

«Творческое преломление традиций в инструментальной музыке Н. Я.
Мяковского»

Номинация «Музыкальное искусство XX в.»

Автор: Пожидаев Артём Сергеевич

ГОбПОУ «Липецкий областной колледж искусств имени К.Н. Игумнова»

Специальность «Теория музыки» 4 курс

Научный руководитель: Ашихмина Ольга Александровна

Содержание

Введение.....	3
Глава 1. Теоретические аспекты проблемы отношения Н.Я. Мясковского к традициям.....	5
1.1. Музыковедческая мысль о Н. Я. Мясковском	5
1.2. Н.Я. Мясковский и его предшественники. Преемственные связи	6
1.3. Обзор инструментального творчества	8
Глава 2. Характеристика и анализ инструментальных произведений Н.Я. Мясковского с точки зрения соотношения индивидуального и традиционного	14
2.1. Трактовка цикла и сонатной формы в симфоническом творчестве	14
2.2. Симфония № 5 как пример претворения традиций А.П. Бородина и П.И. Чайковского	16
2.3. Традиции классической сонатной композиции в фортепианном творчестве Н.Я. Мясковского. Соната № 1	19
2.4. Квартет ор. 33 № 4 как образец претворения традиций	23
П.И. Чайковского	23
Заключение	25
Список литературы	27

Введение

Николай Яковлевич Мясковский – личность, сыгравшая важную роль в русской музыкальной культуре первой половины XX века. В его творчестве получили отражение ключевые этапы развития отечественной музыки, характерные тенденции духовной жизни нашего столетия и определённые эстетические идеи. Николай Яковлевич выступил как продолжатель и завершитель классического этапа русской музыки и, одновременно, как один из первых композиторов молодой советской эпохи.

Прошлое и будущее, старое и новое... Этот конфликт сопровождает человечество на протяжении всего его существования. В музыке эта проблема также имеет место. В своём творчестве Н.Я. Мясковский решает её по-своему: сохраняя основные традиции и корни, он привносит в музыку и новое, то, что соответствовало запросам общества и музыкальным тенденциям советской эпохи. Таким образом, Николай Яковлевич осуществлял постепенное развитие, без застоев и революций [6].

Композитор был разносторонней личностью и проявил себя в разных областях. Он получил известность как крупнейший симфонист, педагог, критик, дирижёр и общественный деятель. Результатом сложного эволюционного пути стала фраза Н.Я. Мясковского: «По-моему, надо вести свою линию, пламенеть к искусству и быть самым искренними» [5, с. 108]. Он тридцать лет, начиная с 1921 года, преподавал в Петербургской консерватории и воспитал несколько поколений композиторов. Среди его учеников были: Д.Б. Кабалевский, В.Я. Шебалин, А.И. Хачатурян, В.И. Мурадели, Н.И. Пейко и многие другие советские композиторы.

Актуальность данной темы связана с тем, что этот композитор был незаслуженно обделён вниманием российской музыкальной науки и музыкантов, его творчество не получило заслуженного признания. Обращение к нему в рамках данной работы позволит более глубоко узнать и понять музыку выдающегося мастера.

Целью курсовой работы является рассмотрение творчества Н.Я. Мясковского как примера развития традиций его великих предшественников – русских и зарубежных.

В качестве объекта исследования выступает инструментальное творчество Николая Яковлевича Мясковского и главные его области – симфоническая, фортепианная и камерно-инструментальная. В качестве примеров для характеристики и анализа мы выбирали наиболее показательные произведения из каждой жанровой группы.

По структуре курсовая работа делится на две главы. В первой главе рассматриваются теоретические вопросы темы, которые связаны с освещением исследовательской литературы о Мясковском, с установлением преемственных связей с предшественниками и обзором инструментального творчества. Вторая глава имеет практическую направленность и связана с изучением особенностей цикла и сонатной формы в произведениях композитора. Для анализа мы выбрали по одному произведению из каждой области – симфонию № 5, сонату № 1 и квартет № 4. На наш взгляд, они ярко отражают преемственную наследственность Н.Я. Мясковского. В заключении формулируются основные выводы по результатам исследования.

Глава 1. Теоретические аспекты проблемы отношения

Н.Я. Мясковского к традициям

1.1. Музыковедческая мысль о Н. Я. Мясковском

Николай Яковлевич своей разносторонней творческо-художественной деятельностью обратил внимание на себя и на своё творчество ещё при жизни. О нём писали Б. Асафьев, С. Прокофьев, В. Каратыгин, С. Скребков, Г. Нейгауз, Д. Шостакович, В. Шебалин, Д. Кабалевский, А. Хачатурян, Д. Житомирский и другие, чьи статьи имеют немало тонких наблюдений. Особенно следует выделить работы Б. Асафьева [1], в которых он подробно разбирает художественный метод и стиль Мясковского.

Однако следует сказать, что подробные исследования творчества композитора стали появляться лишь в 50-е годы XX века. Важным источником сведений при изучении взглядов Мясковского, его биографии, истории создания произведений явилось двухтомное издание «Н.Я. Мясковский. Собрание материалов», подготовленное С. Шлифштейном [12,13]. Ценность его определялась тем, что здесь впервые было опубликовано литературное наследие композитора. Более углубленное документированное рассмотрение творческого пути Николая Яковлевича и его художественного мировоззрения стало возможным после публикации переписки композитора с С.С. Прокофьевым [15].

Ещё при жизни Н.Я. Мясковского о нём были написаны краткие монографические очерки [2, 7], где рассматривались, в основном, его ранние сочинения. Первая монография, охватившая весь творческий путь художника и содержащая характеристику основных жанров его музыки, принадлежала Т. Ливановой [11]. Затем последовал труд А. Иконникова «Художник наших дней Н. Я. Мясковский» [8], в котором всесторонне рассматривалась симфоническая музыка композитора в свете общих тенденций развития советского симфонизма. Существенную роль в популяризации творческого наследия корифея советской музыки сыграли документированная книга И.

Кунина [10] и монография З. Гулинской [4], выпуск которой был приурочен к столетию со дня рождения композитора.

Проблемы музыкального языка Н.Я. Мясковского изучали Л. Карклиныш, [9], Ю. Холопов, Л. Мазель и другие. Проблемы полифонического стиля были рассмотрены в работах В. Протопопова, И. Богдановой [3], вопросы драматургии, формы, тематического развития – в статьях М. Скребковой-Филатовой [16], Е.Ершовой. Основным объектом исследований становились, по преимуществу, симфонии Мясковского.

