

МУЗЫКАЛЬНОЕ ОБРАЗОВАНИЕ: ГАРМОНИЯ¹

MUSIC EDUCATION: HARMONY

БАЗАРНОВА ВАЛЕРИЯ ВЛАДИМИРОВНА
BAZARNOVA VALERIA VLADIMIROVNA

Заслуженный учитель Российской Федерации (Москва)
Honored teacher of the Russian Federation (Moscow)

Ключевые слова: Мясковский, новые формы звукорядов, виды вертикалей, ладовые структуры, изобразительность.
Keywords: Myaskovsky, new forms of scales, types of verticals, mode's structures, pictorialism.

Аннотация. Статья посвящена развитию нового этапа русской музыки в самом начале XX века, появлению новых, ярчайших в недалеком будущем имен, прежде всего, Прокофьева и Мясковского. В характеристике и анализе музыкальных произведений первых лет нового века подчеркивается как стремительность и, иногда, неожиданность новизны музыкального языка, так и почвенность истоков многих явлений, уже ранее привлекавших к себе внимание предшественников, а нередко и учителей молодых композиторов. В этом плане нельзя не вспомнить прежде всего Римского-Корсакова, а также Скрябина, Рахманинова.
Annotation. The article is devoted to the development of a new stage of Russian music at the very beginning of the XX century, the emergence of new, brightest names in the near future, first of all, Prokofiev and Myaskovsky. The characterization and analysis of musical works of the first years of the new century emphasizes both the impetuosity and, sometimes, the unexpected novelty of the musical language, and the soil origin of many phenomena that previously attracted the attention of predecessors, and often teachers of young composers. In this regard, one cannot but recall first of all Rimsky-Korsakov, as well as Scriabin and Rachmaninoff.

Имеющий уши,— да слышит.
Евангелие от Матфея

В начале предыдущей статьи (№ 3, 2020) были названы имена многих крупнейших композиторов, «отметивших» наступление нового века, и, как вскоре стало ясно, новой эпохи, значительными, иногда провидческими произведениями. Слушатели не всегда однозначно воспринимали философскую основу и идейную направленность «Кащей Бессмертного» и «Сказания о невидимом граде Китеже» **Римского-Корсакова**, «Мистерии» **Скрябина**, а чуть позже яркость первых выступлений молодого, дерзкого **Прокофьева**.

Мы помним потрясение слушателей Парижа, Берлина, Венеции и других городов Западной Европы «Русскими балетами» **Дягилева** (1872–1929), оперой **Мусоргского** «Борис Годунов», искусством **Шаляпина**, эпатазирующей многих европейцев музыкой **Стравинского** (1882–1971), а также своеобразным творчеством целой плеяды русских художников, участвовавших в оформлении спектаклей, а также представленных на выставках 1906–1907 гг.

Одновременно с утверждением на европейских концертных и театральных эстрадах русского музыкального искусства в конце XIX и в самом начале XX века расширяется круг европейских стран, вовлеченных в активное музыкальное творчество и ис-

Продолжение. Начало см. в журнале «Учитель музыки» № 4 за 2018 г., №№ 1–4 за 2019 г., №№ 1–3 за 2020 г.

© Базарнова В. В., 2020

полнительство. Начавшееся ранее расширение границ музыкального творческого процесса захватывает с самого начала XX века все страны и континенты. Высокоразвитое европейское музыкальное мышление распространяется на творчество композиторов различных наций, на высочайшее исполнительское мастерство дирижеров, пианистов, скрипачей, виолончелистов, духовиков и вокалистов. Интонационный строй произведений начала XX века обогащается своеобразием звучания национальных традиций разных стран и даже континентов. Именно с этими годами связано появление имен ярких представителей музыкального искусства Чехии, Словении, Румынии, Испании, Бельгии, Дании, Финляндии, Норвегии, США, Южной Америки, Австралии, стран Дальнего Востока.

