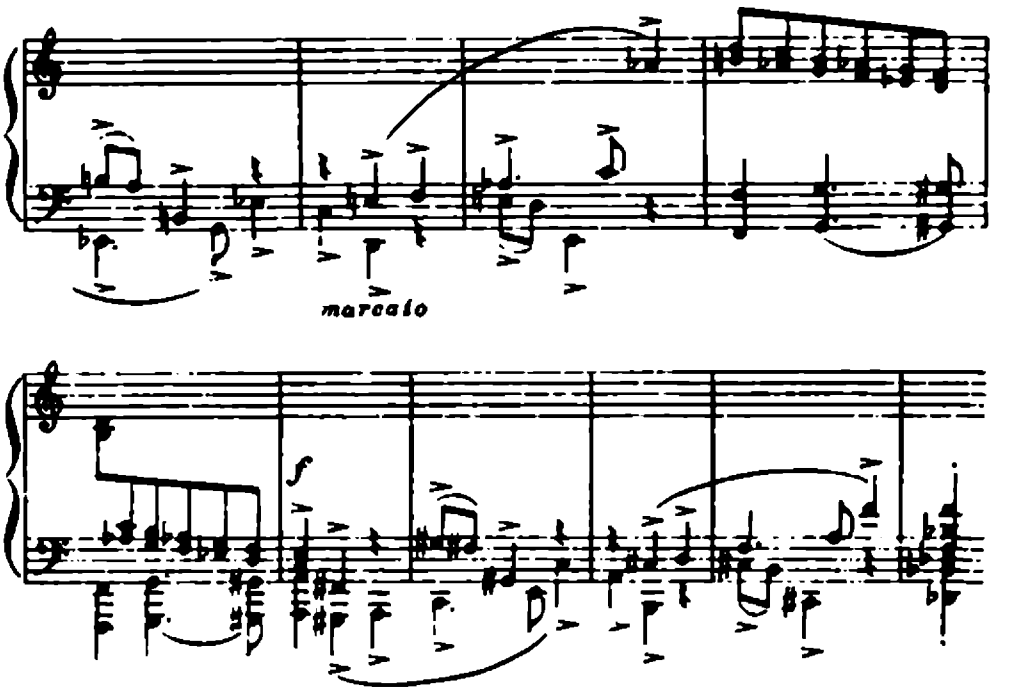




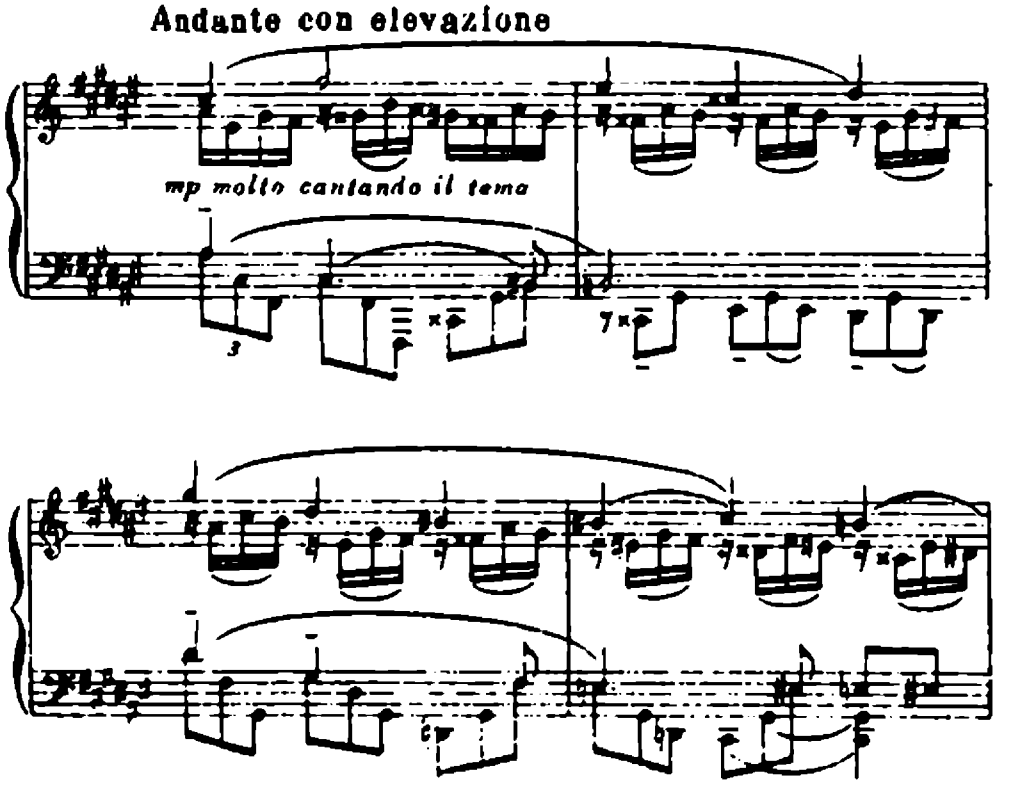
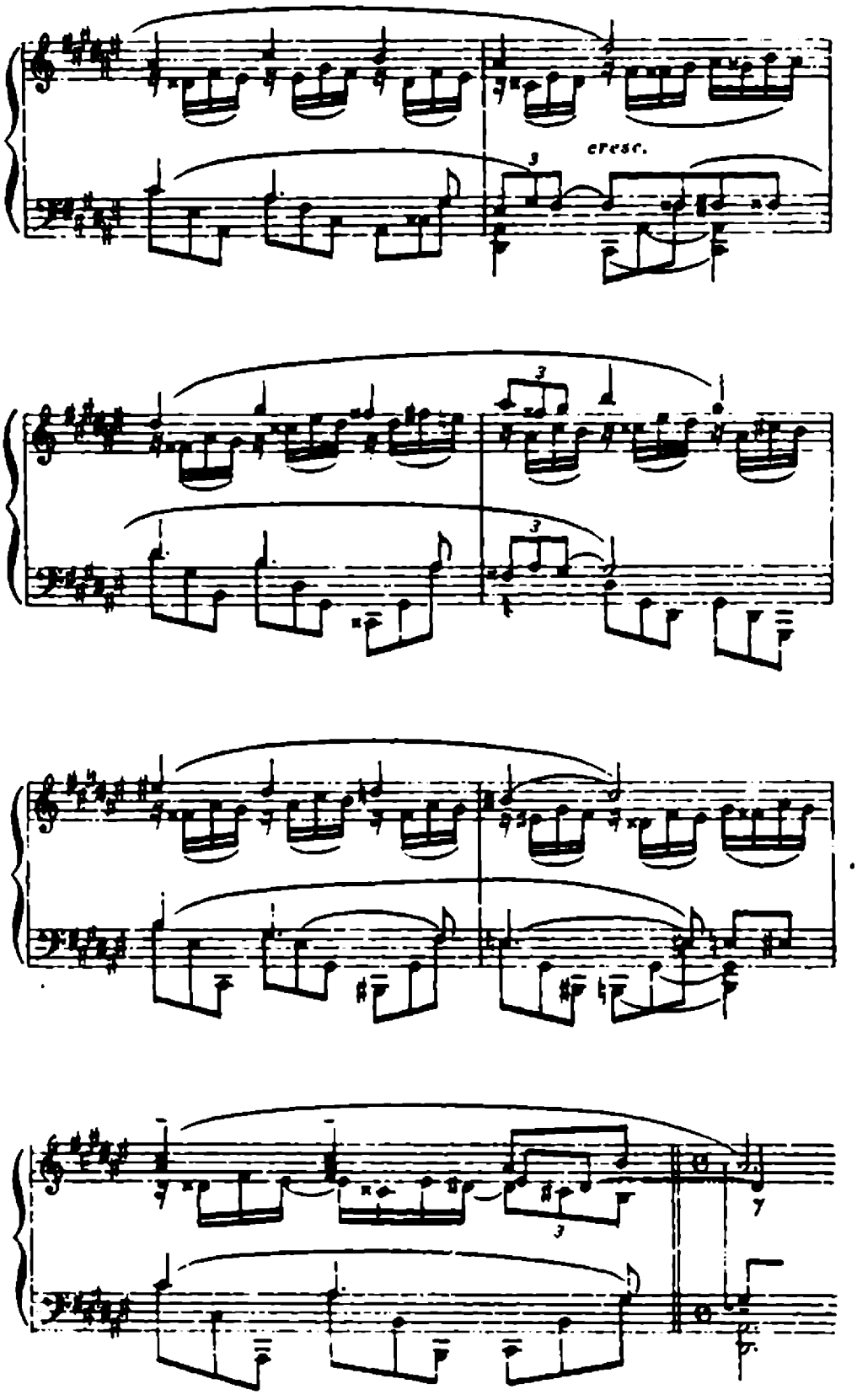


76. „Уныние“ для фортепиано

77. Первая соната для фортепиано (ор. 6), I часть

78. Первая соната для фортепиано, (ор. 6), II часть

79. Первая соната для фортепиано (ор. 6), II часть



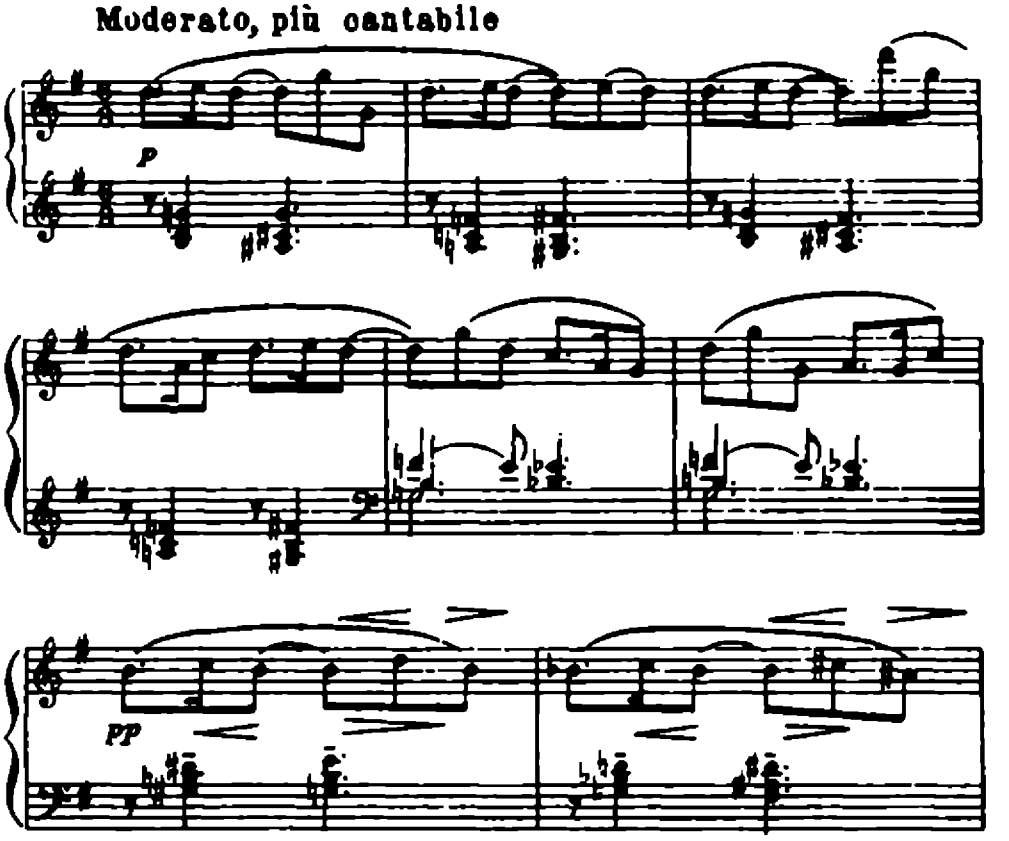


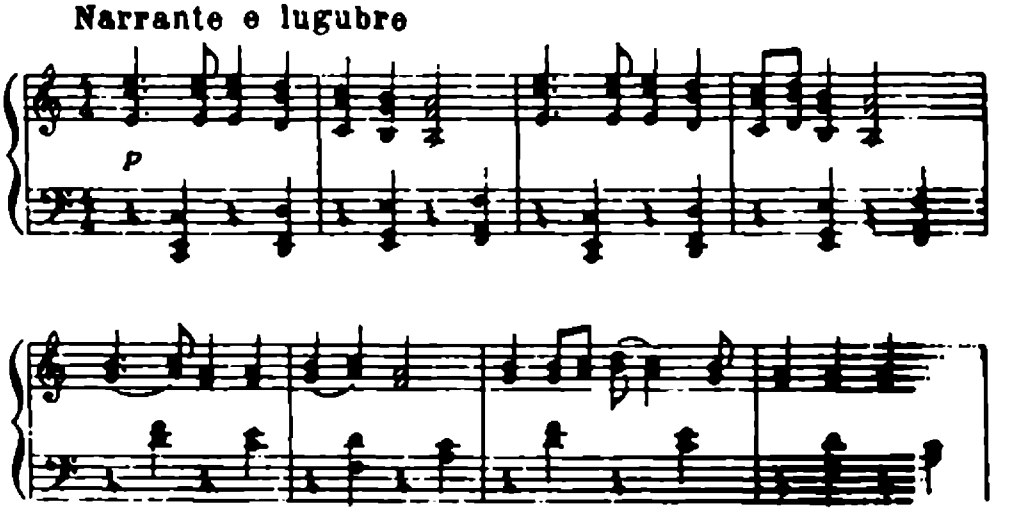
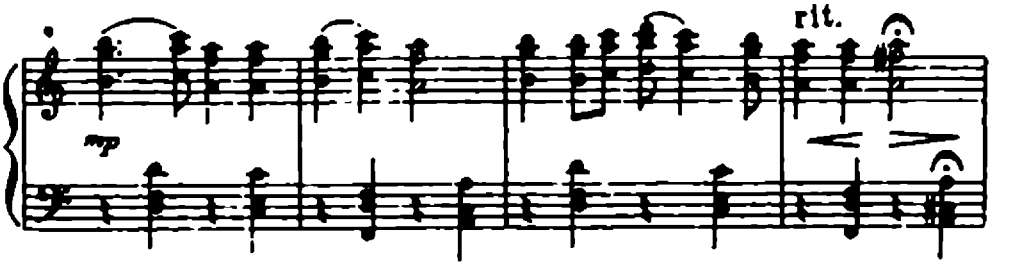
80. Первая соната для фортепиано (ор. 6), III часть



cresc.