По сравнению с другими жанрами камерно-инструментальное творчество Николая Яковлевича изучено значительно меньше. Существуют рецензии С. Прокофьева и В. Каратыгина на отдельные камерные и концертные произведения, написанные в связи с премьерами. Есть работы в жанре путеводителя – И. Белецкого и Н. Николаевой, очерки в трудах А. Алексеева, Л. Раабена, И. Мартынова, Т. Ливановой, Л. Гинзбурга.

Отечественное музыкознание располагает небольшим количеством работ, обобщающих наблюдения над инструментальным стилем Н.Я. Мясковского. Выделяется очерк Б. Асафьева о первых четырёх фортепианных сонатах композитора [1], в котором впервые были высказаны мысли о симфонизации камерного жанра и определены некоторые существенные черты художественного метода Мясковского. Основополагающим можно назвать исследование Е. Долинской «Стиль инструментальных сочинений Н.Я. Мясковского и современность».

Названные работы, при всей ценности содержащихся в них сведений, не дают целостной характеристики творчества Н.Я. Мясковского, не ставят задачи исследования эволюции его камерно-инструментального стиля.

1.2. Н.Я. Мясковский и его предшественники. Преемственные связи

Истоки творчества Н.Я. Мясковского прослеживаются в традициях петербургской и московской композиторских школ. Они переплетаются и синтезируются в творчестве композитора.

В образном строе и особенностях драматургии Н.Я. Мясковского ощутимо развитие принципов «кучкистов». Так, в наиболее жизнерадостных партитурах своих симфоний (например, в Пятой, Шестой, Четырнадцатой, Семнадцатой, Двадцать третьей) композитор обращается к праздничным народно-героическим образам. Также можно отметить влияние традиций жанрово-картинного симфонизма, сложившегося у М.И. Глинки и получившего развитие у Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова и А.К. Глазунова. Но наиболее значимым было для композитора воздействие творческих принципов М.П. Мусоргского и П.И. Чайковского, С.И. Танеева и Н.К. Метнера.

В параллели Мусоргский – Мясковский можно акцентировать несколько моментов. Отметим очевидное образное сходство некоторых трагедийных сочинений Н.Я. Мясковского десятих-двадцатых годов с поздними творениями М.П. Мусоргского. Например, эмоциональный строй вокальных циклов «Без солнца» и «Песни и пляски смерти» находит отклик в драматических эпизодах симфоний № 3, №4 и № 6 Николая Яковлевича. Интонации народного плача и причета, нередко приобретающие характерный для Мусоргского оттенок мольбы, широко представлены в камерно-инструментальной музыке Мясковского.

Доминирующая роль трагического в произведениях композитора, сложных по замыслу и концепции, вызывает ассоциации с поздними партитурами П.И. Чайковского, отразившими сложную психологическую и эмоциональную жизнь человека. Образно-смысловое содержание таких симфоний Н.Я. Мясковского, как первых четырёх, а также Седьмой, Десятой и Тринадцатой, сосредоточено на раскрытии дум и чувств человека через сложный процесс самопознания. Обосновывая параллель Чайковский – Мясковский, важно подчеркнуть общее не только в эстетической стороне проблематики и остроконфликтном характере драматургии. Здесь прослеживается близость и в характере тематических контрастов.

С учеником П.И. Чайковского – С.И. Танеевым – Мясковского сближает стремление к философской созерцательности, к полифонизации музыкальной ткани и синтетическая роль финалов. Вероятно, от Танеева в мелодику Н.Я. Мясковского проникает тематическая концентрированность и интонационная напряжённость. Часто у композитора встречаются предпочитаемые Танеевым два интервальных хода в одном направлении. У художников есть общий интерес к особому типу инструментальной мелодики широкого дыхания.

В творчестве Н.Я. Мясковского прослеживаются связи с образным миром музыки А.К. Глазунова, от которого он воспринял богатырские и объективно-лирические образы, столь характерные для творчества выдающегося ученика Н.А. Римского-Корсакова.

В музыке композитора также прослеживаются связи с западноевропейской культурой – с традициями бетховенского симфонизма и с фортепианным стилем Шумана – Листа. Аналогии с романтическим пианизмом возникли через заинтересованное отношение Мясковского к фортепианному творчеству А.Н. Скрябина и Н.К. Метнера. Их музыка привлекала Н.Я. Мясковского силой чувств, интонационной сдержанностью тем, их внутренней наполненностью и способностью к интенсивному развитию.

1.3. Обзор инструментального творчества

Инструментальное творчество Н.Я. Мясковского охватывает три музыкальные области: симфоническую, фортепианную, и камерно-инструментальную.

Симфония является ведущим жанром в творчестве композитора. Его симфоническое творчество велико по объёму. Он сочинил двадцать семь симфоний, которые тяготеют к трём основным типологическим разновидностям: лирико-драматической, эпико-лирической и эпико-драматической.

Первый тип симфонической концепции, создателем которого считают П.И. Чайковского, является коренным и для Мясковского. Он преобладает в ранний период творчества композитора (первые четыре симфонии, поэмы «Аластор» и «Молчание»). Его вершинная точка привела к созданию в двадцатые годы Шестой симфонии. Лирико-драматический тип симфонизма Н.Я. Мясковского основан на конфликте контрастных образных сфер, который последовательно развивается и в финале получает смысловое разрешение.

К лирико-эпическому типу симфонизма композитор обращается в Пятой симфонии, за которой последовали Седьмая, Восьмая, Девятая, Двенадцатая, Четырнадцатая и Пятнадцатая. Симфониям этой группы не свойственна образная конфликтность. Разработки показывают процесс симфонического роста образов, но не их столкновение. Коды воспринимаются как светлый торжественный итог повествования.

Со второй половины тридцатых годов Н.Я. Мясковский обращается к эпико-драматическому типу симфонизма. Он объединяет важные особенности драматической и эпической стилистики. Первым и очень ярким опытом такого типа концепций является создание Шестнадцатой симфонии. Важным этапом на пути становления традиций эпико-драматического симфонизма стала Двадцать первая симфония, по-своему претворившая опыт эпических симфоний более раннего периода. Сложного единства лирической, драматической и эпической образных сфер Н.Я. Мясковский достигает в Двадцать седьмой симфонии.

