

Кодовое слово: Мясковский-стилизации

Название статьи: «Особенности гармонического стиля Н.Я. Мясковского на примере цикла “Стилизации”»

Номинация: Теория музыки (гармония)

Имя автора: Гринеvская Марианна Ярославовна

Наименование учебного заведения: Государственный музыкально-педагогический институт имени М.М. Ипполитова-Иванова

Специальность, курс: «Теория музыки» 4 курс

Научный руководитель: кандидат искусствоведения Опарина Юлия Михайловна

## *1. Введение*

Николай Яковлевич Мясковский (1881–1950) – композитор, педагог, музыкальный критик, один из самых значимых деятелей отечественной музыкальной культуры первой половины XX века. Его уникальный композиторский стиль впитал в себя черты и позднеромантической музыки, и инновационного модернизма, и, разумеется, русской народной и духовной музыкальной традиции. Сознательно отказавшись от кардинального реформаторства в сфере искусства, Мясковский по-новому раскрывал и синтезировал классические основы музыкального языка.

Композиторское творчество Мясковского разнообразно по жанрам. Им созданы симфонии, оперы, концерты и камерно-инструментальные произведения, включая фортепианные сонаты и миниатюры, квартеты, вокальные циклы и романсы. Разумеется, ключевым жанром его творческой биографии является симфония, за всю жизнь Николай Яковлевич создал 27 симфоний и достиг наивысшего мастерства в этом направлении. Его симфоническое творчество весьма подробно изучено музыковедами-исследователями. Тем временем, камерная музыка Мясковского остается в тени, хотя она является неотъемлемой частью его авторского портрета.

Верным представляется суждение о том, что некоторые новации композитора в области фортепианной музыки предопределили художественные искания в симфонических жанрах. Однако фортепианное наследие композитора не менее богато и значимо само по себе. Оно ценно не только в контексте зарождения симфонического ядра, но и в контексте уникального, самостоятельного композиционного и драматургического принципа.

На фоне бушующих революций и потрясений, обрушившихся на Россию в прошлом столетии, в период кардинального пересмотра ценности искусства и его целеполагания, Николай Яковлевич, смог сохранить и даже вдохнуть новую жизнь в традиции, перенятые у его великих наставников: Н.А. Римского-Корсакова, А.К. Лядова, Р. Глиэра и др. Как писал Л.А.

Карклиньш: «От русских классиков композитор воспринял стремление к идейной глубине, искренности, прочности связей с народнопесенными истоками.»<sup>1</sup>

Сквозь всю творческую судьбу Николая Яковлевича красной нитью проходит тема диалога эпох. Его взгляд зачастую обращен в прошлое, но при этом композитор не пытается скопировать стиль и «почерк» своих предшественников, а скорее преломляет их, используя современный ему музыкально-системный «инструментарий».

Примечательно, что именно эта идея как никогда актуальна в наше время, когда научный интерес к явлению интертекстуальности в искусстве особенно высок. Ведь исторический культурный багаж, к которому можно обратиться, постоянно обогащается. Но уже в XX веке композиторы пришли к кризису новаторской «гонки», когда стилевое расслоение стало настолько обширным, что определение вектора развития музыкального искусства стало фактически невозможным. Именно тогда возникла тенденция обращения к опыту предшественников в попытках ответить на вопрос о дальнейшем пути музыкальной эволюции. Важно отметить, что это не регресс и отрицание новых композиционных систем, а именно переосмысление пройденных этапов. К числу композиторов, обращающихся к жанрам старинных стилизаций, относятся: Морис Равель, Исаак Альбенис, Джордже Энеску, Макс Рeger, Отторино Респиги, Альфред Шнитке, Кшиштоф Пендерецкий, Сергей Слонимский, Микаэл Таривердиев и многие другие. Мясковский также воплотил эту идею в двух своих фортепианных циклах – «Стилизации» и «Пожелтевшие страницы».

Цикл фортепианных пьес «Стилизации», написанный в 1947 году, можно сказать, на излете жизни композитора, представляется интереснейшим опусом для рассмотрения не только особенностей средств выразительности, но и самой идеи сопоставления старины и современности,

---

<sup>1</sup> Л.Карклиньш Гармония Н.Я. Мясковского, издательство «Музыка», Москва 1971

о которой заявлено уже в названии цикла – «”Стилизации” 9 пьес в форме старых танцев для фортепиано».

Актуальность темы для данной курсовой также обуславливается отсутствием профессиональной литературы и исследований, посвященных этому циклу. В научных трудах, в которых исследуется фортепианное творчество Н.Я. Мясковского, циклу «Стилизаций» отводится весьма незначительное место. Более того, на просторах интернета не найти даже запись исполнения цикла, что свидетельствует о его малоизвестности.

Но на наш взгляд цикл необоснованно обделен вниманием исполнителей и музыковедов, поскольку и с эстетической, и с композиционной точки зрения он являет собой пример квинтэссенции всех его авторских наработок в сфере фортепианной музыки.

Объектом исследования в курсовой работе стал фортепианный цикл «Стилизации». Предмет исследования – особенности стиля данного цикла, изучение выразительных средств и атрибуций.

Целью исследования является выявление наиболее характерных средств художественной выразительности и степень их влияния на функциональную логику, а также различие элементов гармонического языка, отсылающих к музыкальным традициям более ранних эпох и характерных для времени, в котором жил сам композитор.

Поставленная цель определила задачи:

- выполнить анализ всех пьес цикла, выявить закономерные особенности фактурного, ритмического, ладо-тонального и гармонического языка автора.

- рассмотреть их с точки зрения авторских музыкальных средств и стиля, к которому апеллирует автор

- проследить характер их взаимодействия, классифицировать методы и способы взаимодействия

Исследование фортепианного цикла «”Стилизации” 9 пьес в форме старых танцев для фортепиано» представляется важным для теоретического

осмысления и популяризации наследия композитора, а также для исполнительской и педагогической практики.

