

НИКОЛАЙ МЯСКОВСКИЙ: ОПЫТ СОЗДАНИЯ СИМФОНИЧЕСКОГО ДЕЙСТВА

В начале 1930-х годов, после длительного перерыва в создании симфонических произведений, Н.Я. Мясковский в течение двух лет написал четыре опуса. Это были Одиннадцатая, Двенадцатая, Тринадцатая и Четырнадцатая симфонии¹.

Двенадцатая симфония вошла в историю как «Колхозная», хотя название, закрепившееся за нею, автору не принадлежит². Тринадцатая встретила у современников неоднозначный прием. Один из близких учеников Николая Яковлевича, Д.Д. Кабалевский, определил сочинение как некий «срыв» в творческом пути своего учителя³. Высоко оценили симфонию Б.В. Асафьев и С.С. Прокофьев. Последний много сделал для продвижения сочинения за рубежом.

Премьеры Одиннадцатой и Четырнадцатой прошли практически незамеченными современниками. И до сего времени эти симфонии остаются в числе забытых сочинений композитора.

* * *

Мясковский рассматривал свои сочинения как условные симфонические парные циклы. В одном из писем к исследователю своей музыки А.А. Иконникову он отмечал: «*Действительно склонностью к парному сочинению я обладал, но в гораздо более естественной форме, а именно я сочинял часто вместе: более густые психологически и менее густые*» [4, 148]. После чего привел таблицу, в которой указал, что Одиннадцатая и Тринадцатая симфонии относятся к первой категории («более густые»), а Двенадцатая и Четырнадцатая — ко второй («менее густые», соответственно).

Примечательно, что в отношении Тринадцатой и Четырнадцатой композитор сделал важное замечание: «*Одна вслед за другой без перерыва*» (подчеркнуто мой — А.С.) [Там же]:

Симфонии более густые психологически	Симфонии менее густые
4-я Симфония	5-я Симф[ония] (обе за 3 месяца)
6-я Симф[ония]	7-я С[имфония] (одна в середине другой)
8-я Симф[ония]	9-я Симф[ония] (одна вслед за другой)
	10-я особняком
11-я Симф[ония]	12-я внутри (обе за 1 1/2 месяца, в эскизе конечно)

13-я Симф[ония]	14-я Симф[ония] (одна вслед за другой без перерыва)
	15-я и 16-я — обе особняком
17-я Симф[ония]	18-я Симф[ония] (одна в середине другой)
	19-я особняком
20-я Симф[ония]	21 Симф[ония] (одна за другой)
22-я Симф[ония]	23-я Симф[ония] (одна за другой)

29 августа 1933 года Мясковский писал Прокофьеву: «Я набросал полностью две симфонии. Когда я Вам плакался “крокодиловыми” слезами, я корпел над первой, и она мне, действительно, не давалась, да я и сейчас не знаю, что это такое; быть может, просто чепуха, или в лучшем случае, претенциозно-глубокомысленная канитель с потугами на оригинальность. Больше я возился со 2-й штукой, в которой вышло целых 5 частей. Это довольно бесшабашная вещица, иногда с очень плохими темами (3-я часть), не оригинальная, но построенная на эмоциональном сгущении к концу» [5, 405].

Отношение к своим «детищам» Мясковского — проблема особого психологического свойства. В отличие от большинства композиторов, считающих свои творения по крайней мере не худшими по сравнению с предшественниками, Мясковский много способствовал тому, чтобы не поддерживать исследовательский интерес к собственной персоне. Его резкие и несправедливые характеристики своих симфонических «девок» нередко приводят в недоумение, а иногда и просто ставят в тупик.