Фортепианные произведения составляют значительную часть обширного творческого наследия композитора. Им было написано одиннадцать сонатных опусов (девять сонат, сонатина, Песня и рапсодия), многочисленные фортепианные миниатюры, объединённые в программные циклы («Пожелтевшие страницы», «Причуды», «Воспоминания» и другие), серия пьес для юных пианистов.

Фортепианные сонаты стали первым этапом освоения крупной формы композитором. Самобытный стиль фортепианных сонат Н.Я. Мясковского, с их многозвучной аккордовой фактурой и контрастными сопоставлениями регистров, тесно связан с приёмами оркестрового письма. Симфонизм как тип мышления определяет образный строй, музыкальную драматургию и композиционные особенности сонат композитора. Симфонизация жанра – одна из важнейших закономерностей в эволюции западно-европейской и русской сонаты.

Первая соната op.6 (издание Юргенсона, 1910) представляет собой четырёхчастный цикл. В ней прослеживаются черты стиля Скрябина и Глазунова. Соната №1 Н.Я. Мясковского интересна и как первая попытка воплощения значительной идейно – образной концепции в рамках камерного сочинения.

Вторая соната *fis-moll* op. 13, написанная в 1912 году, представляет собой монументальное произведение трагедийного плана. Характер образов, концепция и одночастная структура сонаты позволяют сравнить её с симфонической поэмой. В ней большую роль играют мрачные образы фатальной обречённости.

Сонаты двадцатых годов, как и некоторые симфонии, созданные в тот же период, связаны с воплощением сложных, противоречивых умонастроений художника, вызванных атмосферой времени. Одночастная Третья соната имеет трагический характер. Идея сонаты связана с раскрытием внутренних душевных конфликтов, возникающих в процессе мучительного самоанализа героя. Это произведение ярких образных контрастов, которые и сообщают особый драматический пафос всему сочинению. Третья соната сохранила важнейшее своё качество – пианистический размах. Она является редким образцом эффектной концертной пьесы.

Четвёртая соната, созданная в 1925 году, представляет собой явление оригинальное и новаторское в фортепианном творчестве Н.Я. Мясковского.

Она наиболее монументальная из его ранних сонат. После двух одночастных сонат здесь, как и в первой, композитор вновь обращается к циклической композиции. Обратим внимание на появление двух принципиально важных моментов: введение в цикл частей с чёткими признаками конкретного жанра и освоение нового типа неконфликтной драматургии.

После четвёртой сонаты наступает значительный двадцатилетний перерыв в сонатном творчестве. Пятая соната H-dur op. 64 №1 была завершена в 1944 году. Это плод реставрации раннего произведения композитора, относящегося к консерваторскому периоду; представляет собой лирико-романтический четырёхчастный цикл. Тип драматургии сонаты определяется взаимодействием двух образных сфер – лирико-жанровой и лирико-драматической.

Соната As-dur op. 64 №2 так же была переработана из старых материалов летом 1944 года. Трёхчастный цикл сонаты напоминает лирико-романтическое скерцо, крайние подвижные части которого контрастируют с медленной серединой задумчиво-мечтательного характера.

Последние сонатные сочинения для фортепиано – op. 82,83,84 – Н.Я. Мясковский создал летом 1949 года. Названные сонаты образуют триаду, в которой обрамляющим мажорным сочинениям контрастирует "средняя" минорная соната. Как и у Метнера, три сонаты Николая Яковлевича объединены общим лирическим настроением; в них, наряду с задумчиво-элегическими и гимническими образами, существенную роль играют и сказочно-повествовательные. Каждая из последних сонат построена по единому композиционному типу трёхчастного цикла с лирико-повествовательным строем первых частей и чётко выявленными жанровыми образами финалов.

В фортепианном наследии Н.Я. Мясковского наряду с сонатами значительное место занимают миниатюры. В отличие от сонат и других произведений крупной формы фортепианные миниатюры – это своего рода лирический дневник композитора, в котором он предстаёт перед слушателем

более открытым. Н.Я. Мясковский издал девять фортепианных циклов – по три в каждое десятилетие, начиная с двадцатых годов.

Сонаты и циклы композитора привлекали внимание многих советских и зарубежных пианистов.

Камерно-инструментальное творчество наиболее полно раскрылось в квартетах Н.Я. Мясковского. Он написал тринадцать квартетов. Жанр струнного квартета постоянно привлекал внимание композитора. Квартетная музыка давала возможность Николаю Яковлевичу наиболее гармонично раскрыть свою творческую индивидуальность. Мастерство композитора проявилось в создании интонационно насыщенных мелодических линий и ярко эмоционального тематизма. Для Н.Я. Мясковского камерная музыка всегда была сферой личных высказываний. Благодаря творчеству композитора, в тридцатые годы советская камерная музыка вновь обратилась к жанру квартета.

Первый свой квартет Николай Яковлевич написал ещё в консерватории, и именно с него начался путь Н.Я. Мясковского как музыканта-профессионала. Следующие два квартета (ре минор и фа минор) были представлены в качестве дипломной работы по окончании консерватории.

В квартетах Н.Я. Мясковского велика роль лирической кантилены. Более того, лирика характеризует облик квартетного жанра. Часто темы воссоздают образы неспешного повествования; или написаны в духе песенного запева, монолога, колыбельной, меланхолической элегии.

В квартетном стиле Н.Я. Мясковского ощущаются преемственные связи с камерным творчеством Л. Бетховена, а также П.И. Чайковского, А.П. Бородина и А.К. Глазунова. Органично и многопланово входит в квартетную музыку Мясковского и эпическое начало. Ощущается единство эпического и лирического.

Стилистика трёх ранних квартетов свидетельствует об усвоении Мясковским традиций ансамблевого письма русских композиторов-

классиков: специфическая логика образного развития, особая роль сонатности, принципы развития, полифонизация музыкальной ткани. Как и в камерно-инструментальных ансамблях Бородина и Глазунова, полифонический склад музыки Н.Я. Мясковского возникает как следствие насыщенности голосоведения мелодически активными элементами. Несомненным преемником отечественной квартетной традиции Николай Яковлевич выступает и в использовании фуги и фугато как раздела какой-либо формы.

Классичность мышления Н.Я. Мясковского, прежде всего, проявилась в стойкой привязанности к четырёхчастной структуре цикла. Лишь три ансамбля написаны как трёхчастные циклы (второй, восьмой, девятый) и один, третий, представляет двухчастную композицию.