## ***2. О строении цикла и формы***

Цикл стилизаций состоит из 9 пьес, каждая из которых сочинена в жанре какого-либо старинного танца:

1. Шествие
2. Мазурка
3. Гавот
4. Вальс
5. Полька
6. Менуэт
7. Сицилиана
8. Галоп
9. Полонез

Обрамляют цикл пьесы «Шествие» и «Полонез», который по своей природе тоже является танцем-шествием и традиционно именно полонез всегда открывал балы. Мясковский же завершает цикл жанрово-аналогичным номером, формируя законченность цикла. С художественной точки зрения музыка стилизаций «открывает окно» в давние времена, поэтому можно рассмотреть данное решение как стремление обозначить «границы» между прошлым и современностью.

Все танцы цикла имеют западноевропейское происхождение, однако прочно закрепились и в российской бальной культуре. Но еще в первой половине XIX века композиторами-романтиками было осуществлено переосмысление танцевальных жанров. Одним из тех, кто наделил танцевальный жанр, а именно жанр мазурки, лирико-драматическим образным содержанием, был Фредерик Шопен. Он задал курс на рассмотрение музыки танцевальных жанров не как прикладного элемента непосредственно к танцу, будь он народно-бытовым или светским, а как самостоятельного произведения со всей глубиной его драматургии и

эстетической самоценностью. Впоследствии многие композиторы эпохи романтизма обращались к этим жанрам именно с этой позиции.

В каком-то смысле и Н.Я. Мясковский продолжил данную идею, ведь каждый танец цикла в действительности имеет свое художественное наполнение, свою «историю», но все же формат старинных стилизаций обязывает сохранить устоявшиеся композиционные формулы, лишь в некоторой степени изменив их содержание.

На протяжении всего цикла «Стилизаций» Мясковский стремится к внешним и внутренним закономерностям элементов форм. Чаще всего пьесы написаны в сложной трехчастной форме (*da capo*, с полным повторением репризы), эта форма призвана «удержать» гармоническое новаторство Мясковского в рамках старинной стилизации и «компенсировать» его своей строгостью. Реже встречается двойная трехчастная с двумя трио (пример: шестая пьеса цикла «Менуэт») или концентрическая (третья пьеса «Гавот»), хотя и эти формы содержат в себе принцип классической трехчастности.

Внутри разделов формы преобладает квадратность, периоды все повторного строения. Если же квадратность нарушается, то это сразу чувствуется, подобным исключением является, например, первая часть первого раздела «Мазурки», написанная в форме периода из трех предложений.

Такое строгое соблюдение конструкции формы позволяет композитору сохранить основу заявленного жанра, она становится оплотом восприятия. С этой точки зрения творчество Мясковского можно сравнить с творчеством Прокофьева, который активно внедряет гармонические «эксперименты», но выдерживает форму. Связано это с тем, что подвергнуть модернизации сразу все средства выразительности нельзя, иначе утратится какое-либо ощущение жанра, а самое главное, традиционное ядро – основа для стилизации.

Важно отметить, что к такому точному соблюдению границ формы обязывает и сам жанр танца. Квадратность обеспечивает ощущение схемы произведения и закономерности смены танцевальных позиций.

В композиционном строении, помимо структуры важную роль играет и тональный план. В целом тональные соотношения разделов форм весьма традиционны, как правило, средний раздел написан либо в одноименной, либо в параллельной тональности. Ниже приведены тональные планы всех пьес цикла по порядку:

1. *C-Dur – c-moll – C-Dur*
2. *e-moll – E-Dur – e-moll*
3. *B-Dur – b-moll – B-Dur – g-moll – B-Dur – b-moll – B-Dur*
4. *G-Dur – e-moll – G-Dur*
5. *C-Dur – c-moll – C-Dur*
6. *f-moll – F-Dur – f-moll – Des-Dur – f-moll*
7. *As-Dur – c-moll – As-Dur*
8. *h-moll – H-Dur – h-moll*
9. *D-Dur – b-moll – D-Dur*

Тем не менее, в последней пьесе «Полонез», замыкающей весь цикл автор использует мажоро-минорное соотношения частей (Т-VIb-Т), сопровождаемое обилием модуляций в далекие тональности внутри крупных разделов формы (*D-Dur – h-moll – b-moll – Des-Dur – h-moll – d-moll* и т.д.).

Разумеется, внутри крупных разделов форм происходит множество отклонений и модуляций в тональности разных степеней родства, и часто модуляции бывают энгармоническими.

Из вопроса тонального плана естественным образом возникает вопрос ладовых решений, так как лады в творчестве Н.Я. Мясковского имеют важное колористическое значение.

Мясковский широко использует натуральный минор, зачастую это происходит в сочетании с плагальными гармоническими оборотами, что приводит к ладовой «децентрализации», переменности, нередко встречаются и лады народной музыки. Обогащение ладовой системы происходит также благодаря явлению мажоро-минора. Вводится оно уже в первой пьесе цикла в первой части, когда второе предложение *До-мажорного* периода оказалось в тональности *Ля-бемоль-мажор*. В последствии автор не раз возвращается к этой системе в большинстве номеров.

### 3. Диатоника и хроматика

Гармоническому языку Н.Я. Мясковского свойственно органичное сочетание противоположных тенденций. Так, в частности, на протяжении всего цикла «Стилизаций» наблюдается явное сопоставление сфер диатоники и хроматики. Выражается это и в контрастном соединении разделов, написанных в данных звуковых системах, а также в одновременном их использовании в разных пластах фактуры.

В этом выражается противопоставление и диалог эпох, являющийся ключевой идеей всего фортепианного цикла, ведь взгляд в прошлое невольно приводит к сравнению современности и старины. На пути эволюции музыкального языка хроматика, будучи явлением, разрушающим тональную устойчивость, приобретает свою самостоятельность и вес, постепенно интегрируясь в ладовые системы. В итоге в первой половине XX века появилась музыка атональная. Несмотря на то, что Мясковский все же относился к более консервативной категории композиторов, его творчество не могло не коснуться тенденции к снятию тональности, которую он искусно воплотил в данном цикле.