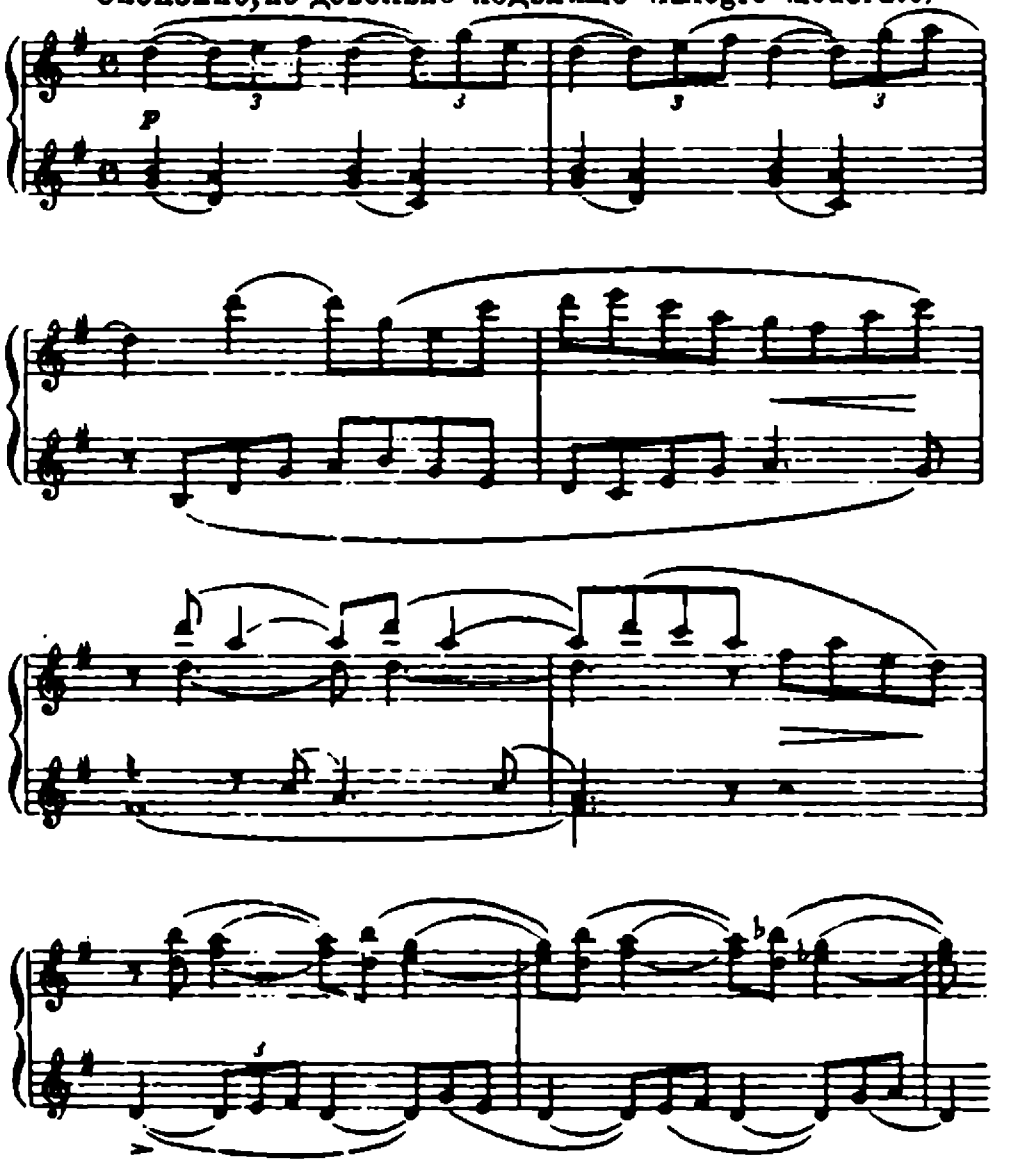
81. Сонатина для фортепиано (ор. 87), I часть



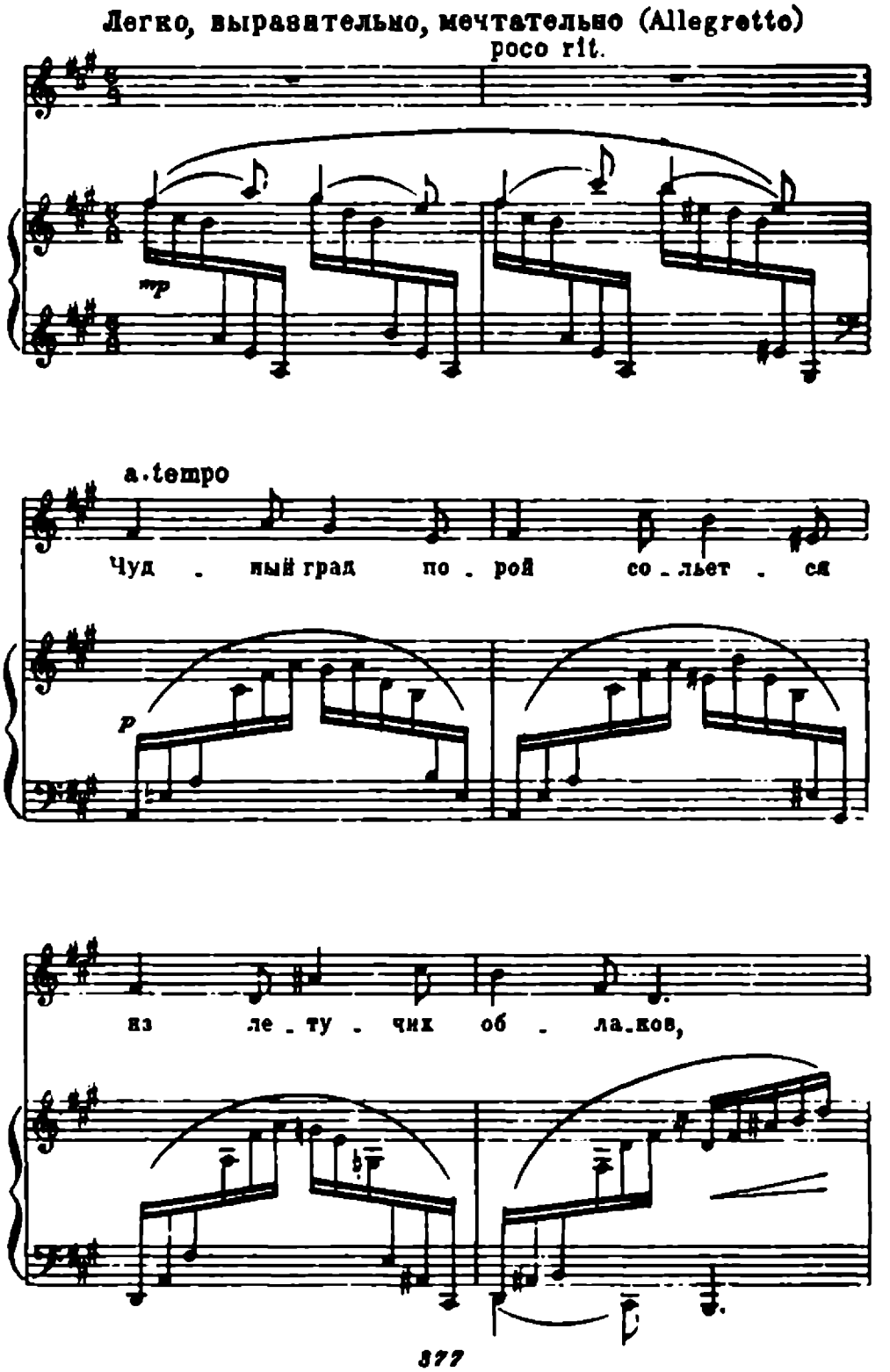
82. Сонатина для фортепиано (ор. 57), II часть



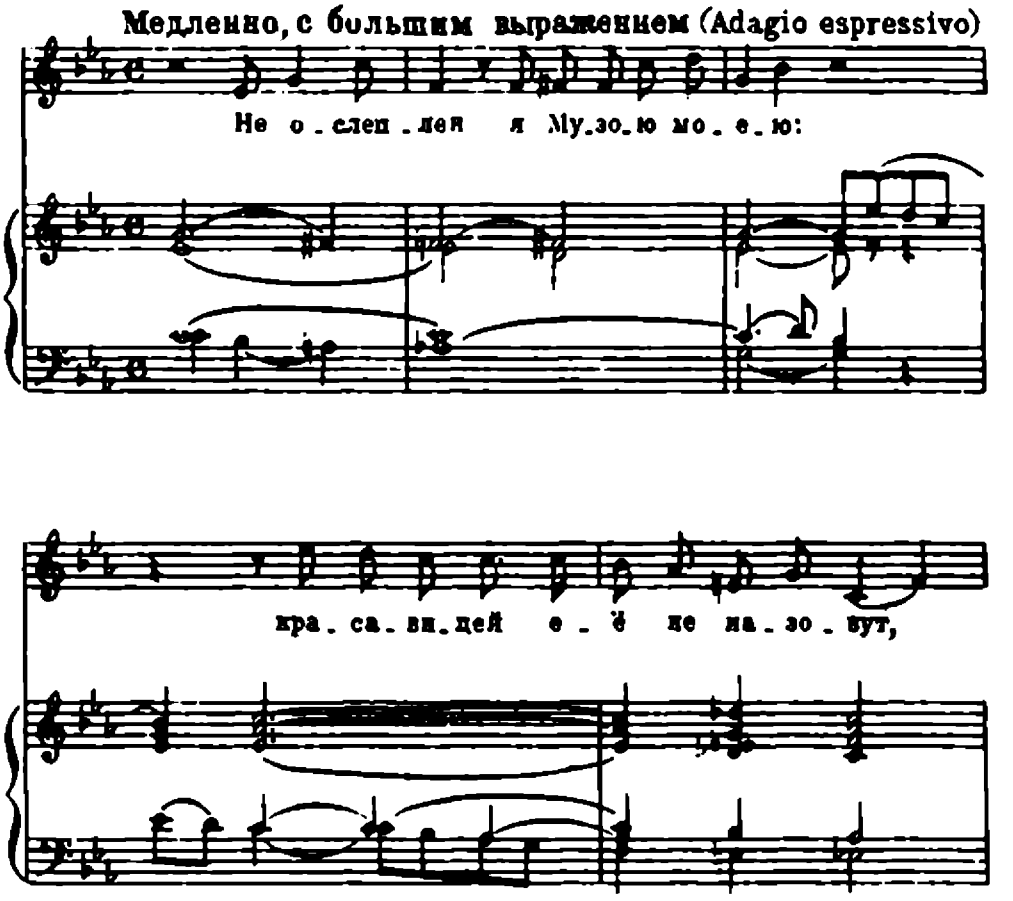
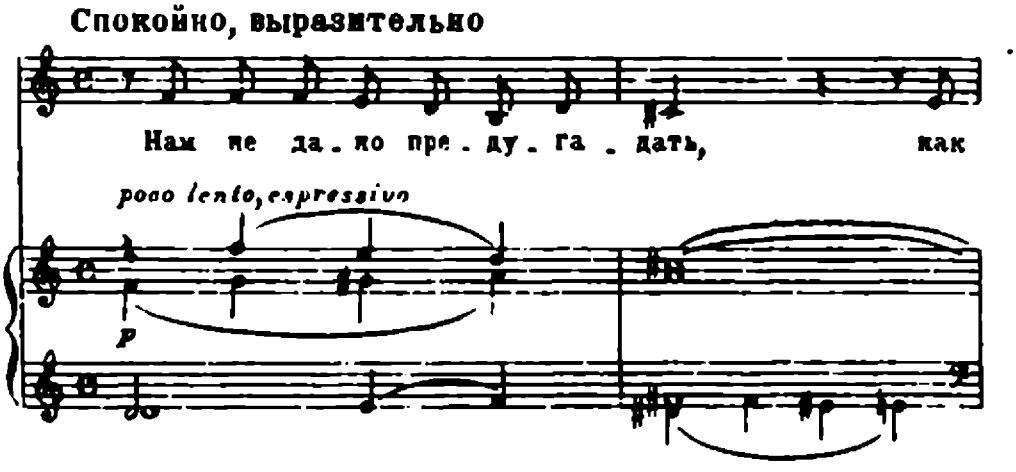
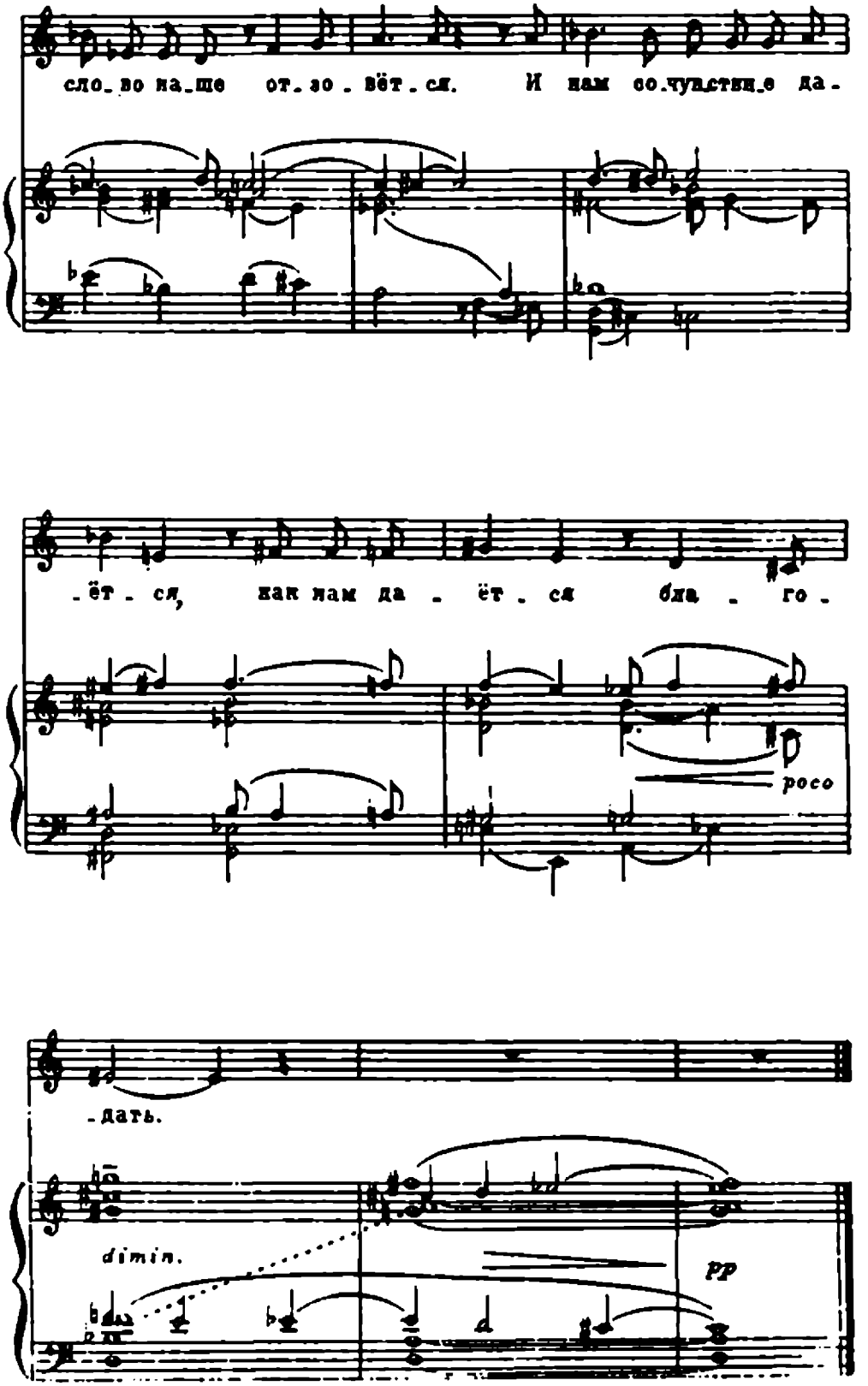
83. Соната (средней трудности) для фортепиано (соч. 82), I ч.