Совершенствование возможностей общения, способов коммуникации, видов транспортных связей объединяет мир, знакомит цивилизованную Европу с удивительно многообразными музыкальными культурами. Музыкальный язык разных, особенно «новых», только что узнаваемых жителями *Старого света* стран Дальнего Востока, Америки, Африки, Австралии, Океании оказывается иногда столь отличным от установившихся и развитых на протяжении более двадцати веков законов и основ музыкального мышления европейцев, что не сразу воспринимается жителями Европы в качестве особого языка, не вызывает иногда даже желания его понимания, изучения, освоения и оценки. Нечто чуждое, непривычное, слишком своеобразное, иногда завораживающе интересное и новое слышим мы в этой, новой для нас музыке. И это не случайно. Музыка многих народов отличается от нашей не только разнообразием звучания и конструкций инструментов, вариантною звукорядов, возможностями звукоизвлечения, но и своими временными и пространственными соотношениями, особенностями формообразования и построения. Даже положение музыки в системе искусств, значимость ее для человеческой деятельности, роль в отношении к самооценке человеческого сообщества, в ощущении качества связей со слушателями, с мирозданием, с Космосом у разных народов различны.

Музыка разных стран удивительна иногда даже просто длительностью общения с аудиторией. Так, например, неистощимым разнообразием мелодической фантазии на темы соответствующей данному дню, времени года и другим обстоятельствам *раги*, поддерживается нередко ответным участием большинства присутствующих и перерастает во всеобщее музицирование на протяжении суток и более. Не менее удивительно неожиданное, почти невозможное

для строения человеческого организма *двухголосие* в звучании *одного* исполнителя в музыкальной культуре Якутии. Нас удивляет редкое разнообразие и метрическая точность ритмики народов стран Азии и Африки, инструментальное мастерство народов Ближнего и Дальнего Востока, завораживает красочное своеобразие и терпкая яркость и динамичность диссонирующего многоголосия Грузии или жанра *сутартинес* Латвии. Не все профессиональные музыканты готовы расслышать и воспроизвести четвертитоновые сопряжения звуков в индийских *шрути* или восточных 17 и 22-тоновых гаммах в пределах октавы. И даже древнейшие примеры скольжения по звукоряду, не разделенному на ступени, *экмелики*, народов Африки, Австралии и Океании не всегда доступны воспроизведению любым музыкантом цивилизованного мира. Я остановлюсь на этом, хотя понимаю, что можно добавить множество не менее ярких примеров многообразия музыкальных возможностей в бесконечном количестве народностей нашего мира.

С самого своего начала XX век поражает разнообразием не только музыкальных особенностей, но также и способами и количеством сопряжений музыкальной, звуковысотной и временной организации, с другими сторонами художественного творчества у разных народов мира. Вспомним, например, нераздельное, *синкретическое* единство музыки с текстом, с танцем, с движением, с обрядовыми действиями, свойственными почти всем народам не только на раннем этапе развития.

Первыми знакомимся с новыми, чаще всего неожиданными своеобразными способами творчества путешественники, приплывавшие к незнакомым берегам новых континентов. Организуемые в XIX веке в Париже и Лондоне Всемирные промышленные и торговые выставки также предоставляли всему европейскому обществу возможности ознакомления с доселе неизвестными художественными проявлениями и традициями различных народов. Поражающими слушателей новизной и своеобразием результатами таких контактов стали, например, удивительные своей изысканностью и утонченностью романсы на японские стихи *хокку* (1913 г.) **Игоря Стравинского**. Многие крупнейшие композиторы XIX — начала XX века черпали своеобразие и яркость своего музыкального языка, тематику произведений, их интонационный строй в фольклоре своих родных стран. Таковы «*Румынская поэма*» для оркестра с хором, «*Впечатления детства*» для скрипки и фортепиано и другие произведения **Джордже Энеску** (1881–1955), норвежские национальные мо-

тивы *халлингов, спрингтацев* и обаятельнейших лирических мелодий **Эдварда Грига** (1843–1907), пленительные восточные мотивы в «*Руслане и Людмиле*» **М. И. Глинки**, своеобразие испанских тем в его же «*Испанском каприччио*» и в музыке **Э. Лало** (1823–1892), **Ж. Бизе** (1838–1875) и уже в конце XIX — начале XX века у **К. Дебюсси**, **М. Равеля**, а также у **И. Альбениса** (1860–1909), **Э. Гранадоса** (1867–1916), **М. де Фальи** (1876–1946).