Глава 2. Характеристика и анализ инструментальных произведений Н.Я. Мясковского с точки зрения соотношения индивидуального и традиционного

2.1. Трактовка цикла и сонатной формы в симфоническом творчестве

Создавая крупные концепционные симфонии, Н.Я. Мясковский постоянно обращался к классическому четырёхчастному циклу. Таковы Пятая, Шестая, Восьмая, Девятая, Пятнадцатая, Шестнадцатая, Семнадцатая, Девятнадцатая и другие симфонии. Трёхчастная композиция цикла также была интересна композитору, она встречается в Первой, Четвёртой, Одиннадцатой, Двенадцатой, Восемнадцатой, Двадцатой, Двадцать седьмой симфониях. Эпизодическими можно считать одночастные симфонии (Десятая, Тринадцатая, Двадцать первая) и двухчастные (Третья и Седьмая). И всего одна симфония представляет собой пятичастный цикл (Четырнадцатая). Эти фактические наблюдения говорят о постоянном поиске Н.Я. Мясковского композиционных принципов строения симфонического цикла.

На протяжении всей своей жизни композитор искал пути обновления сонатной схемы. В его сочинениях встречаются синтетические структуры с переплетением разных принципов формообразования. Взаимопроникновение различных конструктивных начал позволило композитору создать оригинальную, неповторимую форму. Сонатная схема усложняется проникновением в неё принципов других форм – рондо, вариационной других, образующих форму второго плана. Одночастные конструкции отображают некоторые особенности циклических форм. В Двадцать первой симфонии, которую композитор определял как «новый опыт одночастности» [14, с. 45], ощущается опора на принципы слитной трёхчастности; разросшаяся сонатная форма в коде второй части Третьей симфонии воспринимается как самостоятельный драматургический раздел цикла.

Принципы симфонической драматургии Н.Я. Мясковского можно соотнести с опытом великих представителей советского симфонизма, прежде всего С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича.

В симфонизме Прокофьева и Шостаковича ощутим дух новаторства, а классические черты применяются в неожиданных, парадоксальных комбинациях. А для Николая Яковлевича было более характерным нахождение новых связей между привычными образными и конструктивными элементами. Мясковский всегда оставался на позициях «чистого» классического симфонизма. Ему были чужды такие элементы симфонизма XX века как трагический гротеск, злая ироничность, бесстрастная механистичность, связанные с запечатлением негативного начала, а так же шутка, добродушный юмор, солнечный мир юности, сказочные миражи. Равнодушным он остался и к веяниям урбанизма.

Традиции русского лирико-драматического симфонизма, несомненно, сближают стили Мясковского и Шостаковича и, в тоже время, наглядно демонстрируют их различие. С Шостаковичем Николая Яковлевича роднит особая роль драматической конфликтности. Оба художника ставят сложные проблемы бытия в философском аспекте. У Мясковского как и у Шостаковича, существенную роль играет идея постепенного становления темы, что влечёт активное введение полифонических принципов. Сближает композиторов и внимание к острым душевным переживаниям. Вместе с тем, будучи художниками разных поколений, они не схожи в идейно-образных концепциях симфоний и в их стилистике. Н.Я. Мясковский в своих симфониях, в отличие от Шостаковича, редко обращается к образным пластам «внешнего» мира современности. В своих симфониях Шостакович ярко и широко демонстрирует трагический дух времени; и масштабность его концепций, в общем, противоположна замкнутому настроению и созерцательному характеру произведений Николая Яковлевича.

2.2. Симфония № 5 как пример претворения традиций А.П. Бородина и П.И. Чайковского

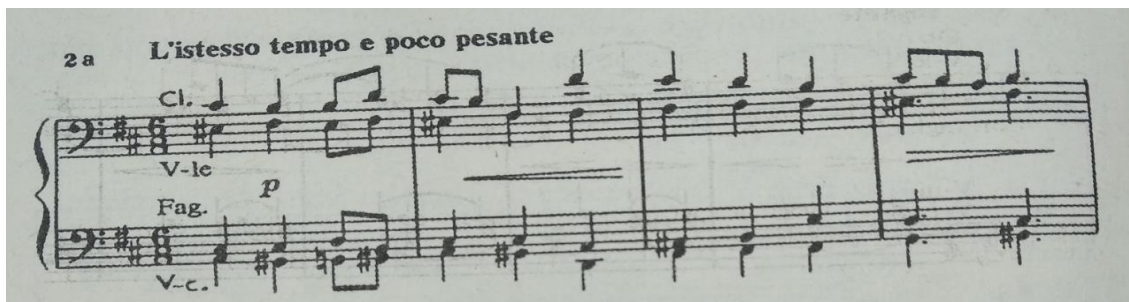
Симфония № 5 имеет переломное значение в эволюции симфонического стиля Н.Я. Мясковского. В ней намечается поворот от субъективных, тревожных, мрачных настроений к объективным, гармоничным образам мира.

Эта симфония была задумана композитором на фронте: «Война сильно обогатила запас моих внутренних и внешних впечатлений и, вместе с тем, почему-то повлияла на некоторое просветление моих музыкальных мыслей. Большинство моих музыкальных записей на фронте имело если не светлый, то всё же гораздо более «объективный» характер» [14, С. 87].

Четырёхчастный цикл симфонии написан в классических традициях Л. Бетховена и П.И. Чайковского, то есть, вторая часть – лирический центр, а третья – скерцо (в отличие от симфонического цикла А.П. Бородина).