Спокойно, но довольно подвижно (Allegro moderato)

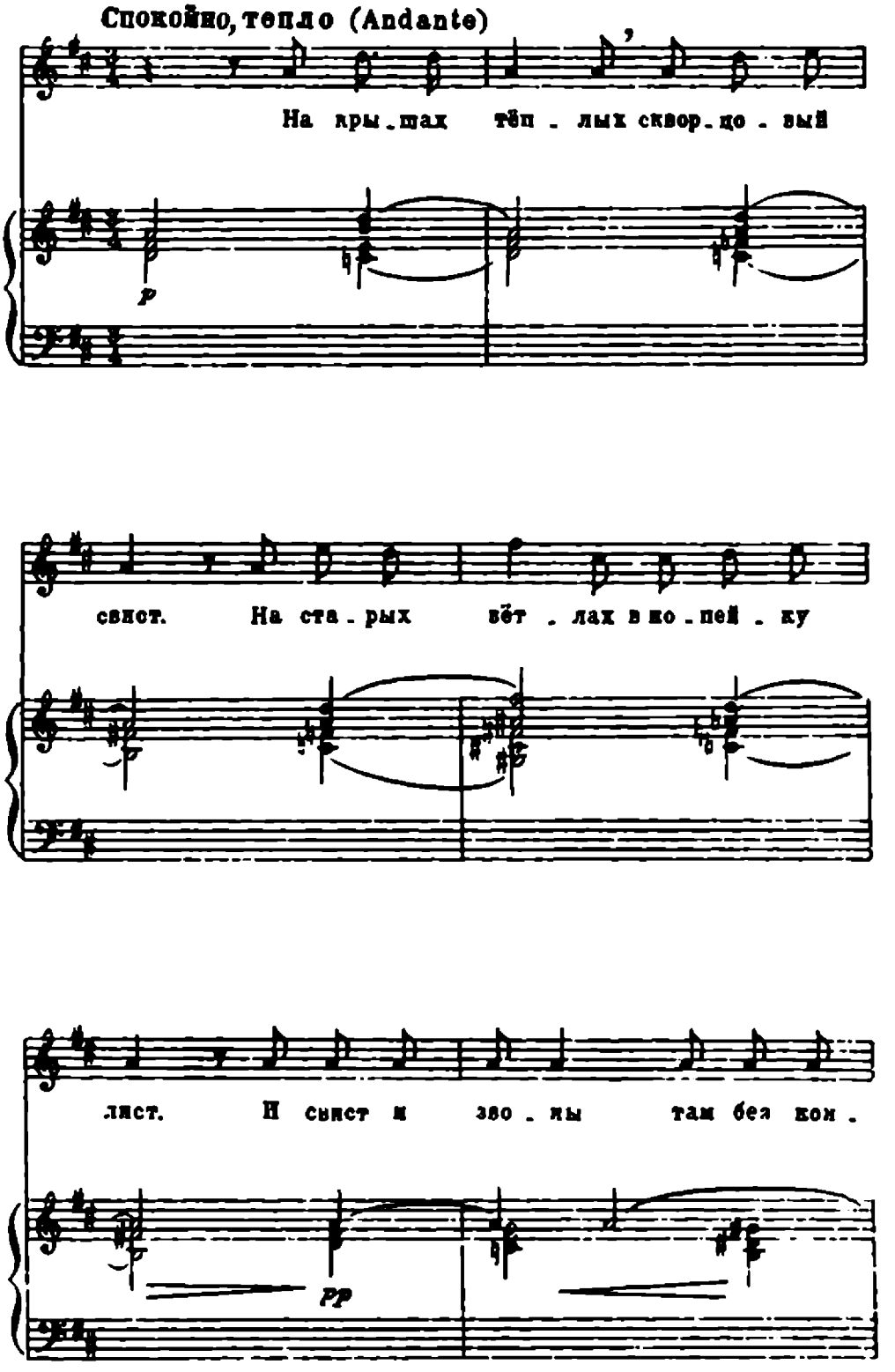


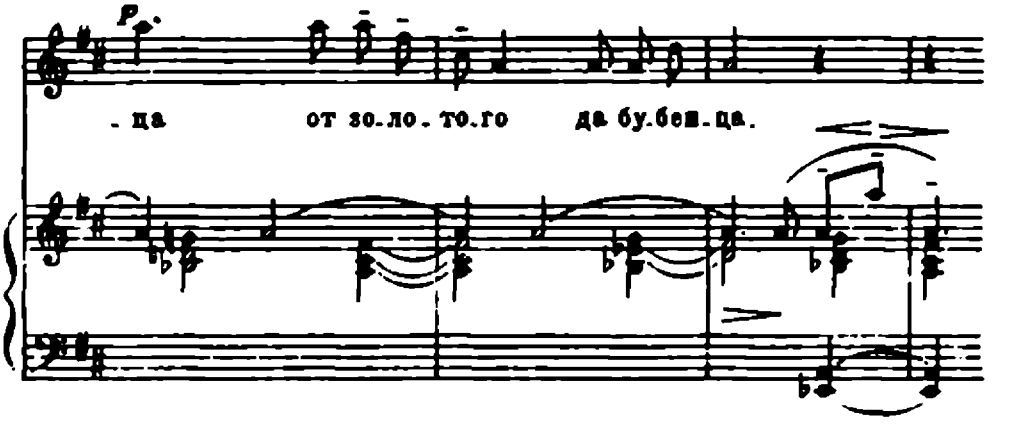
84. „Размышления." Семь стихотворений Е. Баратынского (ор. 11 № 2 „Чудный град"



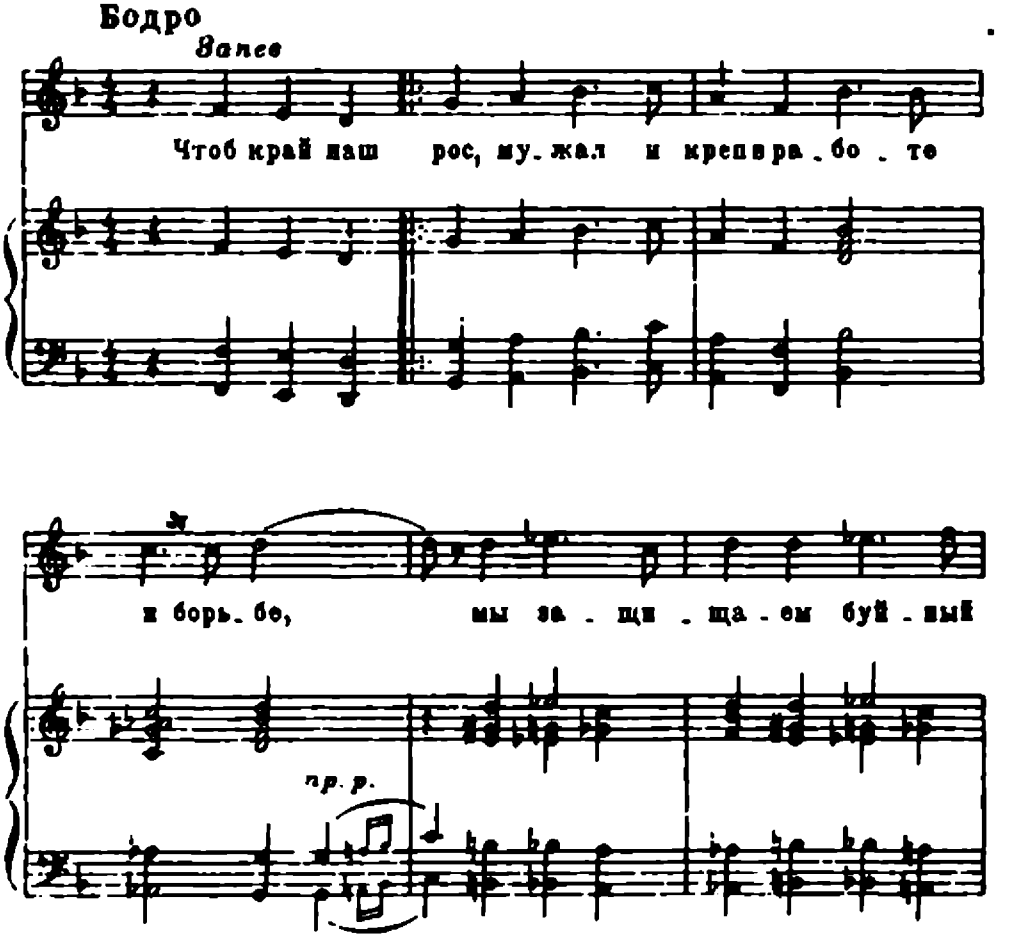
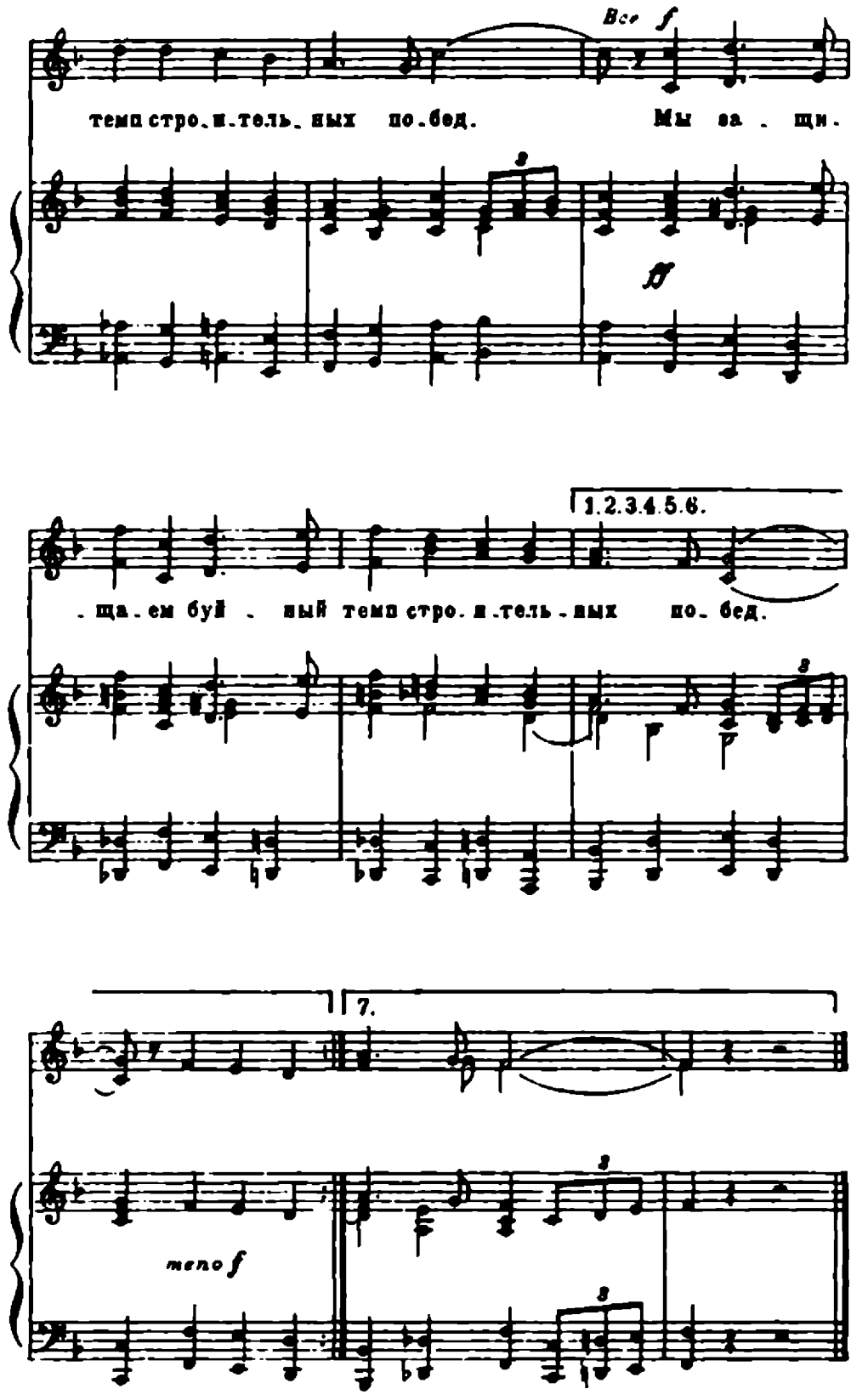
85. „Размышления“. Семь стихотворений Е. Баратынского (ор. 1). № 3 „Муза“

86. „На склоне дня“ (ор. 21). Три наброска на слова Ф. Тютчева. № 1. „Нам не дано предугадать“...

сло_во на_ше от_зо_вёт_ся. И нам со.чув.ствие да_
_ёт_ся, как нам да_ёт_ся бла_го_
poco
_дать.
dimin.
pp