Так, если Тринадцатая для композитора была «внутренним освобождением» [6, 19] и «более его», то «пяти-

частная преснятина» Четырнадцатая [Письмо Прокофьеву от 21 июля 1933. 5, 403], по его мнению, была «провалом», который «не поддается уже больше исправлению» [Письмо к Прокофьеву от 1 января 1934 года. 5, 411]. Подчеркивая контраст двух симфоний, Мясковский (возможно даже намеренно) сам дал повод исследователям рассматривать их исключительно в таком ракурсе.

На первый взгляд контраст между двумя симфониями действительно очень сильный. Это проявляется на разных уровнях. Например, выбор тональностей: мрачный *b-moll* для Тринадцатой и просветленный *C-dur* для Четырнадцатой. Структура циклов: поэдность, реализованная в рамках Тринадцатой симфонии, и четкая пятичастная структура в Четырнадцатой. Темповая драматургия: в Тринадцатой — преобладание медленных темпов (единственный быстрый раздел — второй, аналог скерцо, *Agitato molto e tenebroso*), в Четырнадцатой — быстрых (первая, третья и пятая части — быстрые, вторая и четвертая — медленные). Сам круг образов, которые развиваются в этих сочинениях: исключительной силы трагические в Тринадцатой и народно-песенные, танцевальные (хотя и получающие преобразование) в Четырнадцатой:

Тринадцатая симфония	Четырнадцатая симфония
b-moll	C-dur
Одночастная	Пятичастная

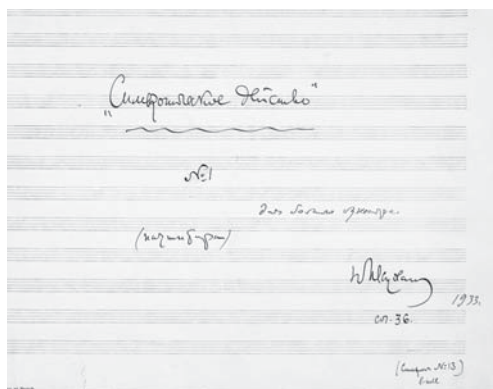
Изучение автографов, хранящихся в архиве ВМОМК имени М.И. Глинки, позволило обнаружить поразительный факт: наличие *единого авторского названия* Тринадцатой и Четырнадцатой симфоний. Первую композитор назвал «Симфоническим действием № 1» [7], вторую, соответственно — «Симфоническим действием № 2» [8]. То есть, несмотря на внешнюю популярность этих симфонических текстов, их издание как разных и самостоятельных сочинений, Мясковский предполагал особый путь их объединения.

Характерно, что названия «Симфоническое действие № 1» и «Симфоническое действие № 2» в обоих случаях занимают центральное положение на титульных листах, а обозначения «Симфония № 13» и «Симфония № 14», с указанием тональности, опуса и года создания, даны мелким шрифтом и располага-

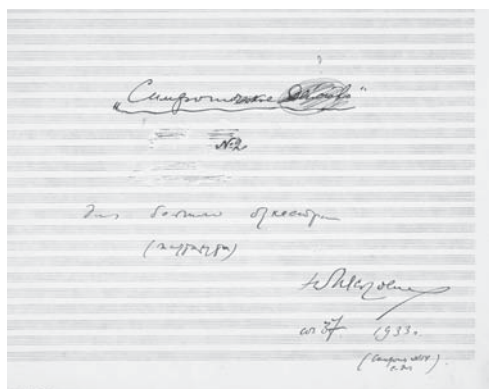
ются скромно в правом нижнем углу партитурной бумаги.

Эти же названия можно обнаружить в одном из перечней сочинений Мясковского, составленном самим композитором в конце 40-х годов [9]. Примечательно, что номера симфоний и названия опусов в нем отсутствуют вовсе: каждому сочинению присвоен порядковый номер, даны лишь общие названия на французском языке (*Symphonie*), указаны тональности и количество частей, после чего — сами подзаголовки и принадлежность к определенному инструментальному составу (*Orchestre*). При этом по отношению к Тринадцатой симфонии в скобках дается важное дополнение: «*Fragment, и т.д.*». В других подобных списках данные названия не фигурируют.