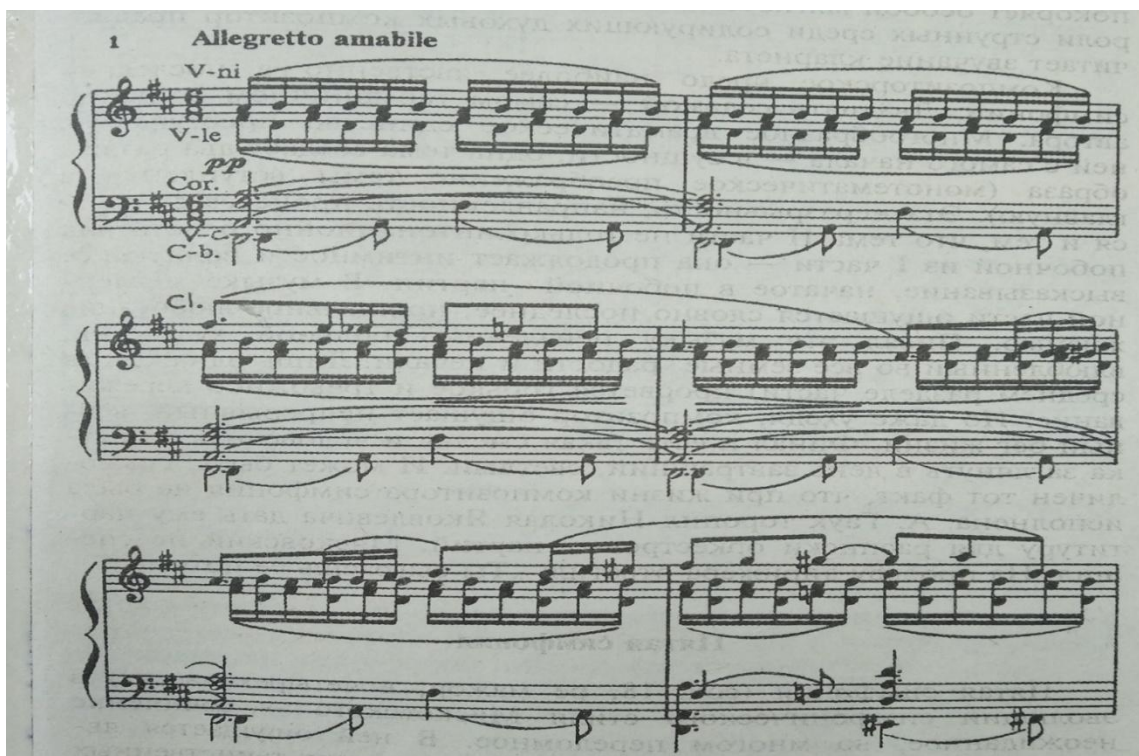
Мясковский обращается здесь к лирико-эпическому типу симфонизма, который определяет особенности первой части, её образный строй и трактовку сонатной формы. Драматургический смысл последней заключается в утверждении главного богатырского образа, воплощением которого является первая тема побочной партии.

Главенство героико-эпического образа в первой части симфонического цикла наблюдаем и в «Богатырской симфонии» А.П. Бородина. Но там носителем главного образа является главная партия. У Н.Я. Мясковского драматургический акцент перемещается с главной на побочную партию. Отметим, что побочная партия многотемна, состоит из четырёх тем, но важнейшая и господствующая из них – первая тема. Именно она воплощает главный героико-эпический образ первой части:



Необходимо отметить гармонизацию диатонической мелодии сложными современными средствами. В экспозиции этот «образ силы» отличается внутренней собранностью и сдержанностью. В зеркальной репризе, которая является кульминацией всей первой части и результатом динамического нарастания в разработке, он утверждается во всей своей мощи и величии.

Необычен характер главной партии – нежный, лирико-созерцательный. Она воплощает совсем нетипичный для главных партий пасторальный образ в духе баркароллы:

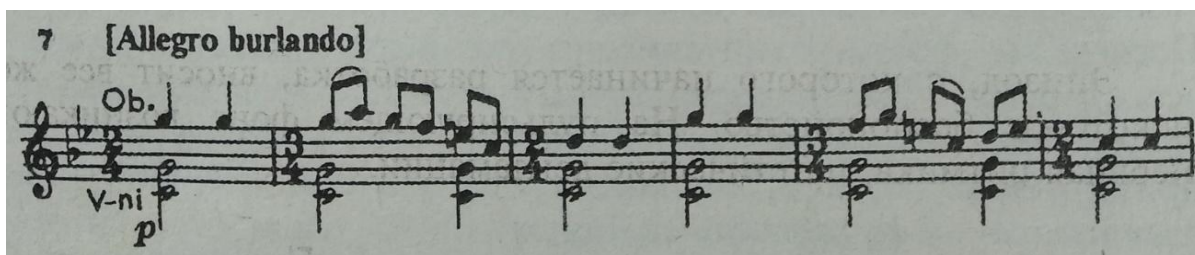


Такая необычная образная трактовка основных партий сонатной формы первой части определяется жанровыми особенностями симфонии.

Во второй части основной образ в крайних разделах сложной трёхчастной формы неоднозначен. С одной стороны, он связан с миром

сказки, с другой, – ему присущи мрачные психологические черты, которые ещё более усугубляются в среднем разделе.

В темах скерцо проявляется влияние народно-жанрового симфонизма М.И. Глинки и «кучкистов». Продолжая их традиции, в трио сложной трёхчастной формы Н.Я. Мясковский прибегает к цитате украинской колядки:



Финал внушает чувство прочности и разумности бытия, излучает жизнерадостный свет. В нём ясно проступает коллективное начало. В коде финала вновь появляется богатырский образ побочной партии из первой части как символ доброй и созидательной силы, являясь здесь выразителем оптимистической концепции всей симфонии. Напрашивается параллель с симфоническим творчеством С.И. Танеева: в симфонии до минор в финале проводится побочная партия первой части как выражение главной идеи произведения.

Таким образом, Пятая симфония Н.Я. Мясковского во многом близка эстетике кучкистов и С.И. Танеева, что проявляется в народно-жанровых и героико-эпических образах, в опоре на народную песенность, в синтезирующей роли финала. Отметим в этом плане «богатырский образ» побочной партии первой части, жанр колыбельных песен во второй части и жанровые темы скерцо. Пятая симфония представляет собой типично кучкистский симфонический сплав эпоса, жанровости и лирики. Родственность эстетике и методу композиторов-кучкистов не означает в данном случае повторение. Симфония Николая Яковлевича – создание оригинальное и вдохновенное. Есть и очевидные несовпадения с принципами «Могучей кучки», например, такое соотношение основных партий первой

части, когда главная партия – нежная лирическая, а побочная – мужественно-суровая.

2.3. Традиции классической сонатной композиции в фортепианном творчестве Н.Я. Мясковского. Соната № 1

Ранние и поздние сонаты содержат как отличительные, так и общие черты. Последние возникают в результате прочной опоры композитора на традиции классической сонатной композиции.

Продолжая традиции классической русской и зарубежной сонаты, Николай Яковлевич огромное значение придавал вступительному разделу как тезисному экспонированию основного образно-тематического материала произведения. Таковы вступления к монументальным сонатам – Второй, третьей и Четвёртой.