87. „Запевка." Слова В. Наседкина

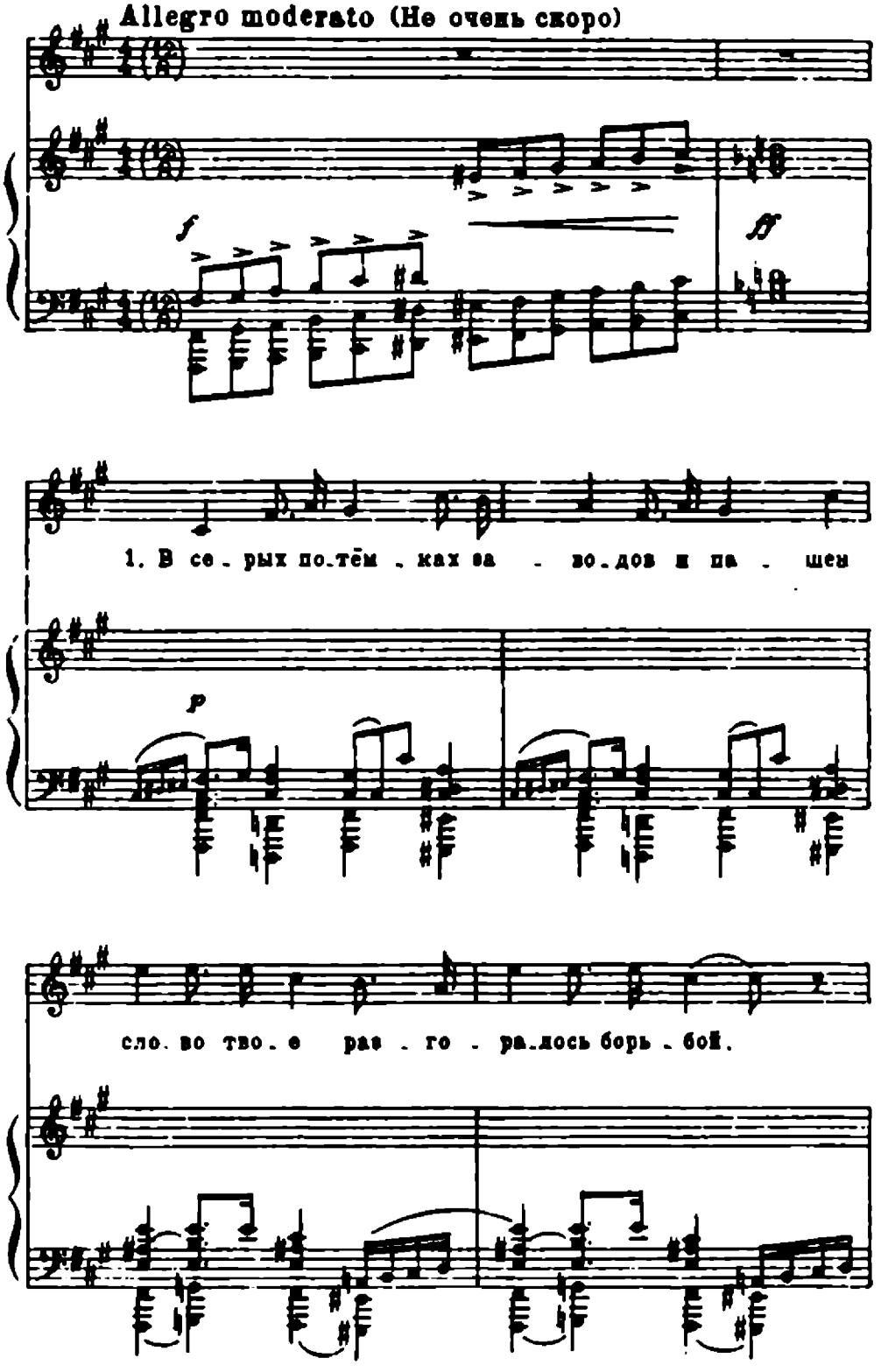
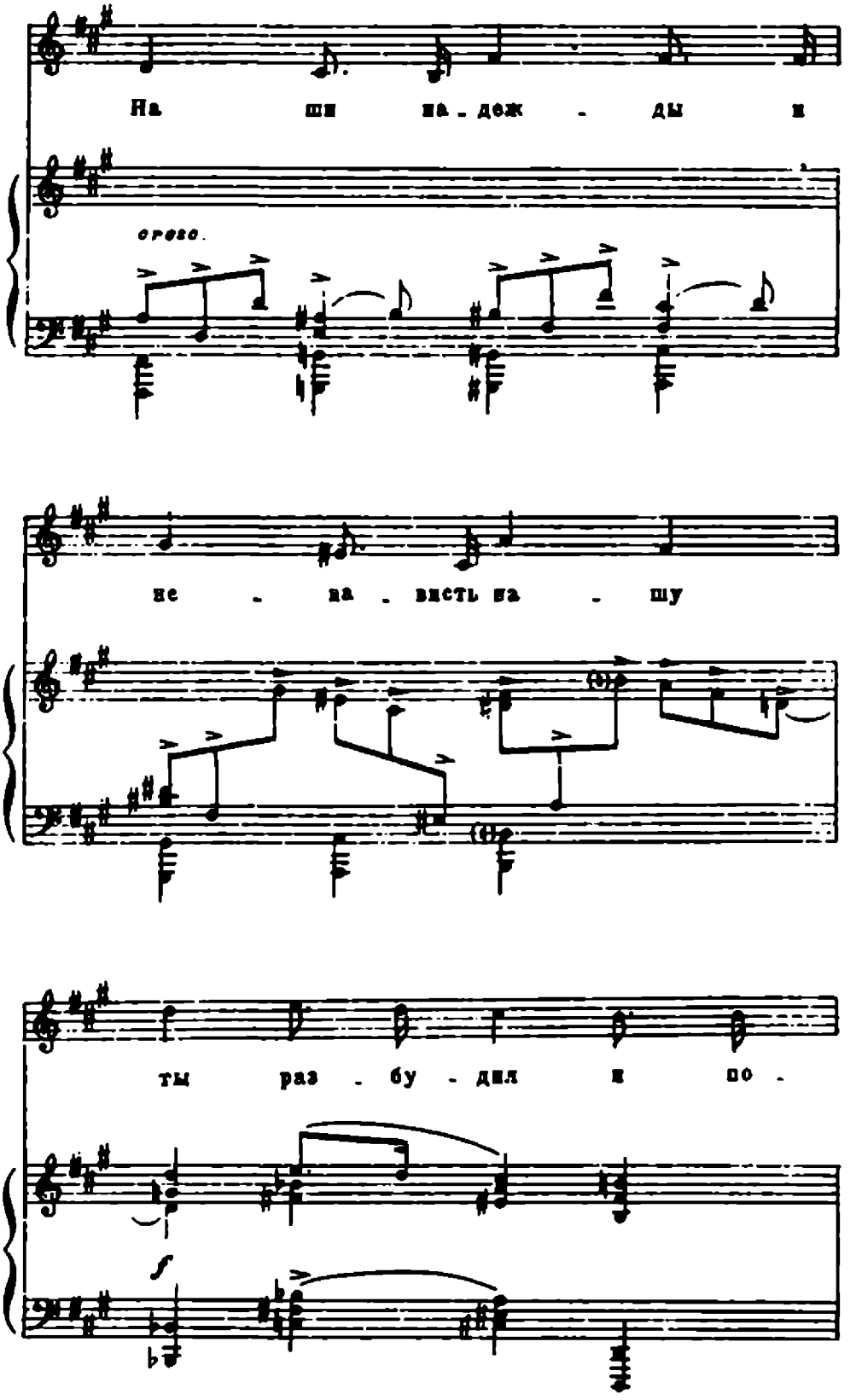
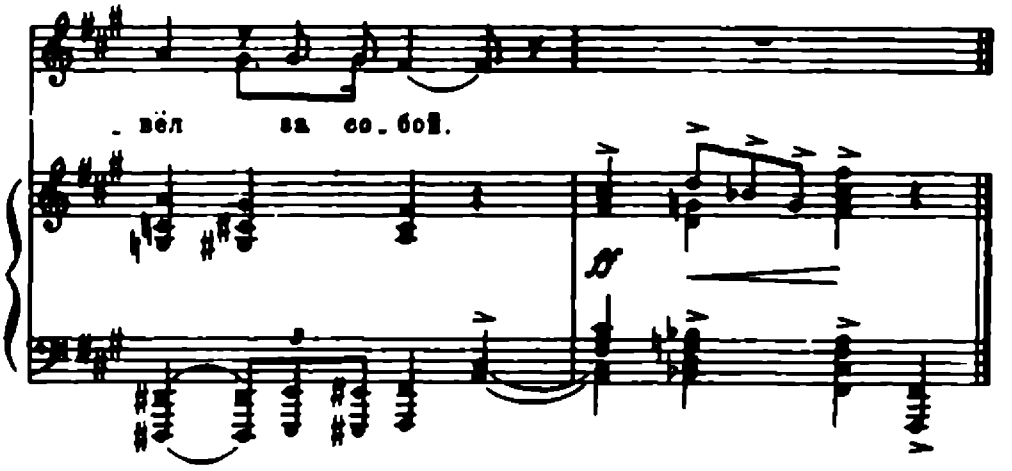
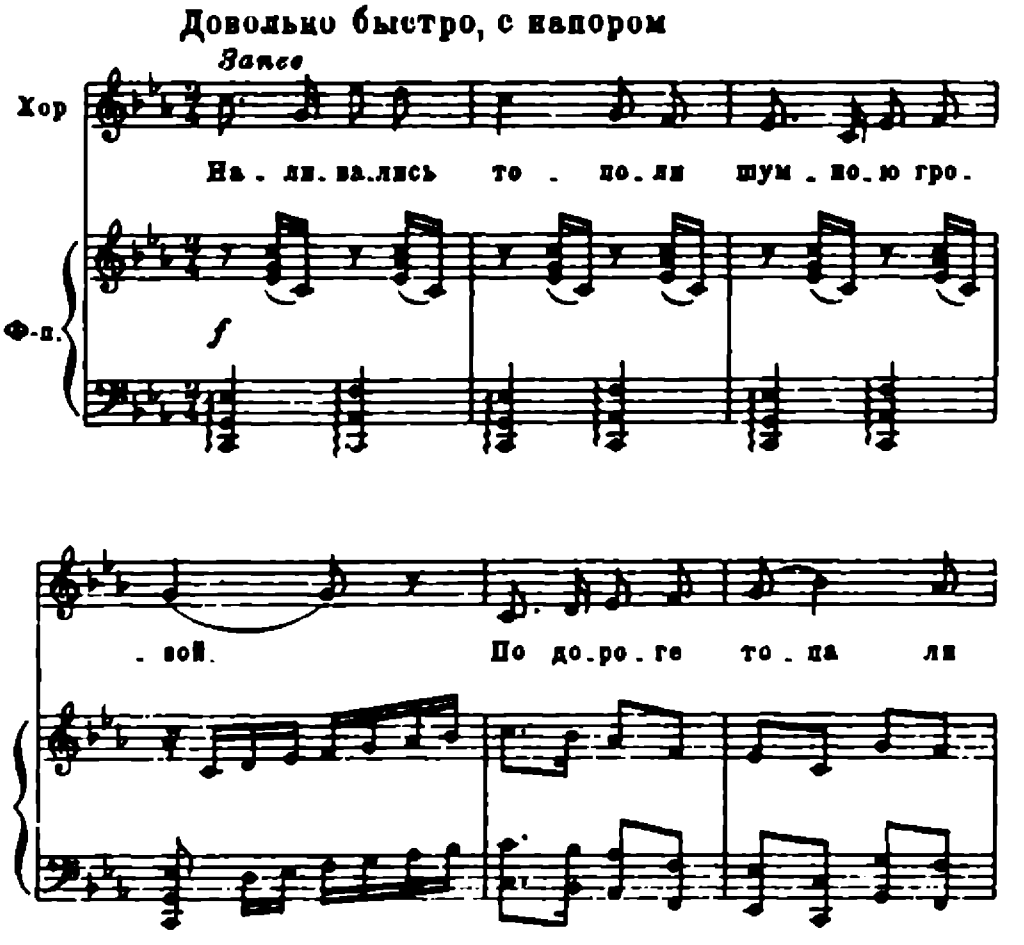
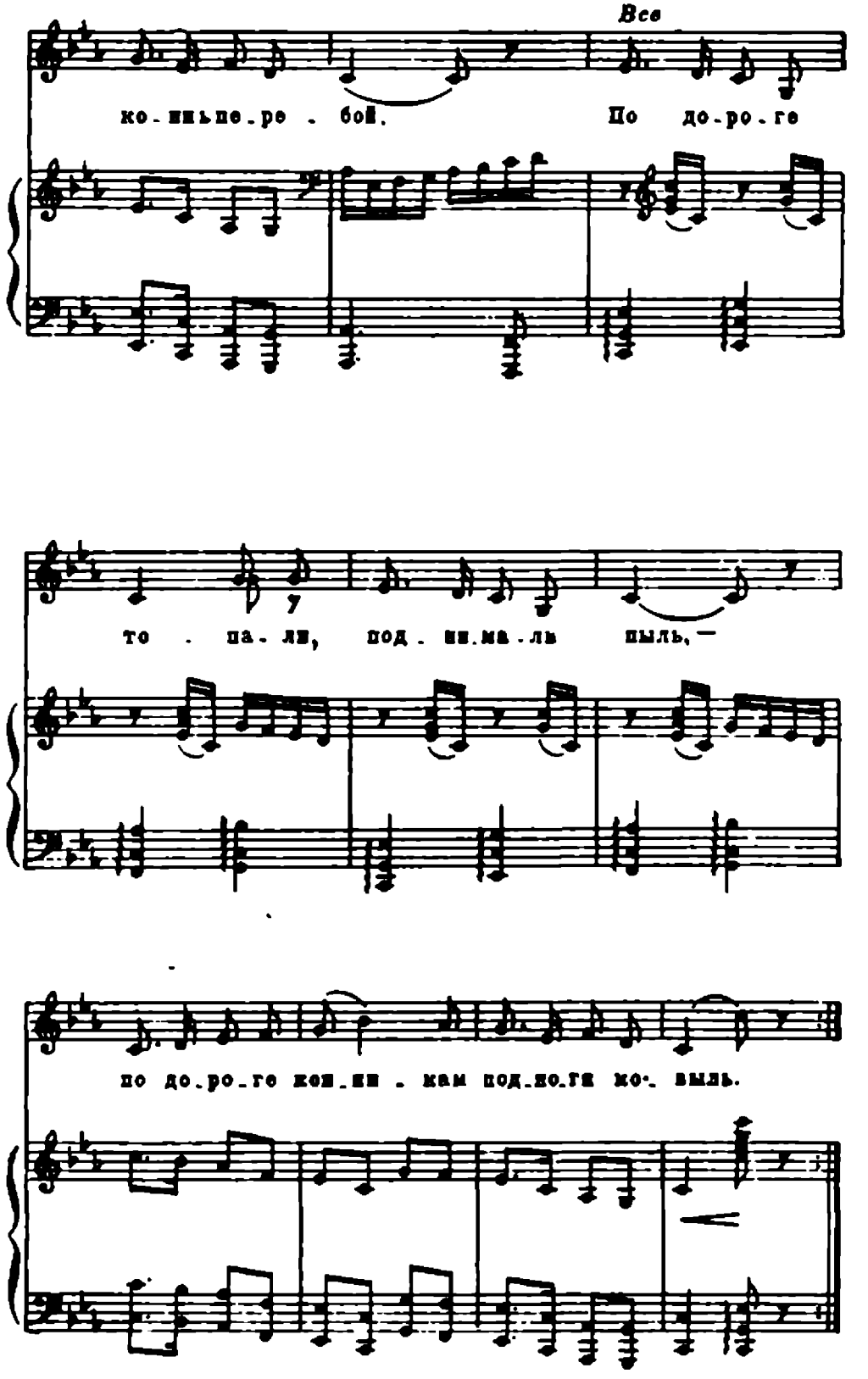




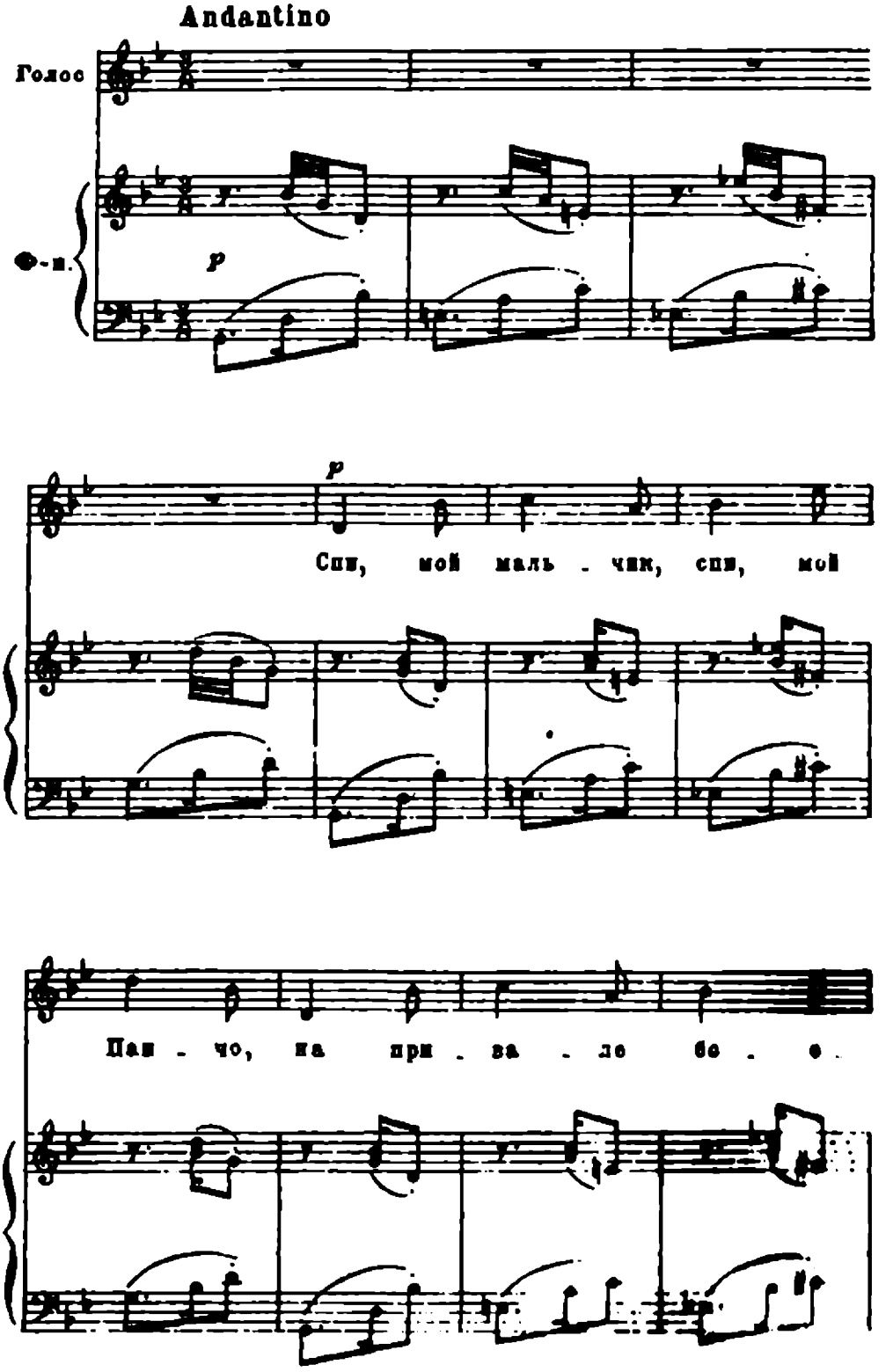
88. Три песни советских лётчиков. № 2. „Летят самолёты". Слова Н. Строганова.