В первых же двух тактах вступления «Шествия», открывающего цикл, композитор демонстрирует противопоставление двух полюсов – первый такт абсолютно диатоничен, мелодическая интонация опирается на звуки тонического трезвучия, второй же построен на восходящем движении хроматической гаммы. Это становится своеобразным изложением дальнейшего развития взаимоотношений двух систем на протяжении всего цикла.

#### Пример №1



В целом первая часть насыщена хроматикой в различных ее проявлениях, однако середина начинается с чистой диатоники, прозрачность звучания и акустическая ясность подчеркивается строгой хоральной фактурой с фигурирование басом.

### Пример №2

Handwritten Roman numerals and accidentals below the bass line:  $T_3$ ,  $II_7$ ,  $VI_6$ ,  $d_2(4)$ ,  $T_4$ ,  $II_4$ ,  $T_3$ ,  $T_3$ ,  $II_7$ ,  $VI_6$ ,  $d_2(4)$

Теме линейности будет посвящен следующий раздел данной работы, но в вопросе взаимоотношений диатоники и хроматики к ней невозможно не обратиться, так как оба этих явления неразрывно связаны между собой. Зачастую хроматические линейные подголоски разрушают диатонику изнутри. Так происходит и во второй пьесе «Мазурка». Как и в остальных номерах, большинство гармонических оборотов вписываются в рамки классической функциональности. Однако встречаются терпкие вкрапления линейных подголосков, нарушающих общий диатонический ладовый склад.

### Пример №3

Handwritten Roman numerals and accidentals below the bass line:  $T=D$ ,  $DDVI$ ,  $D$ ,  $T_3(b6)$ ,  $D_5$ ,  $VI_3=II_3^{b5}$ ,  $DD_5$ ,  $T_3$

Также изнутри диатоника обогащается хроматикой посредством использования аккордов с внедренными тонами, например,  $II_2$  с пониженной квинтой и прибавленной пониженной секстой (пример №4), альтерации многотерцовых аккордов (т.2 примера №5), а также вкрапления мажор-минора – отклонение в тональность минорной субдоминанты через мажорную субдоминанту с задержанием (пример №5).

Пример №4

Handwritten annotations below the staff:  $D_7$ ,  $T_3$ ,  $II_2^{b5\ b6}$

Пример №5

Handwritten annotations below the staff:  $T_3$ ,  $D_9\#5$ ,  $T_6$ ,  $S_{maj} \rightarrow S_{min}$

В «Вальсе» основная музыкальная ткань так же диатонична, но присутствуют «инкрустации» акустически чуждых диатонике созвучий (малый мажорный септаккорд с повышенной квинтой или секстой, доминантовый септаккорд с пониженной квинтой,  $D_7-IIb$ ). Мясковский создает постепенную хроматизацию музыкальной ткани посредством внедрения «терпких» гармоний и хроматизированных подголосков, а позже и хроматических аккордовых последовательностей. Это указывает слушателю на то, что автор живет именно в 20 веке.

Пример №6

Handwritten annotations below the staff:  $S_3$ ,  $VII_7 \rightarrow II_2$ ,  $VII_7$ ,  $D_2 \rightarrow (S)II_2$ ,  $T_6$ ,  $IV_7^{b1\ b3}$ ,  $D_7$ ,  $T_3 = III$

Below the first system: *L'istesso tempo, ma più pensieroso*

Handwritten annotations below the second system:  $S_3$ ,  $S_3$ ,  $T_3$ ,  $T_6$ ,  $S_3$

Примечательно, что сразу после такого насыщенного хроматизмами эпизода, автор вводит прозрачный диатонический раздел, начинающийся и вовсе с плагальных оборотов, лишенных какой-либо акустической остроты и терпкости. Но по мере развития и этот раздел хроматически разрабатывается. Более того, композитор позволяет себе нарушить правила голосоведения, действующих в традиционной тонально-функциональной гармонии, — септима не разрешается и переходит в кварту, увеличенная квинта переходит в большую секунду и пр. (пример №7). Функциональная основа здесь прослеживается благодаря нижнему голосу, однако и ее нельзя назвать традиционной и устойчивой. Натуральная доминанта (терцкварт аккорд VII ступени), переходящая в тонику, тот же плагальный оборот свидетельствуют о центробежной природе примененной здесь ладовой системы, а появление минорной тоники и вовсе свидетельствует о мажоро-миноре.

#### Пример №7

The musical score for Example No. 7 consists of two staves, treble and bass clef, in a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The music is divided into several measures. Handwritten annotations below the staff identify the chords and their functions: VII 4/3 H., VII 4/3 H., T6, T6, T6, T6 min, II 5 (b5), and T min. The notation includes various note values, accidentals, and dynamic markings such as *p*.

«Полька» тоже становится весьма показательным примером сопоставления диатонических и хроматических разделов формы. Уже в первой части первое предложение контрастирует с густо хроматизированным вторым (см. пример №22 в разделе «Остинатность»).

В самом стиле Мясковского возможны резкие смены, сопоставления диатоники и хроматики в функциональной ладо-гармонической системе. Например, седьмой номер под названием «Сицилиана» композитор сочинил в весьма традиционной тональной системе, лишь фрагментарно вплетая небольшие хроматические интонации (т.3,4 примера №8), которые спокойно вписываются в рамки функциональной гармонии. Поэтому введение остро

хроматизированного участка (т.7,8 примера №8) становится неожиданным, он ярко контрастирует с предшествующим ему материалом. Несмотря на обилие хроматических звуков, функциональная логика здесь присутствует – это секвенция из трех аккордов (шестой степени сектаккорд, доминантовый септаккорд и он же с повышенной примой и квартой) с энгармонической модуляцией (DD7 с повышенной примой и квартой энгармонически заменяется на VII65 с повышенной квинтой) при переходе к следующему звену.