В первых частях симфонических циклов Н.Я. Мясковский тяготел к многотемным экспозициям. Для экспозиций фортепианных сонат это менее типично. Важнейшая черта симфонического мышления Н.Я. Мясковского проявляется в масштабности экспозиционных разделов сонатного Allegro с характерным включением элементов разработки. Процесс интенсивного развития начинается практически с изложения главной партии. Как правило, её второе переложение становится уже первым этапом развития. Следующей фазой развития главной партии может стать связующая партия, если она тематически близка исходной теме, или заключительная партия, родственная главной и сходная с ней по характеру.

Таким образом, в ранних сонатах экспозиции являются первой фазой музыкального "действия". В сонатах сороковых годов разработочное начало полностью исчезает из начального раздела сонатного Allegro. Масштабы экспозиций сокращаются, в них преобладает "экспонирующий" тип изложения главных тем-образов.

Разработки ранних сонат монументальны, насыщены действенностью и драматизмом. В поздних сонатах наблюдается существенное сокращение разработочного раздела, его замена самостоятельным эпизодом или полное

исчезновение разработки. Меняется тип разработки: вариационность становится наиболее характерным методом тематического развития, полифонические приёмы используются значительно реже.

Репризы сонат Н.Я. Мясковского по своей тематической структуре в большинстве случаев идентичны экспозиции, однако нередко они излагаются не в основной тональности, но с сохранением тональных соотношений экспозиции. Известная статичность репризы в сонатах композитора служит важным образно-драматургическим контрастом к энергичной масштабной коде, выполняющей функции второй разработки (вспомним коды сонатной формы в произведениях Л. Бетховена).

Сохраняя верность классическим традициям, Н.Я. Мясковский постоянно искал пути обновления сонатной схемы. В его сочинениях встречаются синтетические структуры, которые основаны на сложном взаимодействии различных принципов формообразования.

Первая соната op.6 (издание Юргенсона, 1910) представляет собой четырёхчастный цикл. В ней прослеживаются черты стиля А.Н. Скрябина (утончённая лирика и страстная патетика) и А.К. Глазунова (монументальная героика). Здесь сохраняются отдельные фактурные приёмы и выразительные средства, характерные для фортепианного стиля названных композиторов: «скрябинские» нонаккорды, эллиптические последования, обилие задержаний, «глазуновская» грузность фактуры, максимальная полифонизация музыкальной ткани. Интонационный облик некоторых тем, а также приёмы тематического развития, указывают на известную общность с музыкальной лексикой Чайковского [5].

Соната №1 Н.Я. Мясковского интересна и как первая попытка воплощения значительной идейно-образной концепции в рамках камерного сочинения. Можно назвать три образные сферы, на взаимодействии которых строится музыкальная драматургия цикла: первая — это активные, романтически устремленные, темы, характеризующие внутренний мир героя; вторая — темы лирико-созерцательного или жанрово-эпического склада;

третья – темы-кличи или темы-вопросы, символизирующие грозные силы рока и судьбы.

Подобно крупному оркестровому произведению, первой сонате свойственны признаки сквозного тематического развития, в основу которого положен лейтмотив:



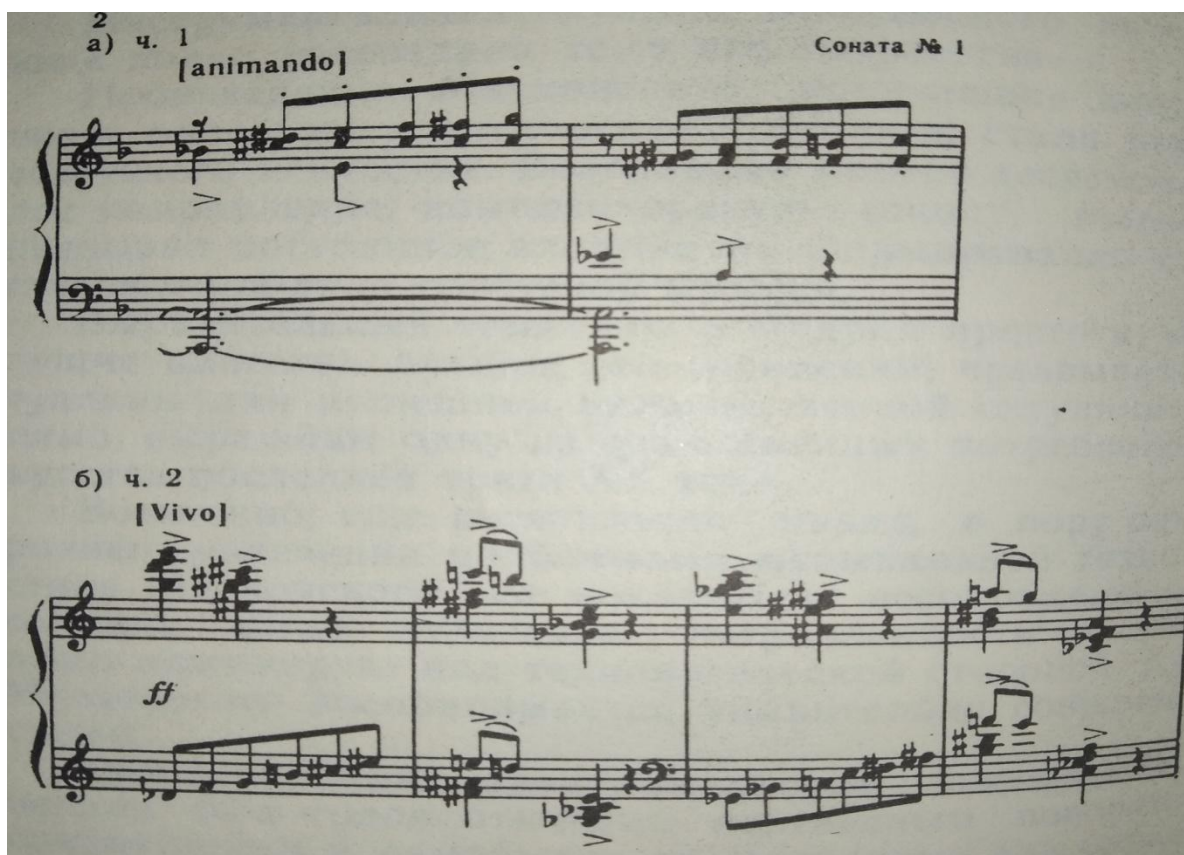
Для него характерна обострённость интонационного рисунка: ходы на резко диссонирующие интервалы (уменьшённая октава, малая нона, большая септима) образуют мелодический каркас темы. Н.Я. Мясковский использует приёмы скрытого двухголосия, подчёркивая полифоническую природу темы (3-4 такты). Лейтмотив входит в сознание слушателя как главная музыкальная идея произведения. Вместе с тем, лейтмотив развивается, подвергается трансформации, тем самым передаёт различные аспекты композиторской мысли: её рациональность и созерцательность, лиризм и обострённую экспрессивность, элегичность и патетический накал.