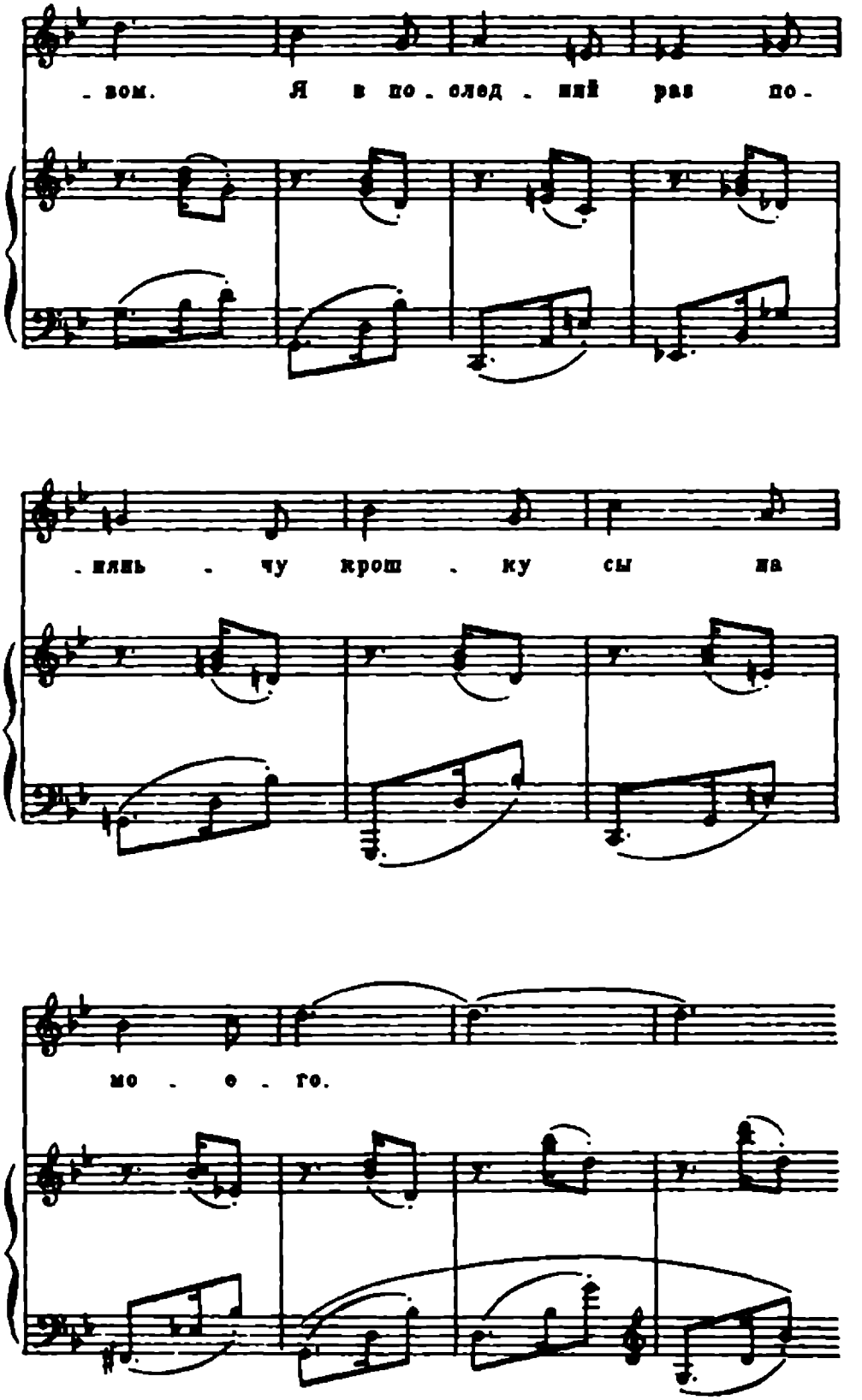


Все f
темп стро.и.тель.ных по.бед. Мы за . щи.
ff
1.2.3.4.5.6.
. ща.ем буй . ный темп стро.и.тель.ных по.бед.
7.
meno f

89. „Ленинская". Одноголосный хор с фортепиано. Слова А. Суркова


На ши на - деж - ды и
espress.
не - на - висть на - шу
ты раз - бу - дил и по -
f

90. „Наливались тополи". Песня для одноголосного хора с фортепиано. Слова С. Острового

Все
ко-ни ьпе-ре-бой.
По до-ро-ге
то-па-ли, под-ни-ма-ль пыль,—
по до-ро-ге кон-ни-кам под-но-гя ко-выль.

91. Песня испанской матери. Слова Сикорской

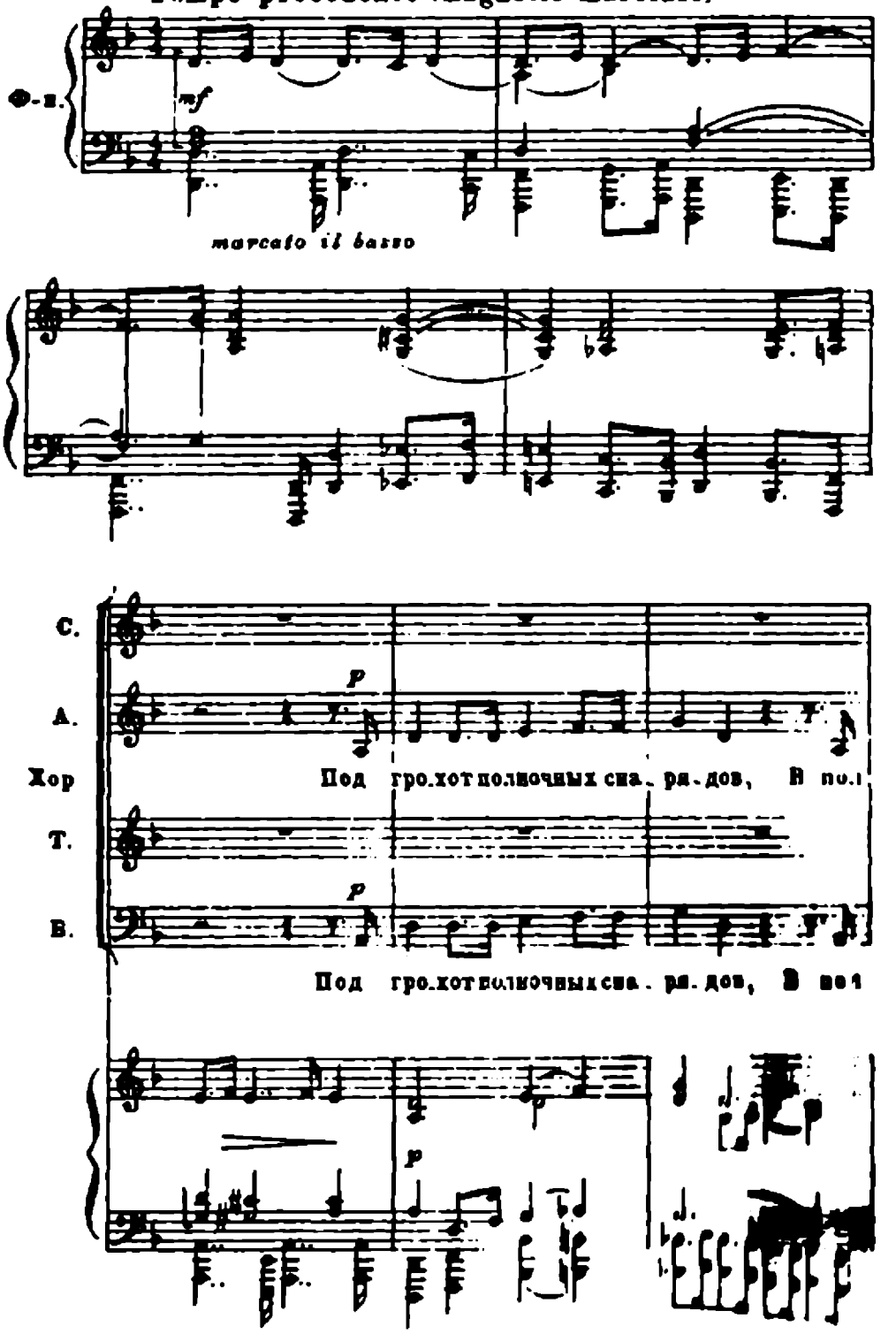
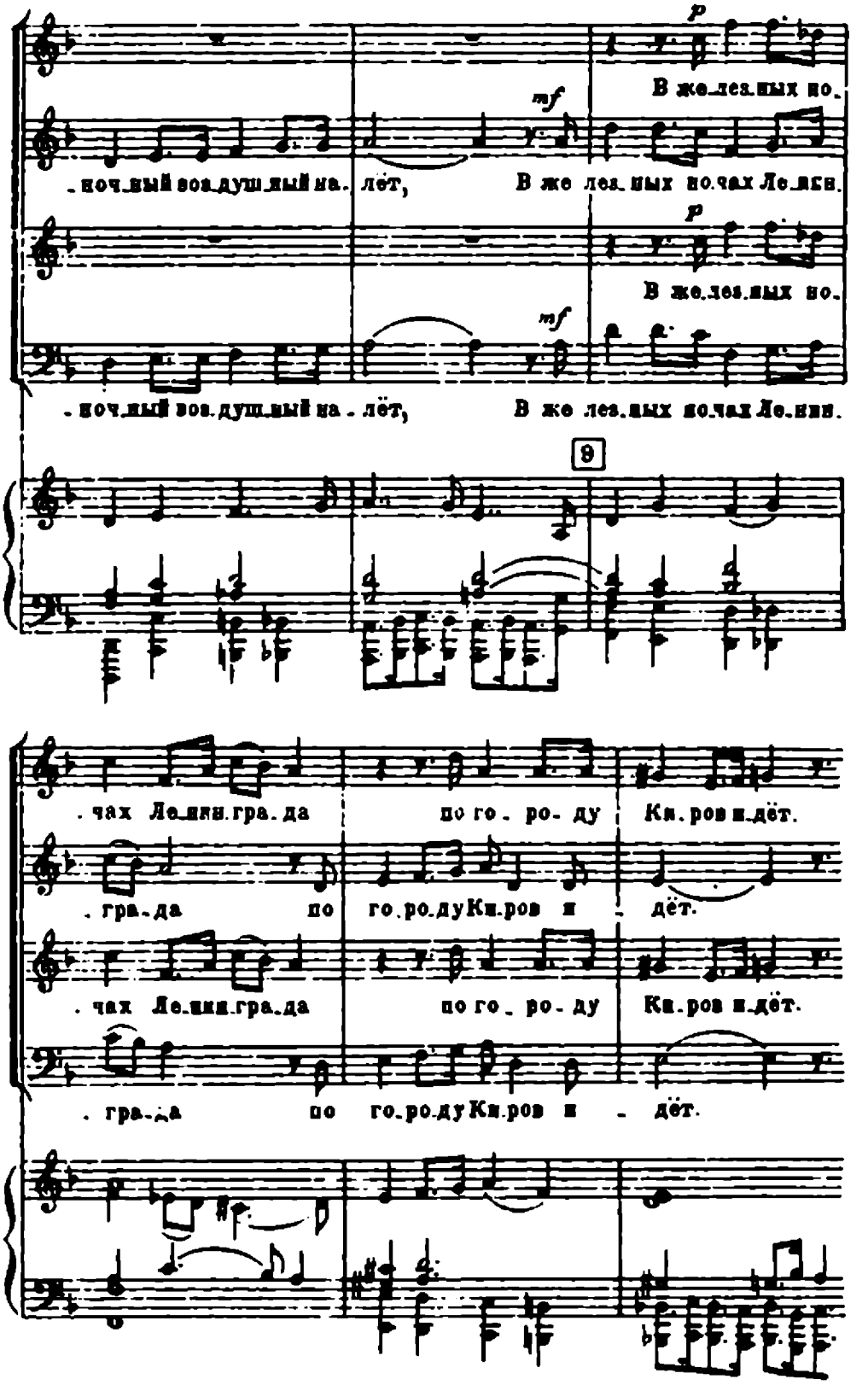



-вом. Я в по-след-ний раз по-
-нять-чу крош-ку сы на
мо-е-го.

92. „Киров с нами". Поэма-кантата (ор. 61)

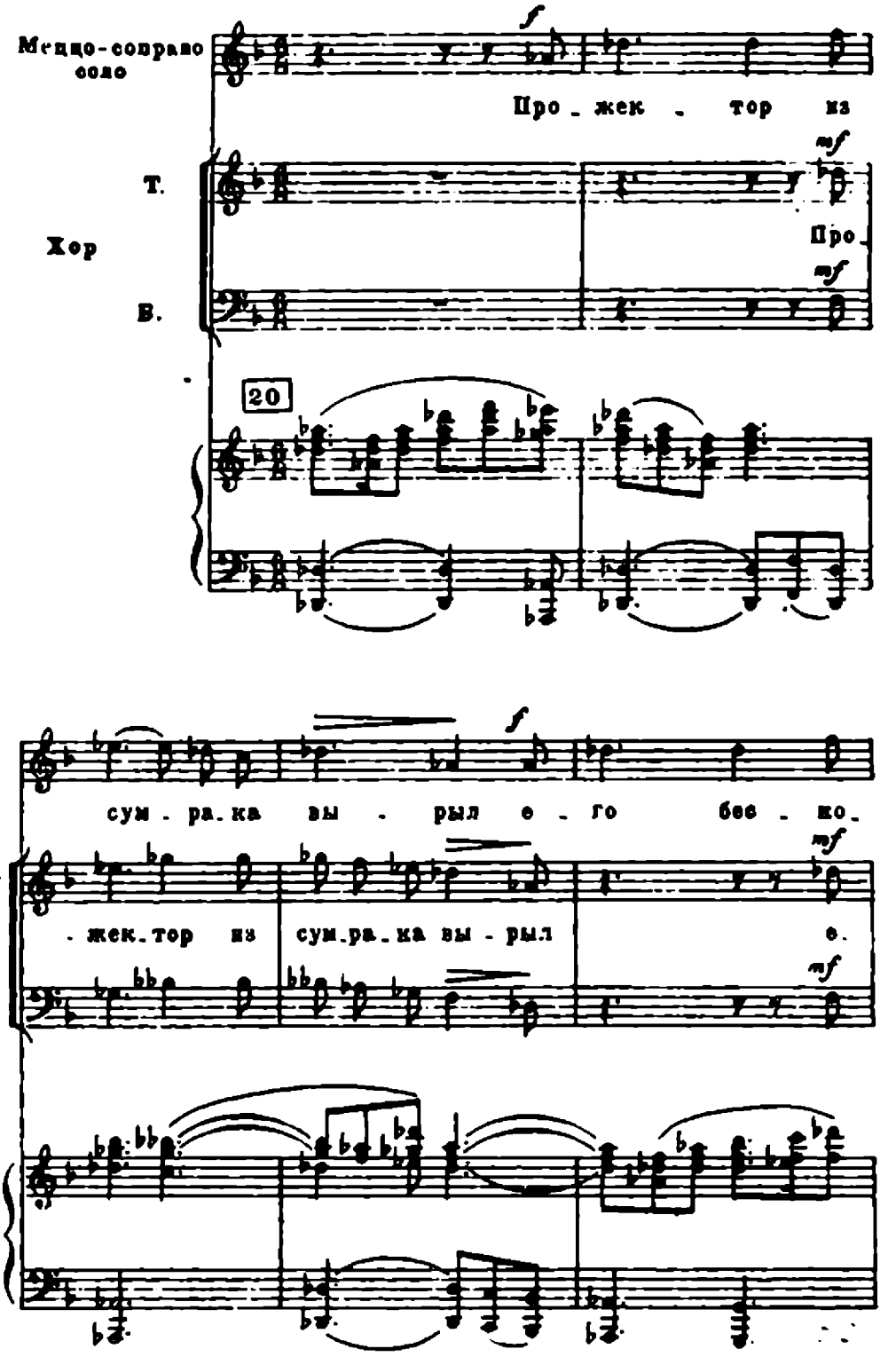
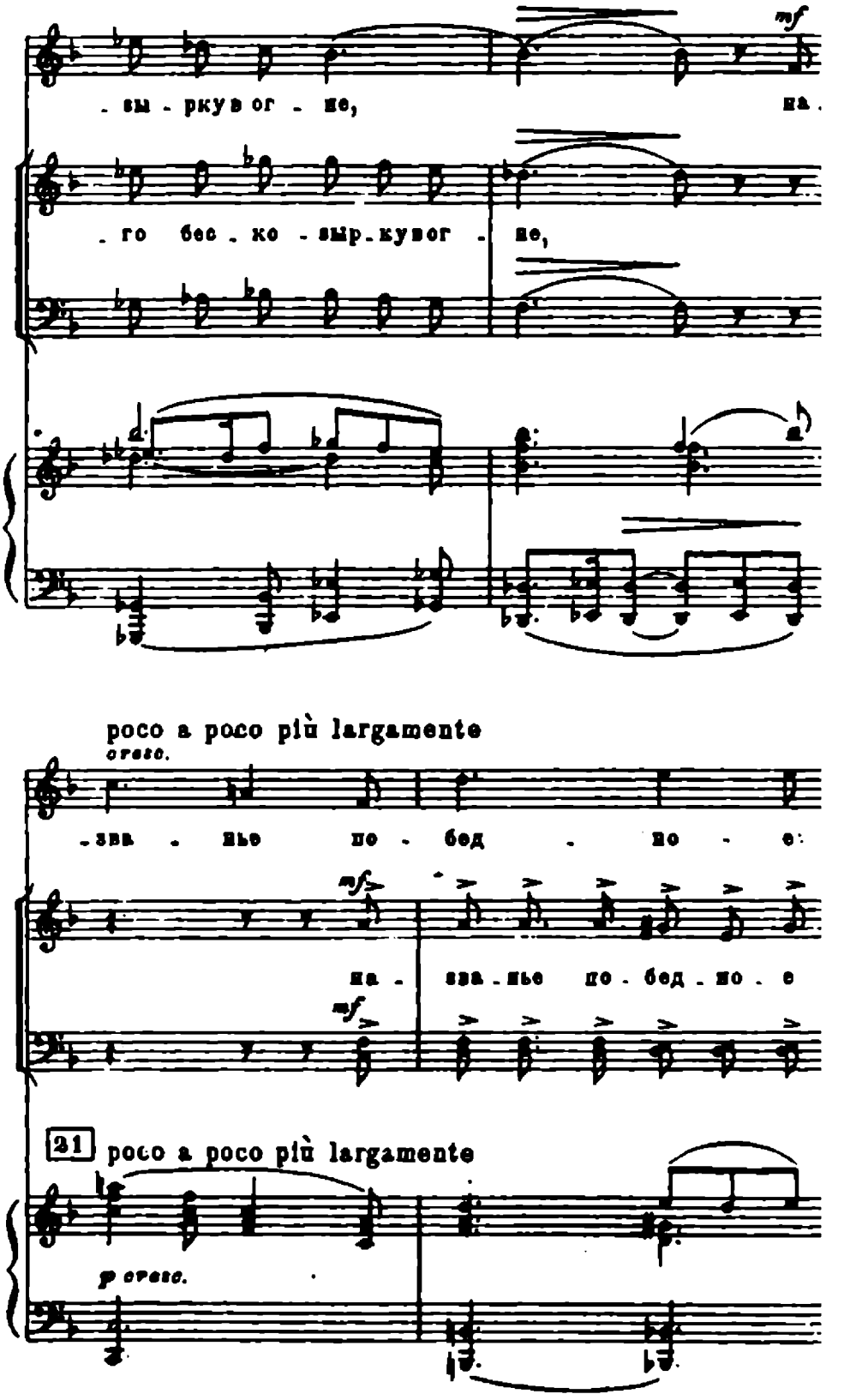
(Оркестр; смешанный хор; меццо-сопрано соло с мужским хором; смешанный хор)