Уже с середины XIX века национальные особенности музыкальной культуры разных стран мира развиваются и совершенствуются в большинстве крупных городов в Консерваториях, Музыкальных Академиях и институтах, Колледжах и Лицеях.

Девятнадцатый век дал нам пример удивительного творческого общения, почти братской близости композиторов «*Могучей кучки*», по определению **крупнейшего** русского критика, **искусствоведа Владимира Васильевича Стасова** (1824–1906). Двадцатый же начинается с совместного обучения в Петербургской консерватории и длительной дружбы, воплотившейся в необычайно ценной для нас переписки двух молодых гениальных композиторов — двадцатипятилетнего, только что окончившего военно-инженерное училище **Николая Яковлевича Мясковского** (1881–1950) и совсем еще юношу **Сергея Прокофьева** (1891–1953). Первые их творческие встречи происходили во время посещения концертов и совместного изучения, проигрывания, анализа произведений их старших современников. Различными были формы и виды музицирования двух юношей до их встречи в Консерватории. Офицер саперного батальона Николай Мясковский, с детства умевший разумно распределять свое время и по своим успехам «никогда не был ниже второго ученика» [5, с. 8–9] уже в 90-е годы XIX века, занимаясь в Кадетском корпусе, направил свое внимание на музыку. Он умел немного играть на рояле, в течение одного лета освоил игру на скрипке так, что смог играть в составе партии вторых скрипок в оркестре кадетского корпуса. Уже в это время определилась его страсть именно к оркестровой музыке — самому масштабному жанру классической музыки. Решающими и явно не случайными для него были первые яркие концертные впечатления: Ошеломляющее, по его собственному определению, было впечатление начала 90-х годов XIX века после спектакля оперы «*Жизнь за царя*» М. Глинки. Столь же значительным оказалось исполнение Артуром Никишем в 1996 году Шестой симфонии П. Чайковского, после которого Мясковский стал особенно старательно играть с листа, заниматься со знакомыми отца гармонией, игрой в 4 руки,

обратился впервые к попыткам сочинения музыки. Завершило эти толчки в одном направлении посещение театра Солодовникова в конце 1902 года, где под управлением М. М. Ипполитова-Иванова была поставлена опера Римского-Корсакова «*Кашей бессмертный*» — произведение философски значимое и необычайно новое по музыкальному языку.

Сергей Прокофьев, проведший все свои детские годы на Украине, в местечке Сонцовка, где отец его служил агрономом, каждый вечер, ложась спать, слушал вальсы и ноктюрны Шопена, которые в гостининой играла его мать. В раннем детстве он начал пытаться играть на фортепиано, выдумывать собственные мелодии, которые ему помогала сначала записывать мама. Сочинение и «постановки» пьес и опер своего сочинения с сельскими мальчиками, жившими неподалеку, привили ему интерес к литературе, к театру. Под руководством родителей он освоил курс начального общего образования, игру на фортепиано. Под руководством **Рейнгольда Морицевича Глиэра** (1874–1956), рекомендованного матери будущего композитора **Сергеем Ивановичем Танеевым** (1856–1915), мальчик начал изучение курса гармонии, получил первые навыки построения формы коротких пьес, развития сюжета оперы, познакомился с характером звучания и исполнительскими возможностями оркестровых инструментов. Редкая устремленность к узнаванию нового в музыке, юношеская стремительность и активность, превосходная память и редкостные профессиональные данные позволили молодому Сереже Прокофьеву быстро догнать Бориса Асафьева, Николая Мясковского и других своих соучеников по классу гармонии **Анатолия Константиновича Лядова** (1855–1914), и с первых лет обучения привлекать к себе внимание окружающих. **Василий Васильевич Яковлев** (1880–1957), советский музыковед, выпускник Военно-юридической Академии в Петербурге, член «Кружка современной музыки», друг Н. Я. Мясковского, который посвятил ему свою 4-ю симфонию, автор многочисленных трудов о русской музыке начала XX века, вспоминает, как ему указал на маленького мальчика Н. Я. Мясковский: «Это Сережа Прокофьев ... На него возлагаются уже теперь большие надежды, как на многообещающего композитора» [3, с. 54].