Можно говорить о применении принципа монотематизма в сонате, что свидетельствует об уважении Мясковским традиций Глазунова и Танеева.

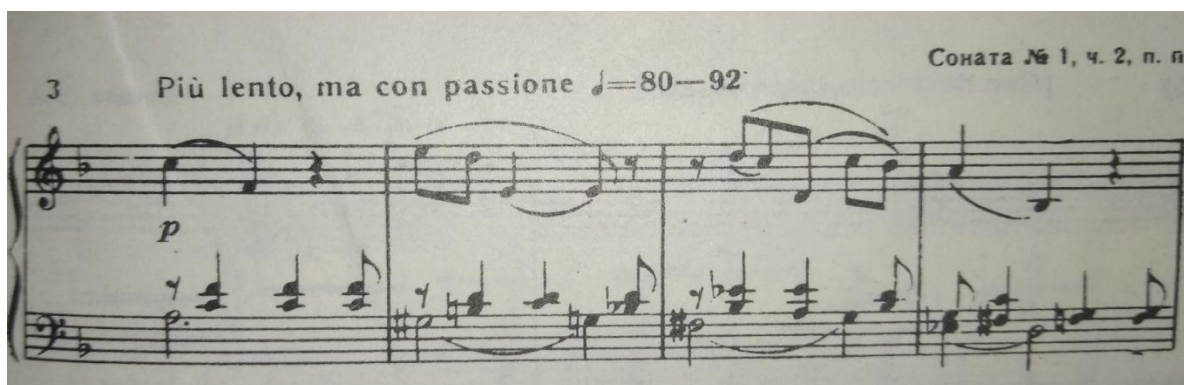
Композитор строго продумывает местоположение этого музыкального тезиса в конструкции каждой части. Так, в первой части лейтмотив является темой фуги, во второй части он составляет основу побочной партии, в третьей – становится материалом середины трёхчастной формы и завершает всё сочинение в качестве коды.

Развитие музыкальных образов сонаты тесно связано с активным переинтонированием лейтмотива. Так, например, в репризе фуги и в

разработке сонатного Allegro, интонация чистой квинты заменяется тритоном, что придаёт лейтмотиву экспрессивно-драматический характер:



Напротив, его лирическая трактовка в побочной партии второй части связана с интонационным смягчением мелодии: из неё исключаются резко диссонирующие интервалы, её строй становится диатоническим:



Переведённый в лирико-элегическую жанровую сферу (середина третьей части), лейтмотив утрачивает свою полифоническую природу (скрытое двухголосие). Мелодия приобретает плавность единой мелодической линии, ходы на широкие интервалы заменяются их обращением:



Важно отметить, что в коде финала лейт-тема приобретает торжественно-гимнический облик. В этом проявляется опора на метод С.И. Танеева, который заключается в утверждении главного образа первой части в коде финала.

В первой сонате проявилась важная черта музыкального стиля Н.Я. Мясковского – полифоничность мышления. Включение фуги в сонатный цикл (первая часть) и использование темы фуги в качестве сквозного лейтмотива определили способы изложения и развития тематического материала.

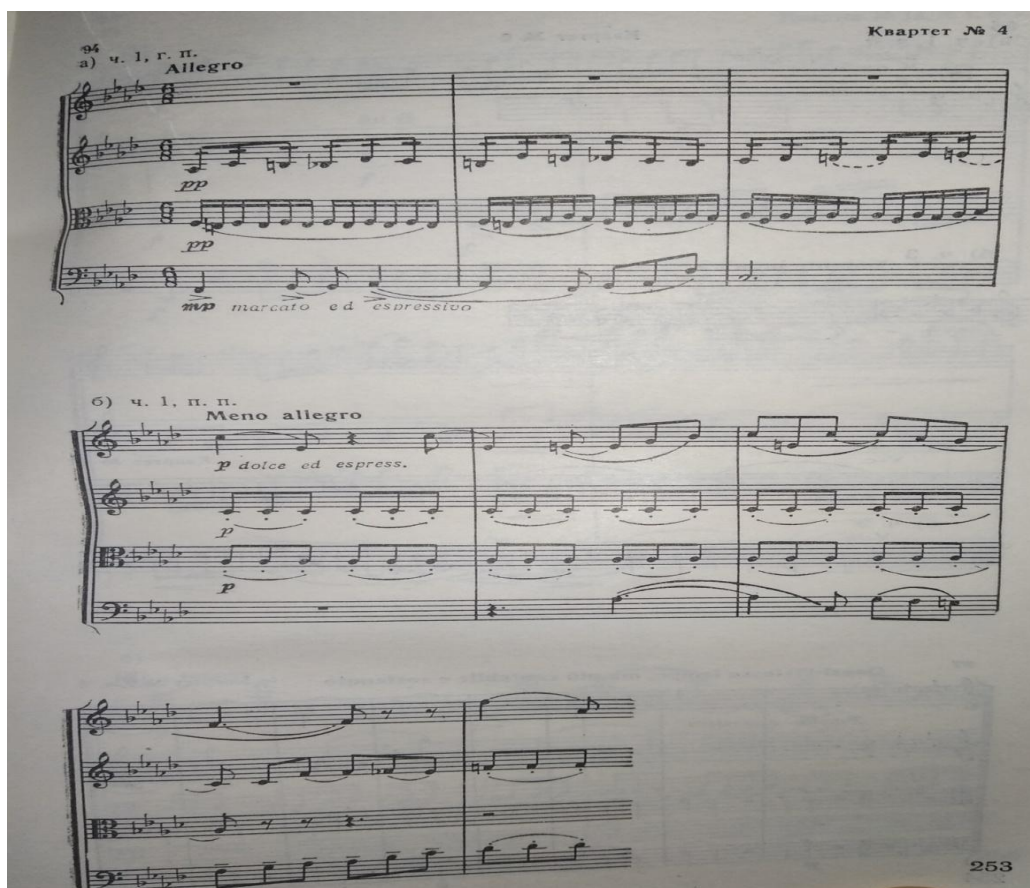
Таким образом, с одной стороны, в сонате ярко проявляются индивидуальные черты стиля (в трактовке сонатного цикла, в тематизме); с другой стороны, здесь наблюдаются черты его предшественников, особенно А.Н. Скрябина, С.И. Танеева и А.К. Глазунова.