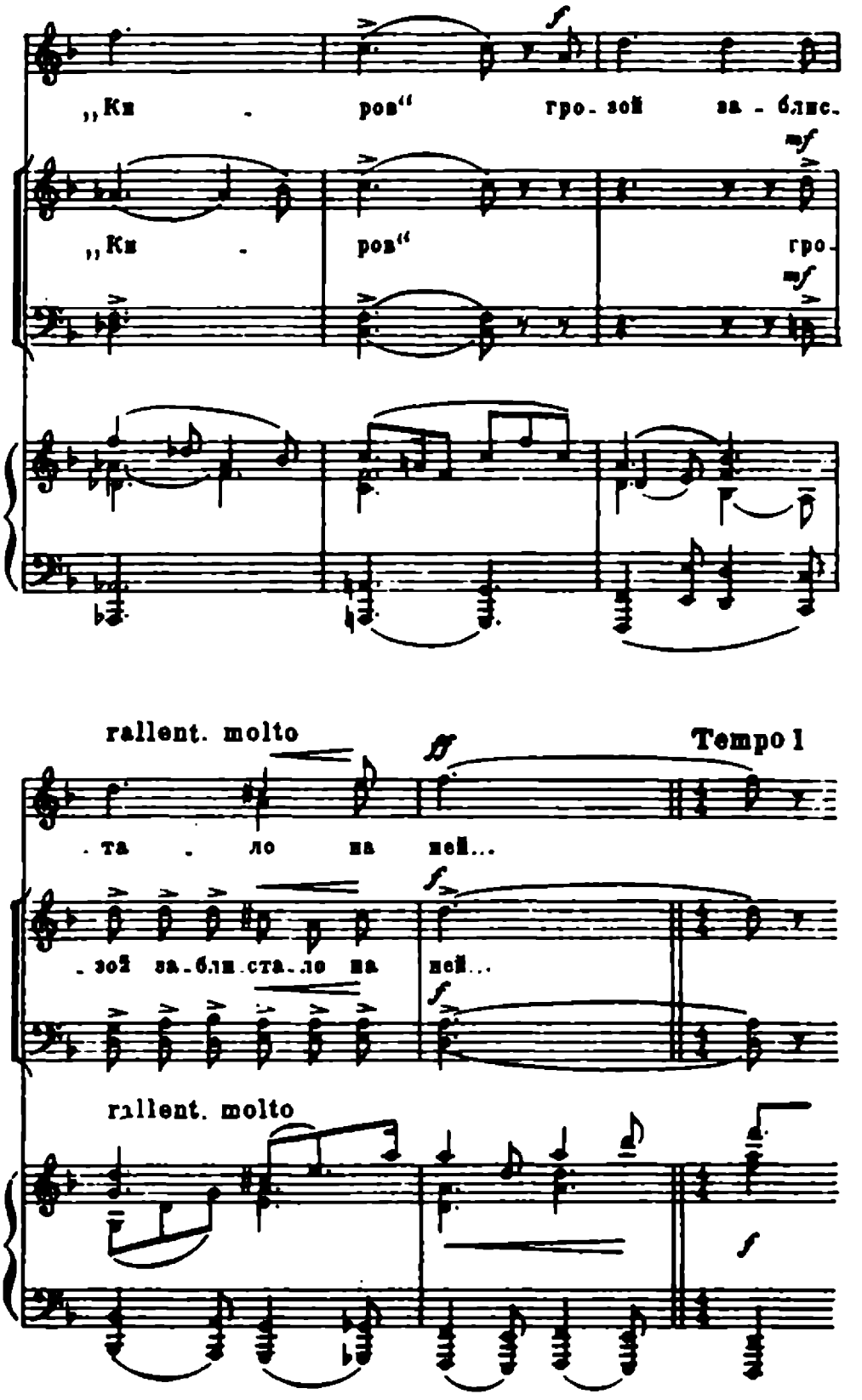
№ 1

8 Tempo precedente (Laghetto marciale)

p
mf
В же_лез.ных но.
.ноч.ный воз.душ.ный на. лёт,
В же лез. ных ночах Ле.нин.
p
В же.лез.ных но.
mf
.ноч.ный воз.душ.ный на. лёт,
В же лез.ных ночах Ле.нин.
9
. чах Ле.нин.гра. да
по го. ро. ду
Ки.ров и.дёт.
. гра. да
по го.ро.ду Ки.ров и
дёт.
. чах Ле.нин.гра.да
по го. ро. ду
Ки.ров и.дёт.
. гра. да
по го.ро.ду Ки.ров и
дёт.

93. „Киров с нами". Поэма-кантата (ор. 61)

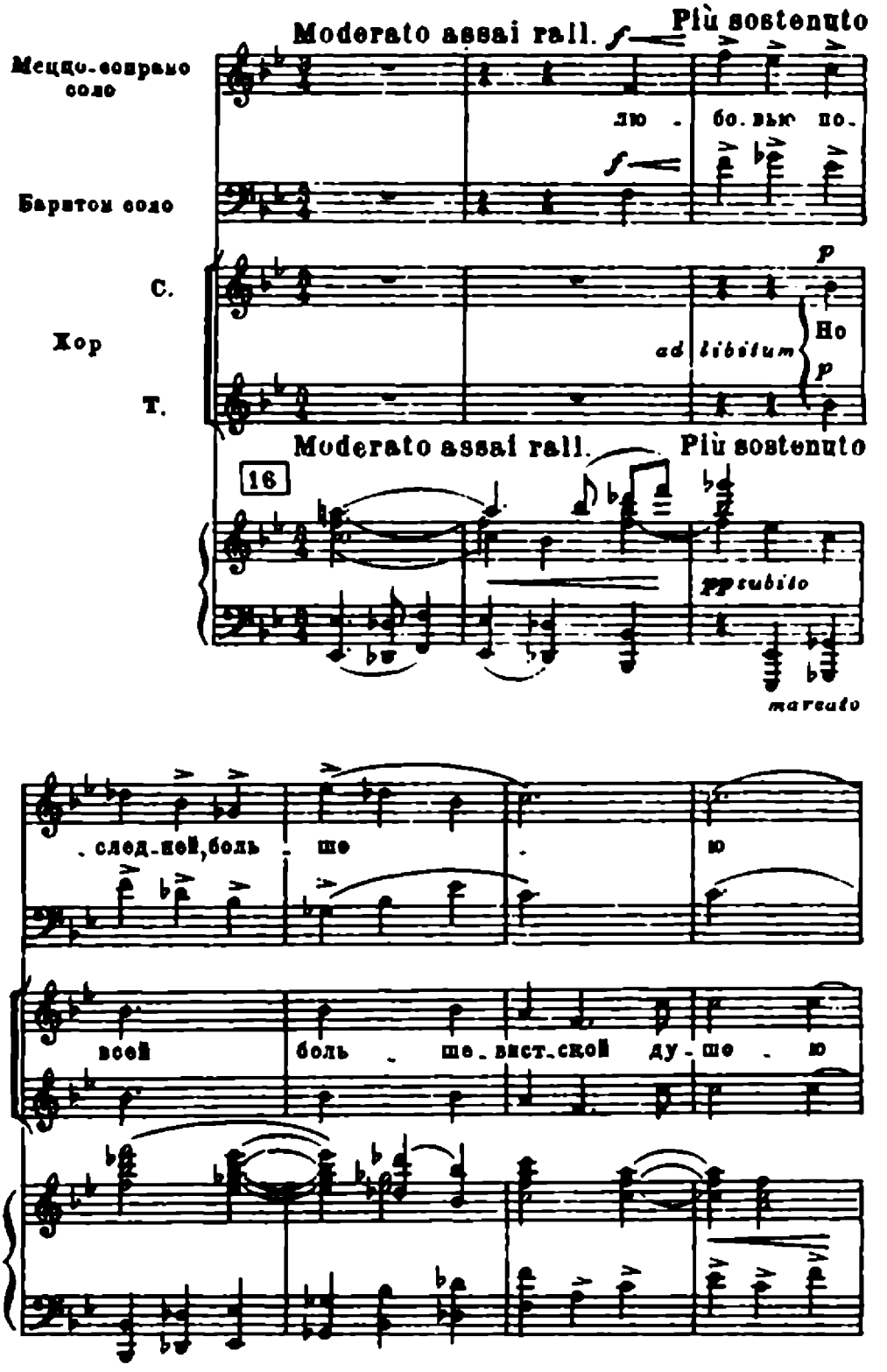
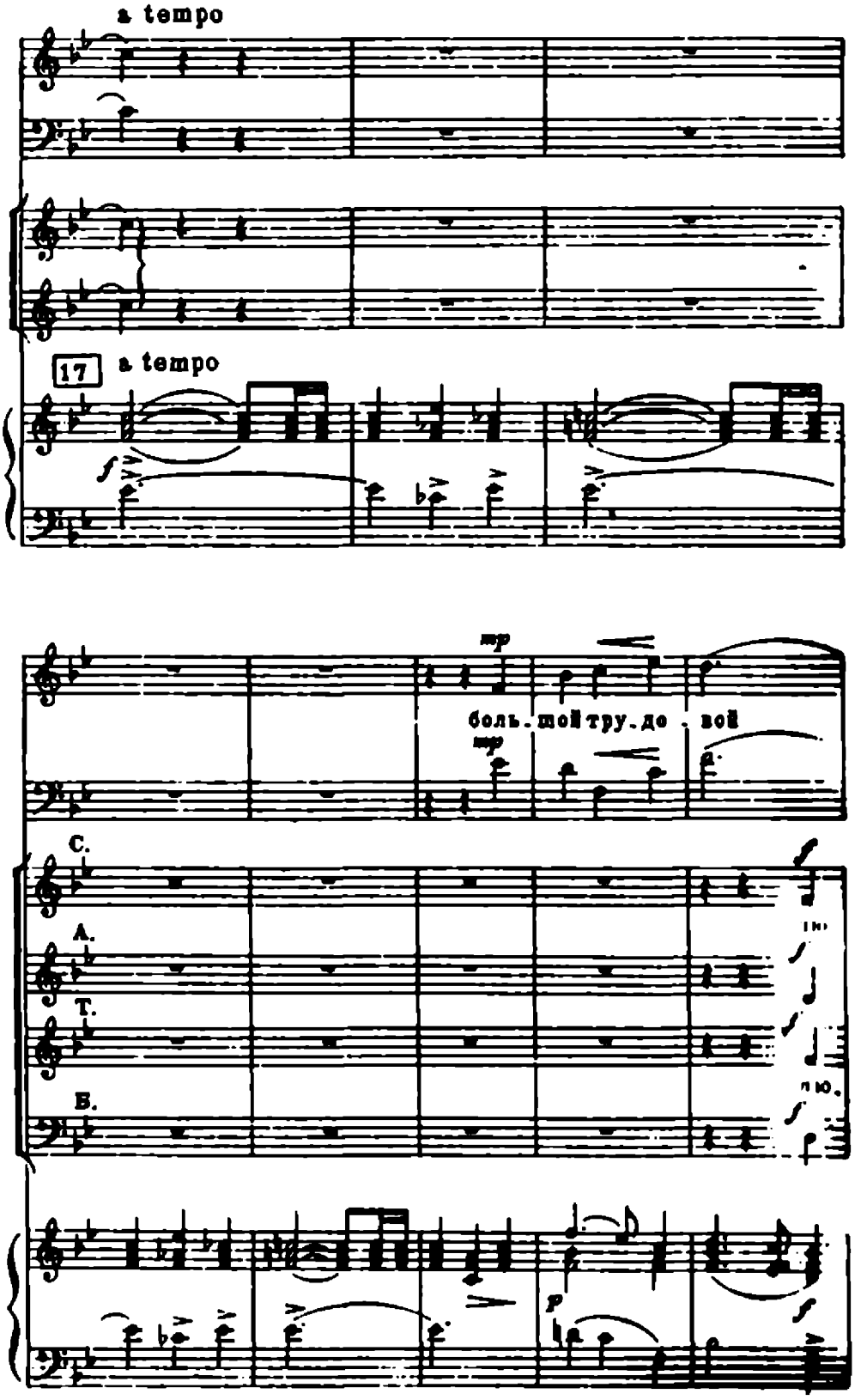
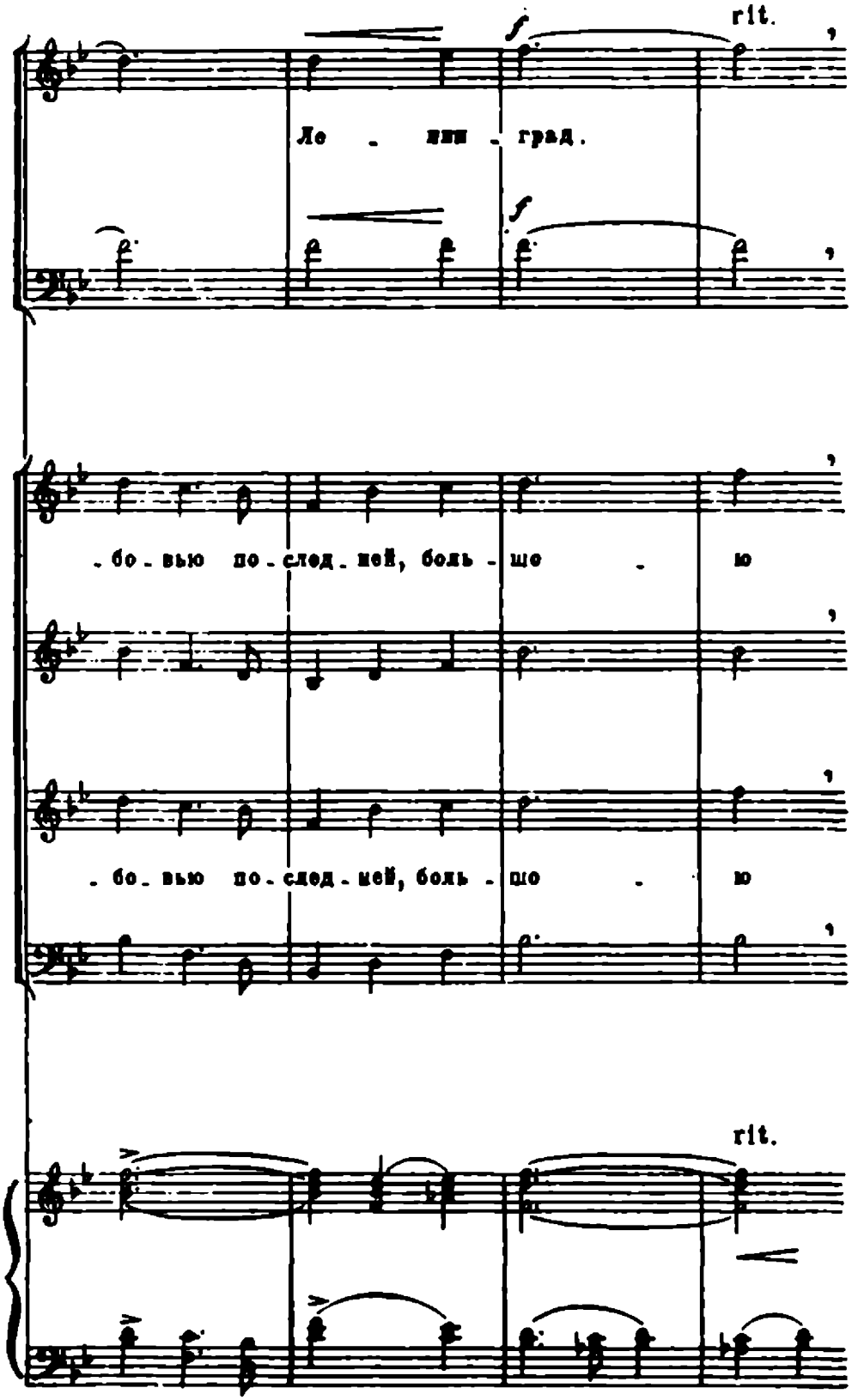
№ 1