Необычайная активность в ознакомлении с новыми произведениями приводят к созданию в памяти обоих друзей огромного массива современной музыки. Их привлекает творчество **Александра Скрябина** (1871/72–1915), **Рихарда Штрауса** (1864–1949), **Макса Регера** (1873–1916), **Сергея Рахманинова** (1873–1943) и других композиторов.

Музыка Регера заинтересовала молодых композиторов после их посещения Петербургского концерта 2 декабря 1906 года, на котором Макс Регер выступал в качестве автора и дирижера исполнявшейся Оркестровой Серенады C-dur а также в качестве концертующего пианиста. Прокофьева удивила дирижерская манера Регера. В своей Автобиографии [2, с. 292] он отмечал: «Дирижировал он очень любопытно, без профессиональной подтянутости, но в то же время как-то необычайно вразумительно объясняя руками то, чего он хотел от оркестра. Жесты у него были самые домашние, как будто он находился не на эстраде, а у себя в спальне, в халате, но все это было очень понятно и как бы вкладывало музыку в рот». Кроме того уже на концерте студента Консерватории Сергея Прокофьева заинтересовала стремительность модуляционного процесса в произведениях немецкого композитора и дирижера, сближение отдаленных тоналностей. [2, с. 292] «...меня поразило, что Регер сопоставлял отдаленные тоналности с легкостью, как будто это были первая и пятая ступени».

После посещения концерта Регера 15-летний Сережа Прокофьев и 25-летний поручик инженерных войск Николай Мясковский решили ближе познакомиться с новой для них музыкой. Мясковский принес в Консерваторию четырехручное переложение Серенады, слышанной ими накануне. Прокофьев тут же сел за рояль и они до начала урока успели сыграть первую страницу. При игре продолжения Серенады Прокофьев следил по нотам и отметил, что «Пальцы ...Мясковского не всегда попевали за нотами и комкали пассажи, — но глаз его был хорош и всегда в нужном месте» [2, с. 292]. Позже Прокофьев вспомнил и оценку своей игры с листа: «Ноты я читал хорошо, и это не ускользнуло от внимания Мясковского» [2, с. 443].

Прослушивание на концерте и игра с листа Серенады Регера отразилось на музыке молодого Прокофьева. «Что-то вроде Регера», — отметил Мясковский, прослушав одну из его ранних сонат. Крупный же музыкальный критик того времени **Вячеслав Гаврилович Каратыгин (1875–1925)**, нашедший в музыке молодого консерваторского студента давно ожидаемую, по его мнению, антитезу Скрябину, отметил в ранних произведениях молодого композитора «смесь Регера, Мусоргского и Грига» [2, с. 375].

В связи с подобными аналогиями я не могу не вспомнить газетную зарисовку-карикатуру на Макса Регера на вокзале, к которой очень естественно было бы добавить справа, при указании часов в будущее, двух неизвестных Регеру молодых русских студентов, так ярко начавших и не менее значительно

продолживших развитие музыкального мышления нового времени [6]. Оба они безоговорочно посвятили себя музыкальному творчеству, оба учились у Лядова, Римского-Корсакова, Черепнина, посещали все интересные концерты, выступали на собраниях «Кружка современной музыки», на которых большим успехом пользовались и ранние, но очень смелые, фортепианные пьесы Прокофьева и романсы Мясковского.

Судьба удивительно удачно и своевременно свела двух крупнейших русских композиторов XX века — будущего автора 27 симфоний, 12 струнных квартетов, 9 ярких и значительных фортепианных сонат, множества камерных произведений, выразительных романсов, кантат — Николая Мясковского... и только что начинающего свой стремительный взлет, еще почти мальчика, покоровшего весь мир пианиста, одаренного незаурядной индивидуальностью композитора, автора гениальнейших многочисленных опер от «Любви к трем апельсинам», «Обручение в монастыре» и «Огненного Ангела» до «Войны и мира», балетов, среди которых нельзя не назвать «Золушку» и «Ромео и Джульетту», семи симфоний, отмечающих существенные этапы развития русского и мирового симфонизма, увлекающих своей новизной и необычностью многочисленных фортепианных произведений и романсов, музыки к кинофильмам и драматическим спектаклям — Сережи Прокофьева.