Пример №8

Andantino

$T \frac{5}{3}$   $II_2$   $I_7$   $DDVII_7$   $II_2$   $D_7$   $DDVII_7$   $D_7$

$I_7$   $VII_6 \rightarrow VI_6$   $DD_7$   $DD_7$   $VII_5$   $LC=VII_6$   $LC=S_6$   $DDVII_7$   $T_3$

Таким образом, идея контраста диатоники и хроматики реализуется в каждой пьесе цикла, порой сочетая различные варианты их сопоставления и контраста.

#### 4. *Линеарность*

Название «Стилизации» подразумевает обращение к исторически более ранним жанрам и стилям, в основе которых лежал гомофонно-гармонический склад. Поэтому данный тип изложения в большей мере присущ этому циклу. Однако «альтернативным» способом организации музыкальной ткани является линеарность.

В большой российской энциклопедии дается следующее определение данного явления: «ЛИНЕА́РНОСТЬ (нем. Linearität, от лат. linearis – линейный), в многоголосной музыке – качество голосоведения, состоящее в приоритете мелодических (линейных) связей между звуками в каждом из голосов перед гармоническими (акустическими) связями созвучий.»<sup>2</sup>

Понятие линеарности применимо в первую очередь к музыке полифонической, так как оно представляет собой горизонтальное развитие самостоятельных голосов, однако возможна и интеграция данного принципа в аккордовый склад фактуры.

Во взаимодействии этих двух принципиально различных систем организации музыкальной ткани и состоит особенность авторского стиля. Степень проявления того или другого принципа мышления может быть различна. Они постоянно и контрастируют, и взаимодополняют друг друга.

Так, например, в условиях преобладания тонально-функционального принципа Мясковский прибегает к фактурному обогащению гармонической вертикали путем внедрения дополнительных мелодических линий, таким образом композитор полифонизирует музыкальную ткань. Благодаря внедрению самостоятельных горизонтальных линий гармоническая вертикаль претерпевает изменения.

Стоит отметить, что функцию подголоска может взять на себя любой из голосов фактуры, из чего следует вывод, что это конструктивный принцип, а не фигурационный.

---

<sup>2</sup> В.П. Фраенов, С.Н. Лебедев «Линеарность» [Электронный ресурс] old.bigenc.ru

Поскольку другой основополагающей дихотомией музыкального языка цикла, касающейся звуковысотного аспекта, является диатоника-хроматика, проявления *линейности* в цикле можно также разделить на два типа: *диатоническое* и *хроматическое*. Подобное разделение важно в первую очередь для выявления степени влияния горизонтали на вертикаль. Иногда линейность лишь дополняет созвучия побочными (реже заменными) тонами, при этом полностью сохраняя их функциональность, слегка изменяя фонизм аккордов. В иных же случаях, в частности при наличии дублировок или противодвижения голосов, роль «горизонтالي» становится настолько сильной, что функциональность фактически теряется. Также подобное может происходить из-за расслоения фактуры на линейные пласты, каждый из которых обладает самостоятельностью, вследствие чего функциональная вертикаль рассредотачивается.

Итак, *диатоническая линейность* чаще приводит к возникновению «случайных» созвучий нетерцовой структуры – внедренных или побочных тонов основных аккордов. Важно отметить, что функциональность при этом сохраняется.

Так, в середине первой части «Шествия» в верхнем и среднем голосах наблюдается параллельное движения секстами, которое идет «поперек» гармонических фигураций в басу. Благодаря этому возникают аккорды с побочными секундами, квартами, прибавленными секстами и пр. Расслоение фактуры подчеркивается также полиметрией – в верхнем и среднем голосах группировка соответствует размеру 3/4, в нижнем – 6/8.

#### Пример №9

The musical score for Example 9 consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The treble staff contains a melodic line with parallel sextar motion, marked with a *pp* dynamic. The bass staff contains a more complex rhythmic and harmonic line, also marked with a *pp* dynamic. Below the bass staff, there are handwritten Roman numerals and figured bass notation:  $\text{I}^{\flat}_3$ ,  $\text{II}^{\flat}_7$ ,  $\text{VI}^{\flat}_4$ ,  $d_2(h.)$ ,  $\text{I}^{\flat}_4$ ,  $\text{II}^{\flat}_4$ ,  $\text{I}^{\flat}_3$ ,  $\text{I}^{\flat}_3$ ,  $\text{II}^{\flat}_7$ ,  $\text{VI}^{\flat}_5$ ,  $d_2(h.)$ .

При более выраженной самостоятельности голосов аккордово-функциональная основа становится уже малоощутима. Так, например, в четвертой пьесе цикла «Вальс» каждому из голосов присущ индивидуальный мелодический рисунок с собственным ритмом и интонацией. И созвучия оказываются результатом «сложения» этих горизонтальных линий. Также мелодизация присуща и линии баса за счет включения в себя множества проходящих и вспомогательных звуков.

Пример №10



На протяжении первых трех тактов (примера №10) разрабатывается трезвучие шестой ступени с секстой (или квинтсектаккорд четвертой ступени). При основной тональности е-молл шестая ступень здесь приобретает местную тоникальность, функциональность здесь не прослеживается и возникает звучание лидийского лада.

В седьмой пьесе цикла «Сицилиана» диатоническая линейность приобретает и вовсе конструктивный характер. Середина первой части написана в форме полифонического канона, где тема излагается в верхнем голосе, а ответ в среднем.

Пример №11



2. *Хроматическая линейность* чаще ведет к практически полному исчезновению функциональности. Связано это с тем, что количество аккордовых и неаккордовых звуков в гармонической последовательности становится равноценным. Особенно это заметно, когда хроматизированная мелодическая линия помещена в нижний голос, являющийся основой для функциональной вертикали.

Однако неустойчивость подобного хроматического «блуждания» могут компенсировать другие голоса, не участвующие в хроматизации.