Andante molto tranquillo

mf
. вы - ркув ог - не,
на.
. го бес . ко - выр . кувог - не,
poco a poco più largamente
cresc.
- зва . нье по - бед . но - е:
mf
на - зва . нье по . бед . но . е
mf
21
poco a poco più largamente
p cresc.


„Ки - ров" гро - зой за - блис -
mf
„Ки - ров" гро -
mf
rallent. molto
Tempo 1
- та - ло на ней...
- зой за - блис - ста - ло на ней...
rallent. molto

94. „Киров с нами". Поэма-кантата (ор. 61)

№ 3

(смешанный хор; меццо-сопрано и баритон со смешанным хором; оркестр)


a tempo
17
a tempo
тр
боль. шой тру. до . вой
тр
C.
A.
T.
Б.
p

rit.
Ле - нин - град.
. бо - вью по - след - ней, боль - ше - ю
. бо - вью по - след - ней, боль - ше - ю
rit.

СПИСОК [1] МУЗЫКАЛЬНО-КРИТИЧЕСКИХ СТАТЕЙ Н. Я. МЯСКОВСКОГО. ПОМЕЩЕННЫХ В ЖУРНАЛЕ «МУЗЫКА» ЗА 1911-1914 гг.

1911, № 45 (Октябрь 8), стр. 970—972. *Н. М.* Нотографическая заметка (Критический разбор).

1911, № 49 (Ноябрь 5), стр. 1080—1084. Н. М. Петербургские письма. (Критический обзор музыкальной жизни текущего сезона). *Н. М.* Нотографическая заметка.

1911, № 51 (Ноябрь 19), стр. 1147—1149. *Мизантроп*. Петербургские письма.

1911, № 53 (Декабрь 3), стр. 1197—1199. *Мизантроп*. Петербургские письма.

1911, № 56 (Декабрь 24), стр. 1278. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 57 (Январь 1), стр. 22—25. *Мизантроп*. Петербургские письма. Нотографическая заметка.

1912, № 59 (Январь 14), стр. 72—75. *Мясковский Н.* «Петрушка», балет Иг. Стравинского.

1912, № 61 (Январь 28), стр. 131—133. *Мизантроп*. Петербургские письма.

1912, № 64 (Февраль 18), стр. 207—208. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 65 (Февраль 25), стр. 224. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 66 (Март 3), стр. 247. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 67 (Март 10), стр. 261—264. *Мизантроп*. Петербургские письма.

1912, № 69 (Март 24), стр. 293—296. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 70 (Март 31), стр. 311. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 71 (Апрель 7), стр. 327—328. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 74 (Апрель 28), стр. 382. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 75 (Май 5), стр. 405—406. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1912, № 77 (Май 16), стр. 431—440. *Мясковский Н. Я.* Чайковский и Бетховен.

[1] В основу настоящего краткого списка положена подробная опись работ Н. Я. Мясковского, составленная О. П. Ламм и проверенная лично Мясковским.

1912, № 79 (Май 31), стр. 483. *Н. М.* Нотографические заметки.
1912, № 80 (Июнь 6), стр. 514. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1912, № 81 (Июнь 13), стр. 532. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1912, № 82 (Июнь 20), стр. 557. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1912, № 84 (Июль 4), стр. 585—587. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1912, № 85 (Июль 11), стр. 602. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1912, № 91 (Август 22), стр. 695—703, 705. Мясковский Я. Симфония И. Стравинского. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1912, № 94 (Сентябрь 8), стр. 772. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1912, № 97 (Сентябрь 29), стр. 826—827. *Н. М.* Нотографические заметки.
1912, № 101 (Октябрь 27), стр. 907—911. *Мизантроп*. Петербургские письма.
1912, № 103 (Ноябрь 10), стр. 970—973. *Мизантроп*. Петербургские письма.
1912, № 107 (Декабрь 8), стр. 1059. *М.* Нотографическая заметка.
1912, № 108 (Декабрь 15), стр. 1086—1087. *М.* Нотографические заметки.
1913, № 112 (Январь 12), стр. 44. *М.* Нотографическая заметка.
1913, № 113 (Январь 19), стр. 54—58. *Мизантроп*. Петербургские письма.
1913, № 117 (Февраль 16), стр. 127. *М.* Нотографические заметки.
1913, № 118 (Февраль 23), стр. 137—140. *Мизантроп*. Петербургские письма.
1913, № 119 (Март 2), стр. 148—157 и стр. 167—169. Мясковский *Н.* Н. Метнер. Впечатления от его творческого облика.
1913, № 120 (Март 9), стр. 189. *М.* Нотографические заметки.
1913, № 124 (Апрель 6), стр. 252—254. *М.* Нотографические заметки.
1913, № 125 (Апрель 14), стр. 257—270, 271—272. *Мизантроп*. Петербургские письма.
1913, № 145 (Август 31), стр. 533. *М.* Нотографические заметки.
1913, № 146 (Сентябрь 7), стр. 556—557. *М.* Нотографические

заметки.
1913, № 150 (Октябрь 5), стр. 637—638. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1913, № 151 (Октябрь 12), стр. 667—668. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1913, № 153 (Октябрь 26), стр. 714—715. *Н. М.* Нотографические заметки.
1913, № 154 (Ноябрь 2), стр. 735. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1913, № 155 (Ноябрь 9), стр. 755. *Н. М.* Нотографические заметки.
1913, № 156 (Ноябрь 15), 773—778. Мизантроп. Петербургские письма.
1913, № 159 (Декабрь 7), стр. 842—844. *Н. М.* Нотографическая за метка.
1913, № 160 (Декабрь 14), стр. 859—864 и стр. 867—868. *Мизантроп*. Петербургские письма.
1913, № 162 (Декабрь 28). Я. М. Нотографическая заметка.
1914, № 167 (Февраль 1), стр. 106—112. *Мясковский Н.* О «Весне священной» Иг. Стравинского.
1914, № 171 (Март 1), стр. 192—196. Мизантроп. Петербургские письма.
<стр. 399>
1914, № 178 (Апрель 19), стр. 331—334, 334—336, 337—338. *Мизантроп*. Петербургские письма. *М.*—ъ. «Петербургские туманы». Нотографические заметки.
1914, № 179 (Апрель 26), стр. 349. *М.* Нотографическая заметка.
1914, № 190 (Июль 12), стр. 440. *Н. М.* Нотографическая заметка.
1914, № 191 (Июль 19), стр. 449—450. *Н. М.* Нотографические заметки.
1914, № 192 (Июль 26), стр. 457—458. *Н. М.* Нотографические заметки.
1914, № 193 (Август 2), стр. 473—476. *Н. М.* Нотографические заметки.
1914, № 194 (Октябрь 25), стр. 494—495. *Н. М.* Нотографические заметки.
1914, № 195 (Ноябрь 1), стр. 501—511. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1914, № 197 (Ноябрь 15), стр. 542—544. *Н. М.* Нотографическая заметка.

1914, № 199 (Ноябрь 29), стр. 574. *Н. М.* Нотографические заметки.

<стр. 400>

ПЕРЕЧЕНЬ ПРОИЗВЕДЕНИЙ Н. Я. МЯСКОВСКОГО

Сочинения в порядке opus'ов [1].

Opus 1. 1907. «Размышления», 7 стихотворений Е. Баратынского для голоса с фортепиано (Мой дар убог; Чудный град, Муза, Болящий дух [2], Бывало, отрок звонким кликом, Наяда, Очарованье красоты в тебе). Музсектор Госиздата, 1922.

Opus 2. 1903—1906. 12 романсов на слова К. Бальмонта (Колыбельная, Где-то волны отзвучали, Из-за дальних морей, Побледневшая ночь, В полночь месяц, У моря ночью, Цветок, Альбатрос, Всё мне грезится, Смерть, убаюкай, Сфинкс, Бог не помнит их). Не изданы.

Opus 3. 1908. Первая симфония, до минор, в трех частях. Музсектор Госиздата, 1929.

Opus 4. 1904—1908. 18 стихотворений З. Гиппиус для голоса с фортепиано. Изд. Ю. Г. Циммермана, 1906, Музсектор Госиздата, 1921—1922.

Opus 5. 1905—1908. Из З. Гиппиус, 3 пьесы для голоса с фортепиано. Изд. Музфонда СССР, 1946.

Opus 6. 1907—1909. Соната для фортепиано, ре минор (первая), в четырех частях. Изд. П. Юргенсона, 1910.

Opus 7. 1908. «Мадригал», сюита на слова К. Бальмонта, в пяти частях, для голоса с фортепиано. (Прелюд, Романс, Интерлюд, Романс «Норвежская девушка», Постлюд). Универсальное издательство, 1925.

Opus 8. 1908. 3 наброска для голоса с фортепиано на слова В. И. Иванова (Гроза, Долина-храм, Пан и Психея). Росс. муз. издательство, 1913.

Opus 9. 1909. «Молчание», симфоническая притча (по Э. А. По). Универсальное издательство, 1927.

Opus 10. 1910. Симфониетта, ля мажор, в трех частях, для малого оркестра. Не издана. Существует редакция 1943 года.

---

[1] Рядом с обозначением опуса указываем дату сочинения, а после названия — первое издание.

[2] Это произведение впоследствии уничтожено автором.

Opus 11. 1910—1911. Вторая симфония до-диез минор, в трех частях. Музсектор Госиздата, 1928.

Opus 12. 1911. Соната для виолончели и фортепиано, ре мажор, в двух частях. Изд. П. Юргенсона, 1913 (первая редакция); Музгиз, 1945 (вторая редакция).

Opus 13. 1912. Соната для фортепиано, фа-диез минор (вторая), в одной части. Изд. П. Юргенсона, 1914.

Opus 14. 1912—1913. «Аластор» (поэма по Шелли) для оркестра. Гос. муз. издательство, 1922.

Opus 15. 1913—1914. Третья симфония, ля минор, в двух частях. Мувсектор Госиздата, 1927.

Opus 16. 1913—1914. «Предчувствия», 6 набросков на слова З. Гиппиус для пения и фортепиано. Универсальное издательство, 1921.

Opus 17. 1917—1918. Четвертая симфония, ми минор, в трех частях. Музсектор Госиздата, 1926.

Opus 18. 1918. Пятая симфония, ре мажор, в четырех частях. Музсектор Госиздата, 1923.

Opus 19. 1920. Соната для фортепиано, до минор (третья), в одной части. Музсектор Госиздата, 1926 (первая редакция). Музгиз, 1941 (вторая редакция).

Opus 20. 1920. 6 стихотворений А. Блока для голоса с фортепиано. (Полный месяц встал над лугом, Ужасен холод вечеров, Милый друг, Медлительной чредой нисходит день осенний, Встану я в утро туманное, В ночь молчаливую). Гос. муз. издательство, 1926—1929.

Opus 21. 1921. «На склоне дня». Три наброска на слова Ф. Тютчева для голоса с фортепиано. (Нам не дано предугадать, Нет боле искр живых, Как ни тяжел последний час). Музсектор

Госиздата, 1923; Музфонд СССР, 1944.

Opus 22. 1925. «Венок поблекший». Музыка к восьми стихотворениям А. Дельвига и Гейне—Дельвига для голоса с фортепиано. (К чему на памятном листке, Что ты, пастушка, приуныла, Что есть любовь?, Близость любовников, Жаворонок, Нет, я не ваш, Песня, Осенняя картина). Музсектор Госиздата, 1926.

Opus 23. 1921—1923. Шестая симфония, ми-бемоль минор, в четырех частях. Универсальное издательство, 1926 (первая редакция); Музгиз, 1948 (вторая редакция).

Opus 24. 1921—1922. Седьмая симфония, си минор, в двух частях. Универсальное издательство, 1926.

Opus 25. 1917—1922. «Причуды», шесть штрихов для фортепиано. Росс, муз. издательство, 1924.

Opus 26. 1923—1925. Восьмая симфония, ля мажор, в четырех частях. Универсальное издательство, 1929.

Opus 27. 1924. Соната для фортепиано, до минор (четвертая), в трех частях. Универсальное издательство, 1925 (первая редакция); Музгиз, 1947 (вторая редакция).