Первыми стали известны публике ранние романсы Н. Мясковского. Удивляет сложностью и разнообразием выразительных средств романс «Долина — храм» (*Приложение 1*) на слова русского поэта-символиста **Вячеслава Ивановича Иванова (1866–1949)**. Виды различных гамм, изысканные сочетания аккордов, сочетающихся в одновременности, приводят на память умение и желание средневековых алхимиков вписывать квадрат в треугольник и наоборот. Кстати, возможно к этому побудила Мясковского длительная работа в это же время над проектированием сложных современных военных фортификационных сооружений. Остается только удивляться, что подобные «фокусы» не засушили музыку композитора, сохранили ее свежесть, лиричность и мягкость. Этому мы обязаны не только выбору обладающих характерностью звучания таких аккордов, как увеличенное трезвучие или уменьшенный септаккорд, выразительностью окраски гаммы мелодического минора, а также вкраплениям дорийских или фригийских диатонических тетракордов. Взаимодействие различных по структуре, по выразительности отдельных музыкальных элементов, их

объединение в общее закономерное, естественно выстроенное целое поражает и удивляет!

Романс начинается с интервала чистой квинты Ре-бемоль — Ля-бемоль в большой октаве — как бы возможной будущей суб-терции к тонике фа минора, или, в смысловом плане, с той самой низкой у самого горизонта звезды, которая с первых же слов романса восходит над горами. И не случайно этой звездой оказалась пусть просто воображаемый Ре-бемоль мажор. Вспомним эту любимую романтиками тональность (например, «Утешения» Листа), которой еще великий Иоганн Себастьян в обеих томах Клавира предпочитал До-диез мажор! В небольшом по протяженности романсе Мясковский обращается к опоре на глубокий бас Ре-бемоль 4 раза (в том числе в самом начале), в заключающем романс обороте и в длительном плагальном (скорее даже медиантовом) диатоническом, чистом, прозрачном нонаккорде VI ступени с секстой в завершении первого построения, замененного на малый мажорный нонаккорд при повторении во второй части романса. Удивительно услышанный композитором эквивалент долетающих до нас отсветов осыпающих наш небосвод алмазов!

На основу этой чистой квинты сразу же наслаивается сложнейшая и не слишком удобная для чтения с листа последовательность из 6 аккордов, составляющих 3 звена нисходящей по полтора тона секвенции со звеном из двух трезвучий: первого — увеличенного и минорного, то есть диссонирующего, хроматического, неустойчивого и не очень ясного сразу же по функциональному положению и второго — устойчивого, консонирующего, мягкого и понятного и по слуховому впечатлению, и по местной ладовой функции.

Последовательность эта выполнена в четырехголосии. Сочетание линий голосов заставляет нас еще раз вспомнить о средневековых чернокнижниках. Каждая из линий закономерна и не случайна. Нижний голос составляет неполную (в объеме квинты) гамму полутон—тон, то есть гамму Римского-Корсакова. Второй и, частично, третий голос — эту же гамму, начинающуюся с хода на целый тон, что заставляет менять строение вертикалей и чередовать два разных трезвучия, создавая их понятную функциональную зависимость. При третьем проведении секвенции этот голос становится ведущей мелодической линией вокальной партии и напоминает нам о диатонике дорийского тетра хорда (такты 4–5). Верхний же голос возвращает нас к первым словам романса. Скачки на тритоны, опираясь на ломанное арпеджио уменьшенного септаккорда, освещают последовательно «стран утренних вершины».

Удивительно пластична вокальная партия романса, отражающая при этом мельчайшие нюансы текста. Общая линия развития приводит к кульминациям на увеличенном трезвучии, с которого начинался романс, но в новой записи. Во второй части романса преобладают дизезы, естественно заменившие бемоли и дубль бемоли первого раздела, что как нельзя кстати соответствует восходящей направленности мелодических линий. Таким образом создается эффект внешнего контраста тонального движения, некоторой концентричности построения, замыкаемого возвращением через те же аккорды, что были и в первой половине, как бы возвращение из кругосветного путешествия. В целом впечатление от романса удивляет космичностью масштабов, значимостью контраста бескрайности Космоса и красотой и теплом нашей милой и единственной планеты Земля.