2.4. Квартет ор. 33 № 4 как образец претворения традиций

П.И. Чайковского

В четырёхчастном цикле данного квартета противопоставлены лирико-драматическая (первая и третья части) и жанровая сферы (скерцо и финал). Уже в первой части наблюдается столь характерное для квартетной драматургии П.И. Чайковского сопоставление тем по принципу

дополняющего контраста. Вступление имеет спокойный философский характер. Главная партия интонационно близка теме вступления; основана на секвенционном восхождении к "вершине-источнику". Побочная партия – типичный образец инструментальной кантилены. Романс-диалог скрипки и виолончели звучит на триольном фоне средних голосов фактуры.



В кульминации звучит побочная партия. Вся часть завершается медитативной кодой.

Общеизвестна образно-смысловая значимость коды в драматургии симфонических и камерных сочинений Чайковского. В сонатном Allegro Мясковского этот раздел выполняет аналогичные функции.

Однако творческое преломление традиций П.И. Чайковского не лишает квартет художественной индивидуальности. В этом раннем произведении уже достаточно явственно проявились черты индивидуального стиля Н.Я. Мясковского – прежде всего, в экспрессивной гармонии, «нервной» ритмике, активной полифонизации ткани.

Заключение

На основе проделанной работы мы можем сформулировать следующие выводы в соответствии с жанровыми группами творчества Н.Я. Мясковского.

В раннем симфоническом творчестве наблюдается ориентация Н.Я. Мясковского на традиции П.И. Чайковского, что определяет преобладание лирико-драматического типа симфонизма и конфликтной симфонической драматургии. Кроме того, в лирических темах симфоний Николая Яковлевича явно ощущается влияние широкой кантиленой мелодики основоположника московской композиторской школы, которого упрекали многие музыкальные деятели в очевидной ориентации на западноевропейскую музыкальную культуру, в частности, на симфонизм Л. Бетховена.

Однако в симфоническом творчестве центрального периода Н.Я. Мясковский меняет свои пристрастия, обращаясь к традициям М.И. Глинки и композиторов-кучкистов. Это касается эпико-жанровых симфоний данного периода. На примере Пятой симфонии мы рассмотрели отмеченные преемственные связи, что проявилось в эпической трактовке народности в целом и в прояснении музыкального языка благодаря опоре на жанры крестьянских песен в музыкальных темах.

Симфонизация жанра фортепианной сонаты – характерная особенность эволюции западноевропейской и русской сонаты. Наиболее ярко прослеживаются преемственные связи с А.К. Глазуновым, например, в воплощении монументальных героических образов, и с А.Н. Скрябиным. С последним Мясковского объединяет утончённая лирика и страстная патетика, сложность гармонического языка. Интонационный облик некоторых тем, а также приёмы тематического развития указывают на известную общность с музыкальной лексикой П.И. Чайковского.

Жанр квартета Н.Я. Мясковский трактует в лирическом плане. Это касается и содержания, и тематизма, в котором велика роль лирической кантилены. Поэтому мы считаем влияние П.И. Чайковского самым

определяющим в квартетах. Часто темы имеют народную жанровую основу: воссоздают образы свободного повествования; или написаны в духе песенного запева, колыбельной. В этом проявляются традиции «кучкистов», особенно А.П. Бородина. В квартетном стиле Н.Я. Мясковского также ощущаются преемственные связи с камерным творчеством Л. Бетховена.

Таким образом, результатом нашего исследования является главный вывод о том, что Н.Я. Мясковский, не отвергая классические традиции и не отрываясь от корней, вносит в музыкальное творчество новые принципы в соответствии с требованиями современности. В этом и заключается его историческая заслуга. Именно поэтому необходимо всестороннее изучение его творческого наследия, так как этот пример поможет нам ответить на вопросы нашей эпохи. Современность определяла тематику его сочинений, влияла на формирование мироощущения композитора. По выражению А.И. Хачатуряна, композитор «перекинул мост», связывающий классическое искусство с современным [14]. Этот факт помог Н.Я. Мясковскому не потерять контакт со слушателями. Творческое преломление традиций протекало у него более гладко в отличие от более радикальных композиторов. Продолжатель старого и создатель нового – вот его роль в отечественной музыкальной культуре.

Список литературы

1. Астафьев Б. (Игорь Глебов). Сонаты Мясковского. – Современная музыка, 1925, №2.
2. Беляев В. Николай Яковлевич Мясковский. – М., 2018.
3. Боганова Т. Принципы полифонии в творчестве Н. Я. Мясковского. – В кн.: Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. – М., 2020.
4. Гулинская Э. Николай Яковлевич Мясковский. – М., 2015.
5. Долинская Е. Фортепианное творчество Н. Я. Мясковского. – М., 2019.
6. Долинская Е. Стиль инструментальных сочинений Н. Я. Мясковского и современность. – М., 2017.
7. Иконников А. Н. Мясковский (краткий очерк жизни и творчества). – М. – Л., 2018.
8. Иконников А. Художник наших дней Н. Я. Мясковский. – М., 2019.
9. Карклиныш Л. Гармония Н. Я. Мясковского. – М., 2018.
10. Кунин И. Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. – М., 2010.
11. Ливанова Т. Н. Я. Мясковский. Творческий путь. – М., 2018.
12. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов, т.1: Статьи, очерки, воспоминания о Н. Я. Мясковском. – М., 2017.
13. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов, т.2: Литературное наследие, письма. – М., 2013.
14. Н. Я. Мясковский. Статьи, письма, воспоминания, т. 1. – М., 1999.
15. С. С. Прокофьев, Н. Я. Мясковский. Переписка. – М., 1977.
16. Скребкова-Филатова М. Об особой трактовке принципа сонатности (на примере камерного творчества Мясковского) // Сборник трудов ГМПИ им. Гнесиных. Вып. XXXVI. – М., 1978.
17. Сломинский С. Заметки композитора о современной музыке // Современные вопросы музыкознания. – М., 2019.