Opus 28. 1926. Девятая симфония, ми минор, в четырех частях. Универсальное издательство, 1930.

<стр. 402>

Opus 29. 1927. «Воспоминания». Шесть пьес для фортепиано. (Напев, Шутка, Безнадежность, Воспоминание, В бессонницу, Снежная жуть. <Зимняя вьюга>). Универсальное издательство, 1928.

Opus 30. 1927. Десятая симфония, фа минор, в одной части. Музсектор Госиздата, 1930.

Opus 31. 1928. «Пожелтевшие страницы». Незатейливые вещицы для фортепиано. Музсектор Госиздата, 1929.

Opus 32. № 1. 1928—1929. Серенада, ми-бемоль мажор, в трех частях, для малого симфонического оркестра. Музсектор Госиздата;

№ 2. 1930. Симфониетта, си минор, в трех частях, для струнного оркестра. Музсектор Госиздата, 1931;

№ 3. Лирическое концертино, соль мажор, в трех частях, для малого оркестра. Музсектор Госиздата, 1930.

Opus 33. № 1. 1929—1930. Струнный квартет ля минор (первый), в

четырех частях. Музгиз, 1932;

№ 2. 1930. Струнный квартет до минор (второй), в трех частях. Музгиз, 1931;

№ 3. 1910—1930 (?). Струнный квартет ре минор (третий), в двух частях. Музгиз, 1931;

№ 4. 1909—1937. Струнный квартет фа минор (четвертый), в четырех частях. Изд. «Искусство», 1938.

Opus 34. 1931—1932. Одиннадцатая симфония си-бемоль минор-мажор, в трех частях. Музгиз, 1934.

Opus 35. 1931—1932. Двенадцатая симфония, соль минор, в трех частях. Музгиз, 1932.

Opus 36. 1933. Тринадцатая симфония, си-бемоль минер, в трех частях. Музгиз, 1945.

Opus 37. 1933. Четырнадцатая симфония, до мажор, в пяти частях. Музгиз, 1937.

Opus 38. 1933—1934. Пятнадцатая симфония, ре минор, в четырех частях. Музгиз, 1937.

Opus 39. 1935—1936. Шестнадцатая симфония, фа мажор, в четырех частях. Изд. «Искусство», 1939.

Opus 40. 1935—1936. 12 романсов на слова Лермонтова (Казачья колыбельная, Выхожу один я на дорогу, Нет, не тебя так пылко я люблю, К портрету, Солнце, Они любили друг друга, В альбом, Романс, Она поет, Не плачь, не плачь, мое дитя, Из альбома, Прости, не встретимся мы боле!). Музгиз, 1937.

Opus 41. 1936—1937. Семнадцатая симфония, соль-диез минор, в четырех частях. Музгиз, 1947.

Opus 42. 1937. Восемнадцатая симфония, до мажор, в трех частях. Музгиз, 1940.

Opus 43. № 1. 1907—1938. Десять очень легких пьесок для фортепиано. (Весеннее настроение, Наперегонки, Тревожная колыбельная, Грустный напев, Танец, Беззаботная песенка, Вроде вальса, Полевая песня, Древняя повесть, Марш). Изд. «Искусство», 1939;

<стр. 403>

№ 2. 1907—1938. Четыре легкие пьески в полифоническом роде (Элегическое настроение, Охотничья перекличка,

Маленький дуэт, В старинном стиле). Изд. «Искусство», 1938;
№ 3. 1908—1938. Простые вариации. Лирическая сюита для фортепиано. Изд. «Искусство», 1938.

Opus 44. 1938. Концерт для скрипки с оркестром, ре минор, в трех частях. Музгиз, 1939 (клавир). Музгиз, 1948 (партитура).

Opus 45. 1938. Три наброска для голоса с фортепиано на слова Щипачева (О цветке, Березка) и Квитко (Разговор). Изд. ССК СССР, 1941.

Opus 46. 1939. Девятнадцатая симфония, Ми-бемоль мажор (для духового оркестра), в четырех частях. Музгиз, 1941.

Opus 46, бис/1. 1945. Две пьесы для струнного оркестра, Изд. ССК СССР, 1947.

Opus 46, бис/2. Две пьесы для струнного оркестра, скрипки и виолончели соло. Музфонд СССР, 1947.

Opus 47. 1938—1939. Струнный квартет ми минор (пятый), в четырех частях. Музгиз, 1940.

Opus 48. 1939. Приветственная увертюра, до мажор, для большого симфонического оркестра ко дню шестидесятилетия И. В. Сталина. Музгиз, 1939.

Opus 49. 1939—1940. Струнный квартет соль минор (шестой), в четырех частях. Музгиз, 1946.

Opus 50. 1940. Двадцатая симфония, ми мажор, в трех частях. Музгиз, 1947.

Opus 51. 1940. Двадцать первая симфония, фа-диез минор, в одной части. Музфонд СССР, 1941.

Opus 52. 1940. «Из лирики Степана Щипачева». 10 романсов (Русый ветер, У родника, Мне кажется порой, Подсолнух, Приметы Тебе, Легко, любимая, с тобой, Эльбрус и самолет, Взглянув на карточку, У моря). Изд. ССК СССР, 1941.

Opus 53. 1941. № 1. Марш героический, фа минор, для духового оркестра. Музгиз, 1942;
№ 2. 1941. Марш веселый, фа мажор, для духового оркестра. Не издан.

Opus 54. 1941. Двадцать вторая симфония-баллада, си минор, в трех частях, исполняющихся без перерыва. Изд. ССК СССР, 1944.

Opus 55. 1941. Струнный квартет, фа мажор (седьмой), в четырех

частях. Изд. ССК СССР, 1943.

Opus 56. 1941. Двадцать третья симфония, ля минор, в трех частях. Музгиз, 1946.

Opus 57. 1942. Сонатина для фортепиано, ми минор, в трех частях. Музгиз, 1943.

Opus 58. 1942. Песня и рапсодия (Prelude und Rondo-Sonate) для фортепиано, си-бемоль минор. Музгиз, 1943.

Opus 59. 1942. Струнный квартет, фа-диез минор (восьмой), и трех частях. Музгиз, 1944.

<стр. 404>

Opus 60. 1942. Драматическая увертюра, соль минор, для духового оркестра. Музгиз, 1946.

Opus 61. 1942. «Киров с нами», поэма-кантата к XXV годовщине Октябрьской революции, для двух солистов, смешанного хора и оркестра (текст из поэмы Н. Тихонова). Музгиз, 1944 (клавир).

Opus 62. 1943. Струнный квартет, ре минор (девятый, в трех частях. Музгиз, 1945.

Opus 63. 1943. Двадцать четвертая симфония, фа минор, в трех частях. Музгиз, 1946.

Opus 64. № 1. 1907—1944. Соната для фортепиано, си мажор (пятая), в четырех частях. Музгиз, 1946;

№ 2. 1908—1944. Соната для фортепиано, ля-бемоль мажор (шестая), в трех частях. Музгиз. 1946.

Opus 65. 1908—1945. «Звенья». Сюита для симфонического оркестра в шести частях (Введение, Воспоминание о танце, Дифирамб, Раздумье, Успокоение, Шествие). Не издана.

Opus 66. 1944—1945. Концерт для виолончели с оркестром, до минор, в двух частях. Музгиз, 1947.

Opus 67. № 1. 1907—1945. Струнный квартет, фа мажор (десятый), в четырех частях. Музгиз, 1946;

№ 2. 1945. Струнный квартет, «Воспоминания», ми--бемоль мажор (одиннадцатый), в четырех частях. Музгиз, 1947.

Opus 68. 1945—1946. Симфониетта № 2 для струнного оркестра, ля минор, в четырех частях. Изд. ССК СССР, 1947.

Opus 69. 1945—1946. Двадцать пятая симфония, ре-бемоль мажор, в

трех частях. Изд. ССК СССР, 1947.

Opus 70. 1946—1947. Соната для скрипки и фортепиано, фа мажор, в двух частях. Музгиз, 1948.

Opus 71. 1946. Славянская рапсодия, для симфонического оркестра. Музгиз, 1947.

Opus 72. 1946. «Тетрадь лирики». 6 романсов на стихи и переводы из Р. Бернса Миры Мендельсон (Забуду ли тебя, Как парус, что мелькнет порою, День безоблачный апреля, Как часто ночью; Из Бернса: Мое сердце в горах и Мэри). Изд. ССК СССР, 1947.

Opus 73. 1946. «Стилизации». Девять пьес для фортепиано в форме старых танцев (Причудливое шествие, Мазурка, Гавот, Вальс, Полька, Менуэт, Сицилиана, Галоп, Полонез). Музгиз, 1947.

Opus 74. 1906—1946. Шесть импровизаций для фортепиано (Вступление, Порыв, В дрёме, Звоны, Сумрак, Конец сказки). Музгиз, 1947.

Opus 75. 1947. «Кремль ночью», кантата-ноктюрн для соло, смешанного хора и симфонического оркестра (текст С. Васильева). Изд. ССК СССР, 1947.

Opus 76. 1947. Патетическая увертюра для симфонического оркестра. Изд. СССР, 1947.

Opus 77. 1947. Струнный квартет, соль мажор (двенадцатый), в четырех частях. Музгиз, 1948.

<стр. 405>

Opus 78. 1907—1948. «Полифонические наброски», шесть фуг для фортепиано, в двух тетрадях. Музгиз, 1949.

Opus 79. I948. Двадцать шестая симфония, на древнерусские темы, до мажор, в трех частях. Не издана.

Opus 80. 1948. Дивертисмент для симфонического оркестра. Не издан.

Opus 81. 1948—1949. Вторая соната для виолончели (или альта) и фортепиано, ля минор, в трех частях. Музгиз, 1949.

Opus 82. 1949. Соната для фортепиано, до мажор (седьмая), в трех частях. Музгиз, 1950.

Opus 83. 1949. Соната для фортепиано, ре минор (восьмая), в трех частях. Музгиз, 1950.

Opus 84. 1949. Соната для фортепиано, фа мажор (девятая), в трех частях. Музгиз, 1950.

Opus 85. 1949. Двадцать седьмая симфония, до минор, в трех частях. Музгиз, 1951.

Opus 86. 1949. Струнный квартет, ля минор (тринадцатый), в четырех частях. Музгиз, 1951.

Opus 87. 1901 —1936 (редакция 1950). «За многие годы», сборник романсов на слова разных авторов (Так и рвется душа, Барельеф, Из вод подымая головку, Я, потушив огонь, Сумерки, Пеги я сборщиков, В борьбе с тяжелой судьбой, Всё мысль да мысль, Я не скорблю, Сонет Микель-Анджело, Запевка, Колхозная осень, Колыбельная испанской матери, Песня от всей души, Ромэн Роллану). Не издано в целом; пять произведений опубликовано в 1910—1947 годах.

Сочинения, не помеченные опусами [1]

1899. Три прелюдии для фортепиано: ре мажор, ля-бемоль мажор, ми минор. Не изданы.

1900. Две прелюдии для фортепиано: фа-диез минор, ми минор. Не изданы.

1901. Прелюдия для фортепиано, соль-диез минор. Не издана.

1906. Восемь пьес для фортепиано (Прелюдия, Quasi menuetto. Canzonine, Rondoletto scherzoso, Légende, Bagatelle, Fête profane, Chant apocryphe). Частично вошли в позднейшие сочинения.

1907. Двадцать пять пьес для фортепиано (Petite gavotte, Plein air, Quasi rigaudon, Fuguette, Preludiette, Danse burlesque, Valsette, Berceuse, Bouderie, Aux champs, Pensée, Désespoir, Marche lent, L'oiseau, Barcarolle, Scherzo, Duettino, Melancolie, Chant, Grotesque, Nocturne, Rève d'hiver, Phrase, Madrigal, Interlude). Частично вошли в позднейшие сочинения.

1907—1908. Двадцать шесть классных фуг. В целом не изданы; частично вошли в поздние издания.

---

[1] Утраченные рукописи не указываются.

1908. Пять пьес для фортепиано (Idylle, Conte mystique, Toccatina, Reproche, Cortege). Частично вошли в позднейшие сочинения.

1909. Мазурка для фортепиано. Оркестрована в «Звеньях» (opus 65).

1909. «Ковыль», хор без сопровождения, на слова К. Бальмонта. Не издан.

1909. Увертюра, соль мажор, для небольшого оркестра. Не издана. Имеется в редакции 1949 г.

1910. «Эскиз», для фортепиано. Оркестрован в «Звеньях» (opus 65).

1908—1912. «Эпилог», для фортепиано. Отчасти использован в симфониетте opus 68.

1917. Восемнадцать пьес для фортепиано (Ко сну, Причуда, Конец песни, Безнадежность, Спор, Странное шествие, Отзвуки, Уныние, Борьба, Безотчетное, Призывный звон, В раздумье, Неудовлетворенность, Сказочка, Шутка, Зов, Безволие, Вроде сарабанды). Частично вошли в позднейшие сочинения.

1930. Марш торжественный, для духового оркестра. Музгиз, 1930.

1930. Марш драматический, для духового оркестра. Музгиз, 1931.

1931. Три массовые песни-марша: «Крылья Советов» (слова Н. Асеева), «Дело доблести» (слова И. Френкеля), «Летят самолеты» (слова И. Строганова). Музгиз, 1932.

1932. «Ленинская», хор с фортепиано (слова А. Суркова). Музгиз, 1933.

1932. «Песня о Карле Марксе», хор с фортепиано (слова С. Кирсанова). Музгиз. 1933.

1934. Три боевые комсомольские песни: «Пограничная песня» (слова В. Винникова), «Наливались тополи» (слова С. Острового), «Походная» (слова А. Суркова). Музгиз, 1934—1935.

1934. «Слава советским пилотам». Хор без сопровождения (слова А. Суркова). Музгиз, 1934.

1934. Прелюдия и фугетта на имя «Сараджев» (часть сюиты коллективного сочинения). Не изданы.

1939. Четыре песни полярников для голоса с фортепиано: «Песня гордости», «Над полярным морем» (слова М. Светлова, два варианта), «Песня моряков-полярников» (слова Ю. Зельвенского). Музгиз, 1940.

1941. «Боец молодой», песня (слова М. Светлова). Музфонд СССР, 1941.

1941. «Боевой приказ», песня (слова В. Винникова). Музфонд СССР, 1941.

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ
1906 год

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ
1926 год

Н. Я. МЯСКОВСКИЙ

в своем кабинете

СОДЕРЖАНИЕ

Введение
Глава первая.
Детские и юношеские годы Мясковского до поступления в консерваторию 11
Глава вторая.
Первые этапы творческого пути (между двух революций) 32
Глава третья.
Творчество Мясковского после Великой Октябрьской социалистической революции. Годы 1917—1925 76
Глава четвертая.
На переломе. Творческий путь Мясковского в годы 1926—1934. 110
Глава пятая.
Творческий путь Мясковского в годы общего подъема советской музыки (1935—1940) 140
Глава шестая.
Творчество Мясковского в годы Великой Отечественной войны. 175
Глава седьмая.
Последние годы жизни и творчества Мясковского. Постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 года и творческий ответ композитора 191
Глава восьмая.
Квартеты 227
Глава девятая.
Фортепианные сочинения 211
Глава десятая.
Вокальные произведения 273
Нотные примеры 293
Список музыкально-критических статей Н. Я. Мясковского 397
Перечень произведений Н. Я. Мясковского 400

Редакторы М. Осокин,
Т. Соколова
Техн. редактор Е. Уварова
Художник Б. Шварц
Корректор А. Ржечковская

Подписано к печати 14,<X1-53г. А07811
Форм. бум. 60Х92/16=Бум. л. 12.75—
Печ. л. 25,5. Уч.-изд. л. 27,23
Тираж 5 500 экз.. Заказ 964. 23559

Типо-литография Музгиза. Москва,
Щипок, 18.

Цена 15 р. 90 к.