Тепло, даже жар истинной страсти, неожиданной для всегда сдержанного Николая Яковлевича источает его великолепный романс 1908 года «Мадригал» (*Приложение 2*) на слова поэта-символиста Константина Бальмонта (1867–1942). Восторженное, экстатическое признание, начавшись с самой высокой точки напряжения, на септима доминантсептаккорда, изживает себя в нисходящем фригийском обороте, чтобы прийти к завершению в результате хроматического прерванного оборота тоже на малом мажорном септаккорде, повторяется в виде секвенции терцией выше, завершается на повторении первого аккорда (опять намек на концентричность!) и переходит к спокойному, умиротворенному, целомудренному любованию мягких, плавных, чисто диатонических линий всех голосов ткани, опирающихся и постоянно оплетающих трезвучия медиантовых и субдоминантовых функций. Удивительное, редкостное ощущение полного покоя и редкостной убаготоренности, доступное и понятное лишь людям подлинного благородства и кристальной чистоты.

Список литературы:

1. С. С. Прокофьев и Н. Я. Мясковский. Переписка. — Москва: Советский композитор, 1977.
2. С. С. Прокофьев. Автобиография. 2-е изд. доп. — Москва: Советский композитор, 1982.
3. Мартынов И. Сергей Прокофьев, Жизнь и творчество. — Москва: Музыка, 1974.
4. Куинин И. Н. Я. Мясковский. Жизнь и творчество в письмах, воспоминаниях, критических отзывах. 2-е изд. доп. — Москва: Советский композитор, 1981.
5. Гулинская Э. К. Николай Яковлевич Мясковский. 2-е изд. — Москва: Музыка, 1985.
6. Ю. Крейнина. Макс Регер. Жизнь и творчество. — Москва: Музыка, 1991.
7. Музыкальная энциклопедия. Т. 1. — М.: Советская энциклопедия, 1982.

Екатерине Васильевне и Владимиру Владимировичу Держановским

ДОЛИНА — ХРАМ

Стихи Вяч. Иванова

Музыка Н. Мясковского

Andante quieto.

Andante quieto.

Piano. *p sonore, non arpegg.* *pp*

Зне-зда за-жглась над си - зой пе - ле -

- ной ве - чер - них гор.

m. s. *pp*

Стран у - трен-них вер - ши - ны вста-ют, в сне-гах,

pp *sf*

у - бе - ле - ны лу - ной.

Ко - ло - ко - ла по - ют — на дне до - ли - ны.

От - гу - лы пол - но - гла - сны.

Мглой ды - ша, ту - скне - ет

лугъ, Свя - щен-ный

су - - мрак ве - ет. И доль-ня - я, зву-

-ча - ща-я ду - ша, И ти-ши-на вы-

-сот - бла-го-го ве-ет.

pp *p* *pp*

* *ad.*

Detailed description: This is a musical score for voice and piano. It consists of five systems of music. Each system has a vocal line on a single staff and a piano accompaniment on two staves (treble and bass clef). The key signature is three flats (B-flat, E-flat, A-flat), and the time signature is 4/4. The lyrics are in Russian. The first system includes the words 'лугъ,' and 'Свя - щен-ный'. The second system includes 'су - - мрак ве - ет.' and 'И доль-ня - я, зву-'. The third system includes '-ча - ща-я ду - ша,' and 'И ти-ши-на вы-'. The fourth system includes '-сот - бла-го-го ве-ет.'. The piano accompaniment features various dynamics such as *p* (piano) and *pp* (pianissimo), and includes some complex chordal textures and melodic lines. There are also some performance markings like *ad.* and an asterisk at the end of the piece.

Музыкальный фрагмент, состоящий из вокальной и фортепианной партий. Вокальная партия начинается с ноты «- ви.» и продолжается «Толь - ко». Фортепианная партия включает аккорды и мелодические линии. Динамики: *mf* и *espr.*

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партиями. Вокальные ноты: «ду - шу мо - ю ты сво -». Фортепианная партия поддерживает мелодию. Динамики: *p.*

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партиями. Вокальные ноты: «- е - ю ду - шой по - зо -». Темпозначение: *rall.*

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партиями. Вокальные ноты: «- ви.». Темпозначение: *Più lento*. Динамики: *espr.*

Музыкальный фрагмент с вокальной и фортепианной партиями. Динамики: *pp*