В качестве подобного примера можно привести отрывок из первой части «Шествия» (пример №12). В нижнем голосе проводится восходящая хроматическая гамма с дублировкой в большую терцию, что, должно было бы совершенно тонально дезориентировать слушателя, если бы не абсолютно диатоническая двухголосная линия в верхнем пласте (золотой ход валторн и затем оstinатная фигурация), которая не дает «забыть» о тональности *C-Dur*.

Пример №12



Иногда линейность проявляется фрагментарно. Подобный случай можно рассмотреть на примере «Мазурки». Общая гармоническая канва сохраняется, однако движение параллельных секст образуют хроматические задержания или проходящие звуки (пример №13). И такое, казалось бы, незначительное вкрапление линейности, довольно ощутимо влияет на функциональность, так как движение двух голосов нисходящими параллельными секстами влияет на постепенную смену аккордов. В первом такте примера D53 к тональности параллели (*e-moll*) с задержанием

переходит в D65 к субдоминанте. Он в свою очередь разрешается через прерванный оборот в гармоническое трезвучие второй ступени, которое путем повышения терции и квинты становится двойной доминантой. Таким образом формируется некоторая функциональная нестабильность.

Пример №13

The musical score for Example 13 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The bass line features a prominent chromatic descending line: G4, F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The harmony is indicated by chords below the staff: D<sub>2</sub><sup>6</sup> → (VI), D<sub>2</sub><sup>6</sup> → (S), II<sub>3</sub><sup>5</sup> b5, DD7, and T<sub>3</sub> (T<sub>7</sub>). A red 'x' is marked on the final chord.

В некоторых случаях хроматическая линейность весьма удачно вписывается в рамки функциональной последовательности и гармонизируется традиционными оборотами, при этом внося «альтерационную коррективу». Так сделано, к примеру, в **четвертой пьесе «Вальс»**, где в средних голосах фактуры аккордового склада проводится отрывок хроматической гаммы, продублированной в терцию (пример №14). При том остальные голоса формируют четкую функциональную последовательность, построенную на полном гармоническом обороте. Влияние линейности усиливается в первую очередь за счет терцовой дублировки, на фоне которой в аккордах возникают внедренные и заменные тоны – высокая кварта (которая слышится как пониженная квинта) и секста в доминантовом септаккорде, внедренный тон уменьшенная октава в DDVII7. Также весьма неожиданно появилась минорная тоника.

Пример №14

The musical score for Example 14 consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The lower staff is in bass clef with the same key signature and time signature. The bass line features a chromatic descending line: G4, F#4, F4, E4, D4, C4, B3, A3, G3. The harmony is indicated by chords below the staff: II<sub>2</sub>, T<sub>3</sub>, II<sub>3</sub> (II<sub>3</sub>)<sup>#3b5</sup>, D<sub>7</sub><sup>b5,6</sup>, L<sub>min</sub><sub>3</sub> (D<sub>0</sub>), and DDVII. A red 'x' is marked on the final chord.

Разумеется, наличие дублировок в движении хроматической гаммы, акустически способно увести от ощущения тональности. Однако нередко эта хроматическая линия образует вполне функционально ясную эллиптическую последовательность. Так, в первой части «Вальса» Мясковский вводит отрывок нисходящей хроматической гаммы, в дублировке большими секстами или энгармонически равными им уменьшенными септимами, при этом гармонизирует ее как секвенцию из эллипсисов (см. пример №6 из раздела «Диатоника и хроматика» т.2-3). Звенья секвенции композитор подчеркивает гемиолой - вместо трехдольного размера образовался двухдольный.

В контексте жанра вальса обилие хроматических «изломов» придает музыке еще большую прихотливость, капризность, болезненность.

Особенно интересно принцип линейности реализован в фактурно-гармоническом решении **шестой пьесы «Менуэт»**.

В XX веке появилось особое прочтение жанра менуэта. Галантный танец эпохи барокко-рококо с его весьма условной, регламентированной эмоциональностью превращается в насыщенную страстями драматическую пьесу – отчасти это прочтение задал еще Моцарт в 40й симфонии, но активно обращаться к нему начали композиторы прошлого столетия (вспомним, например, тревожную музыку прелюдии *d-moll* (Tempo di menuetto) С.В. Рахманинова или гротескный финал 3го концерта для фортепиано с оркестром С.С. Прокофьева). Н. Я. Мясковский также воплощает этот старинный жанр в драматическом характере, в его прочтении менуэт получает еще более глубокое преображение. Автор наполнил его русским мелосом и применил принцип подголосочного двухголосия, характерный для народной полифонии, тем самым он создал диалог не только эпох, но и двух разных культур - западноевропейской и отечественной. Таким образом Николай Яковлевич продолжает традиции кучкистов, в буквальном смысле воплощает идею Глинки «повенчать фугу с русской песней».

Первая часть менуэта написана в форме сложного периода, тема ее развивается полифонически, так как во втором предложении мелодия переходит в бас, тем самым усиливая влияние горизонтали.

Этот отрывок включает в себя одновременно оба вида линейного движения (диатонического и хроматического). В диатоническое контурное двухголосие (бас и сопрано, пример № 15а) внедряется хроматический терцовый подголосок (пример №15б) в средних голосах. Для наглядности мы разделили их на пласты в нотных примерах. Происходит совмещение диатонического остова, напоминающего русский былинный стиль, и контрастирующего хроматического движения. Таким образом, за счет несовпадения функционального и линейного процессов возникают подчеркнуто-диссонантные вертикали нетерцового строения.

Пример №15а

Moderato maestoso

Пример №15б

В третьем предложении терцовый хроматический подголосок перемещается в бас и фигурируется (пример №16). В четвертом же предложении вследствие линейного движения голосов образуется доминантовый аккорд как будто бы с расщепленной терцией (на самом же деле, оба «варианта» данного тона образуются за счет мелодизации линий голосов).

### Пример №16

В середине, представляющей собой два восьмитакта, второй из которых является вариацией на первый, продолжается развитие хроматической подголосочности. Здесь есть определенная гармоническая последовательность (D7 VI53 D65→(VII) D2b5→(S)=D65b5 и т.д.), вертикаль которой изменяют неаккордовые звуки, либо альтерации аккордовых – прибавленные повышенные кварта и секста в D7, повышенная квинта в VI53 и в VII7→(VII), прибавленная расщепленная кварта и секста в D2 → (S).

### Пример №17

Handwritten annotations in the score include:  $D_7^{#11}$ ,  $D_7^{#11}$ ,  $VI_3^{#5}$ ,  $VI_3^{(45)}$ ,  $VII_7^{#5}$ ,  $D_2^{#5} \rightarrow (VII)$ ,  $D_2$ ,  $D_2^{b5} \rightarrow (S)$ ,  $=O_3^{b5}$ ,  $T=VI^b$ ,  $T$ ,  $VII_5^b$ ,  $T_6=III$ ,  $OO_3^{b5}$ ,  $D_2^b$ .

За счет того, что подголосок образует либо задержание, либо хроматические проходящие звуки, также подхватываемые и в фактуре (в гармонической фигурации), образуются созвучия, чуждые данной тональности и несоответствующие реализуемой функциональной последовательности. Задача исполнителя - разделить эти смысловые пласты, чтобы наложение ложных аккордов не заслоняло идею, одно должно просвечивать через другое. С художественной точки зрения в музыке

возникает некая рафинированность, утонченность, хрупкость и неуловимость оттенков. В понимании расслоения полифонизированной ткани и заключается сложность исполнения.

Средний раздел «Галоп» сочетает в себе явление линейности и строгую аккордовую фактуру без подголосков и фигураций. Волнообразное хроматическое движение в трех средних голосах как бы усиливает стремительность и без того быстрых скачков, из которых и состоит танец.



#### Пример №18

Нижний и верхний (из трех средних) голоса движутся параллельно, а средний образует противодвижение. Несмотря на аккордовый склад вертикаль фактически лишена терцовой структуры и функции - в первом и третьем аккордах встречается «расщепление» тонов (*ми-диез* и *ми-бемоль*, *ля-диез* и *ля-бемоль*), но это явление имеет абсолютно линейную природу. Тональность сохраняется только благодаря тоническому органному пункту.

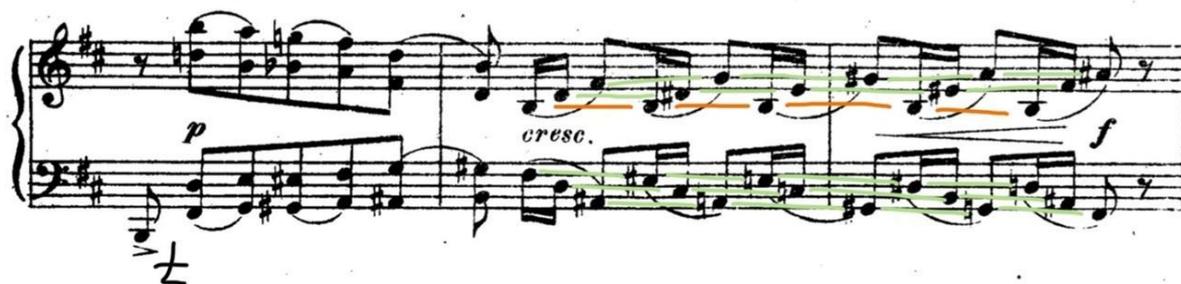
Последняя пьеса «Полонез» наполнена густо хроматической аккордикой линейного происхождения. Располагается она преимущественно в нижнем и среднем голосах. Принцип линейности поддерживается утолщением линии (дублировками).

При этом мелодия опирается на законы тональности, она выдержана в рамках *Ре-мажора* несмотря на некоторые альтерации. Это помогает сохранить ощущение функциональности при обилии хроматики в фактуре.

В середине мы можем наблюдать зеркально расходящееся арпеджио из параллельных увеличенных трезвучий (или их обращений) следующих по

хроматической гамме в басу и параллельных больших терций, движущихся от тонического трезвучия так же по хроматической гамме при выдержанном тоническом звуке *си*. (пример №19). Несмотря на то, что все звуки аккорда играют не вместе, очевидно линейное движение каждого из голосов, то есть фактически здесь выписана расходящаяся хроматическая гамма с тройными дублировками в левой руке и с двойной в правой. Ощущение тональности в этом эпизоде утрачивается полностью даже несмотря на тоническую педаль в среднем голосе, происходит это и за счет структуры аккорда в нижнем голосе, и за счет абсолютной хроматизации. Использование увеличенного трезвучия отсылает еще к двухтактовому вступлению, которое остановилось как раз на увеличенном трезвучии. Подобным образом Мясковский изложил в двухтактовом вступлении основные ладовые краски пьесы в первом номере цикла «Шествие».

#### Пример №19



Опираясь на вышеизложенный анализ, можно сделать вывод, что истоки линейного мышления в фортепианном творчестве Мясковского различны: с одной стороны, это диатоническая подголосочность, свойственная русской народной песне, с другой, позднеромантическая гармония с ее тенденцией к сильнейшей хроматизации и эмансипации диссонанса, которая «расшатывает» тональность, о чем писал еще Эрнст Курт в своей работе «Романтическая гармония и ее кризис в “Тристане” Вагнера».

Также внедрение линейного принципа в гомофонно-гармонический склад приводит к особому типу мелодического развития пьес цикла.

## 5. Остинатность

К одним из наиболее значимых приемов гармонического языка Мясковского в цикле «Стилизаций» является остинатность.

Проявляется она во всевозможных вариантах: это и гармоническое варьирование, и педальные тоны, и наиболее часто встречаемые органые пункты.

Явления, связанные с повторением одного звука/интервала/аккорда/фигурации, имеют разную степень влияния на функциональность, однако связано это скорее не с самими остинатными фигурами, а с гармоническим наполнением фактуры. Если аккордовая последовательность лаконична и состоит из одной-трех функций, включающих в себя выдержанный тон, то и влияние полифункциональности на нее не столь ощутимо. В таком случае остинато играет скорее художественную роль – оно либо создает ощущение устойчивости и равновесия, либо нагнетает драматическое напряжение. Но если гармония «разнообразна», то неизбежно возникает ясно выраженная полифункциональность.

Отдельную роль играет гармоническое варьирование или вариации на сопрано остинато.

В «Шествии» автор использовал несколько видов остинатности – тонический органый пункт (тт.11-18 примера №20), фигурированный органый пункт (тт.2-5 примера №20), фигурированная педаль в верхнем голосе (тт.6-10 пример №20).

Пример №20

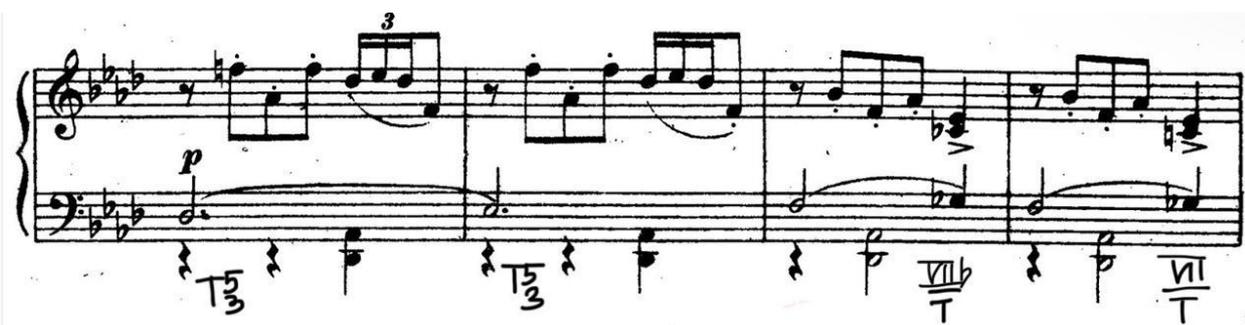
The image displays a musical score for piano, consisting of four systems of music. Each system contains a treble clef staff and a bass clef staff. The notation includes complex chords, melodic lines, and dynamic markings. Key annotations include:
 

- System 1:** Dynamics *f*; chords labeled  $T_3$ ,  $D_2$ ,  $T_3$ ,  $D_2$ ,  $T_3$ , and  $IV$ .
- System 2:** Dynamics *cresc.*; chords labeled  $T_3$ ,  $D_2$ ,  $T_3$ , and  $II_p$ .
- System 3:** Dynamics *ff*, *p*, and *pp*; chords labeled  $T_3$  and *simile stacc.* with a  $T_3$  chord.
- System 4:** Dynamics *L min* and *mf*; chords labeled  $T_3$  and  $T_3$ .

Педаль в верхнем голосе приходится на переход к среднему разделу пьесы, в сочетании с острой ритмикой и артикуляцией, она устремляет движение к следующему разделу. Он в свою очередь выстроен на октавном тоническом органном пункте, который также усиливает пульсацию за счет мелких длительностей и создает устойчивую основу для хроматических движений в верхних голосах (например, т.15-16).

Первая часть «Польки» интересна тем, что сразу сочетает в себе и органнй пункт и гармоническое варьирование. Тема представляет собой период из трех предложений. Можно сказать, что каждое предложение построено на одном и том же материале, которая незначительно меняется путем смены регистра и варьирования мелодии. Первое и третье предложения гармонизованы с использованием тонического органного пункта, при том, функциональная последовательность различна – в первом случае используется полный гармонический оборот, в последнем же





В «Сицилиане» тонический органнй пункт играет немаловажную роль практически во всех частях формы. В начале пьесы он обеспечивает звучную глубинную основу для волнообразного движения фактуры. В то же время с конструктивной точки зрения выдержанная в басу тоника тонально окрашивает линейно-хроматическое движение параллельными секстами, не позволяя им потерять функциональное значение, – каждый звук хроматической гаммы гармонизован в соответствии с ладо-функциональной логикой.

#### Пример №24

**Andantino**

T<sub>5/3</sub> II<sub>2</sub> I<sub>7</sub> OOVII<sub>7</sub> II<sub>2</sub> D<sub>7</sub> T D<sub>7</sub>

Квинтовый органнй пункт во втором предложении среднего раздела, как и в «Менуэте», образует бурдон, свидетельствующий о влиянии старины и поддерживающий пасторальный характер танца (пример №25). На протяжении восьми тактов в басу выдерживается одна функция – тоника, на вторых долях она приобретает прибавленную сексту, а на первых раскрашивается «брошенными» вспомогательными звуками, прилегающими к звукам До и Соль. Мелодия почти вся хроматизирована, и лишь иногда в линии верхнего голоса просвечивают тоническая и доминантовые функции,

при появлении второй образуется полифункциональное созвучие D на T, как это было и в первой части «Сицилианы».

### Пример №25

The musical score for Example 25 consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower in bass clef. The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The piece is marked with *p* (piano) and *pp* (pianissimo). Below the staves, there is a harmonic analysis:  $T$ ,  $II_{2}^{b3}$ ,  $D_{T(6)}$ ,  $T$ ,  $II_{2}^{b3}$ ,  $D_{T(6)}$ ,  $T$ .

Почти весь средний раздел «Галопа» построен на органном пункте. В примере № кварто-квинтовый бас также играет роль бурдона, а многократное чередование двух функций – тоники и субдоминанты придает танцу четкости и ощущения некоторой механистичности движения. Собственно, для данного жанра весьма характерно использование «простых» гармоний, так как танец этот оживленный, резвый, подразумевает движение прыжками.

### Пример №:26

The musical score for Example 26 is marked 'Ossia:' and *pp*. It features a complex rhythmic pattern in the right hand and a steady bass line in the left hand. Below the staves, there is a harmonic analysis:  $T_{3}^{9}$ ,  $S_{4}^{6}$ ,  $T_{3}$ ,  $S_{4}^{6}$ ,  $T_{3}$ ,  $S_{4}^{6}$ ,  $T_{3}$ ,  $IV_{3}^{4}$ .

Можно сказать, что Мясковский в данном цикле наиболее активно использует тонические органные пункты, причем служат они для разных целей: для балансировки и противопоставления сфер диатоники и хроматики, для создания нужного настроения, например, усиления внутренней пульсации и движения или монолитности произведения. Также они участвуют при воплощении художественного образа – многократно примененный бурдон не дает забыть о старинном происхождении танцев и привносит дух стилистической архаики.

Прочие остигатные приемы в цикле встречаются редко, поэтому сложно говорить о какой-либо тенденции в их использовании. Но они бесспорно влияют на художественный образ и музыкальную выразительность пьес.

## ***6. Заключение***

Цикл «"Стилизации"» 9 пьес в форме старых танцев для фортепиано – один из достойнейших опусов Н.Я. Мясковского, раскрывающий богатство его композиторского арсенала и объединяющий в себе черты индивидуального стиля и традиционно устоявшихся жанровых форм.

Автор в этих пьесах, казалось бы, прибегает к сочетанию несочетаемого: старинного и современного, линейности и вертикали, диатоники и хроматики, танцевальности и песенности, западноевропейского и русского.

В подобном балансировании между полярными явлениями и выражается индивидуальный стиль Мясковского. Для него характерна демонстрация абсолютной традиционности в использовании средств выразительности в начале произведения, а затем постепенное отдаление от изначально взятого «шаблона» в процессе развития музыкального материала путем его насыщения. Поэтому нельзя сказать, что музыка Мясковского совершенно лишена тональной основы, но и в рамки классической гармонии его стиль явно не вписывается. По свидетельству Е.Б. Долинской «Мясковский не принадлежал к типу композиторов-реформаторов, радикально преобразующих классические основы музыкального мышления. Именно в недрах классической музыкальной системы он находил оригинальные выразительные средства, способные запечатлеть новые образы, навеянные современностью.»<sup>3</sup>

К характерным чертам гармонического языка Мясковского можно отнести обилие хроматики, аккорды с побочными и заменными тонами,

---

<sup>3</sup> Е.Долинская Фортепианное творчество Н.Я. Мясковского, Москва Всесоюзное издательство «Советский композитор» 1980

энгармонические модуляции, мажоро-минор, органные пункты и т.д. Однако в ходе исследования мы выделили три аспекта, наиболее очевидные и значимые в формировании индивидуального стиля композитора:

- 1) Диатоника и хроматика, их взаимодействие и контраст в разделах формы и фактуре.
- 2) Линеарность, степень ее влияния на гармонию, а также причастность к диатонической и хроматической сферам.
- 3) Остинатность, все ее основные варианты – органные пункты (в том числе и варьированные), педальные тоны в голосах фактуры и гармоническое варьирование (или вариации на *soprano ostinato*).

Образная сфера цикла «Стилизации» также невероятно богата и разностороння. Выражается это и в выборе танцев – торжественное «Шествие», резвая и веселая «Мазурка», галантный, экзальтированный «Вальс», лирическая «Сицилиана» и остальные пьесы цикла образуют жанровый и художественный «калейдоскоп». Но в авторском прочтении Мясковского даже самые традиционные жанры раскрываются порой крайне оригинально, композитор наделяет их абсолютно новыми смысловыми оттенками: поэтическими и гротескными, задорными и мечтательными, утонченно-лирическими и могущественно-эпическими.

Гармонический язык Мясковского является главным выразительным средством в его произведениях. И на примере цикла «Стилизаций» мы рассмотрели, какие черты его индивидуального стиля стали основополагающими. Данный цикл, являясь одним из последних опусов, написанных композитором для фортепиано, подытоживает весь творческий путь композитора.

Помимо роли данного цикла в творчестве Н.Я. Мясковского важно подчеркнуть и его значение в ряду произведений-стилизаций, получивших широкое распространение в XX веке. В эпоху небывалого изобилия всевозможных музыкальных направлений композиторы пришли к кризису новаторства – в попытках создать нечто новое многие авторы стали активно

обращаться к опыту своих предшественников. Следовательно, данная тема является крайне обширной и потенциально плодотворной проблематикой, в связи с чем данная курсовая работа может стать вспомогательным материалом для более широкого изучения как творчества Н.Я. Мясковского, так и жанра стилизаций в рассмотрении произведений разных композиторов.

### *Список литературы*

#### *Книги*

1. Е.Б. Долинская «Фортепианное творчество Н.Я. Мясковского. Москва Всесоюзное издательство «Советский композитор», 1980 г.
2. Холопов Ю. Н. Гармония. Практический курс: Учебник для специальных курсов консерваторий (музыковедческое и композиторское отделения). В 2-х частях. Часть II: Гармония XX века. 2-е изд., испр. и доп. М., 2005. – 624 с. с илл.
3. Карклиньш Людвиг Андреевич «Гармония Н. Мясковского», А 05154, издательство «Музыка»
4. С. Арбакерцева «Эволюция фортепианного стиля Н. Мясковского в связи с общей эволюцией творчества»
5. Холопов Ю.Н. «Очерки современной гармонии» исследование. Издательство «Музыка»
6. Э. А. Стручалина, кандидат искусствоведения, доцент Романтическая гармония : учебное пособие. Ростов н/Д : Издательство РГК им. С. В. Рахманинова 2010 – 65 с., нот. – (Библиотека методической литературы).
7. Мясоедов А.Н. Учебник гармонии: Учебник для муз. Училищ. - М.: Музыка, 1980. - 319 с., нот.

#### *Электронные ресурсы*

8. Интернет-ресурс: [bigenc.ru](http://bigenc.ru)
9. Интернет-ресурс: [belcanto.ru](http://belcanto.ru)