Что же имел ввиду Николай Яковлевич, давая своим сочинениям такие подзаголовки?



Титульный лист эскиза партитуры Тринадцатой симфонии



Титульный лист эскиза партитуры Четырнадцатой симфонии

Обращение Мясковского к подобному роду названий вряд ли было случайным. Воодушевляясь А.Н. Скрябиным, его идеями и творческими исканиями, в особенности «Прометеем», который он охарактеризовал как «изумительнейшее явление человеческого духа» [10, 24], Мясковский едва ли мог не знать о замысле грандиозной «Мистерии» — квазилитургического действия, синтезирующего в себе разные виды искусства. Однако будучи композитором, никогда не тяготившим к театральной музыке (все немногие замыслы в этой жанровой сфере закончены не были), Мясковский избирает свой путь.

Объединяя два противоположных симфонических текста, композитор претворяет романтическую концепцию, плодотворно примененную, к примеру, еще П.И. Чайковским в Четвертой симфонии, симфонии «Манфред». В каком-то смысле это коллизия, близкая и той, которая возникнет спустя десять лет в Восьмой симфонии Д.Д. Шостаковича. Здесь трагический центр симфонии — ее четвертая часть — без перерыва переходит в финал, названный композито-

ром «Идиллией». Причем, программное обозначение финала после премьеры Шостакович снимает, видимо не желая публично конкретизировать свои художественные намерения. Вспоминается в этой связи и концепция Второй симфонии Г. Малера. Цепь исторических и художественных аналогий можно продолжать.

Предложенный Мясковским содержательный ракурс позволяет рассмотреть Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии как единое целое, своего рода симфонический диптих, в котором окончание Тринадцатой — это не завершение, а своего рода «обрыв», «недосказанное слово». Четырнадцатую же с ее эмоциональным взрывом в самом начале можно трактовать как некое «освобождение» и стремление найти новые точки опоры.

Показательно, что и во временном отношении симфонии представляют, словно, единое целое: Тринадцатая — одна из самых коротких симфоний композитора — звучит чуть более двадцати минут, Четырнадцатая — почти тридцать пять, и вместе они предстают как большой двухчастный симфонический цикл продолжительностью менее часа:

Раздел	Тринадцатая симфония			Четырнадцатая симфония		
	Темп	Время	Тональность	Темп	Время	Тональность
1	Andante moderato	7:20	b-moll	Allegro giocoso	8:05	C-dur
2	Agitato molto e tenbroso	4:08	h-moll	Andante quasi allegretto	6:35	a-moll
3	Andante nostalgico	3:49	fis-moll	Quasi presto	3:00	C-dur
4	Tempo I	5:15	b-moll	Andante sostenuto	10:00	cis-moll
5				Allegro con fuoco	7:25	C-dur
		20:32			34:55	

В пояснении к Четырнадцатой симфонии, хранящемся в РГАЛИ, композитор указывает: «<...> в целях сокращения автор допускает при исполнении возможность исключения 2-й (8 минут) или 3-й (4 мин.) части» [11]. Таким образом, число частей в парном цикле могло варьироваться от пяти до шести.

Сам Мясковский относился к подобным замыслам (единому макроциклу, развивающемуся по модели романтической симфонической драматургии) как к чему-то глубоко личному, не рассчитанному на массового слушателя. Он писал о своей Десятой, близкой по духу Тринадцатой, так: «эмоционально, романтично, одночастно, то есть длинно и на огромный оркестр — одним словом — никому!»⁴.

При этом не исключено, что существовал некий скрытый семантический пласт, о котором Мясковский намеренно умалчивал. Смысл Десятой, например, «разгадал» Б.В. Асафьев, углядев в симфонии программу, близкую известной литографии А. Бенуа: Евгений убегает от скачущего за ним Медного всадника. М.Г. Арановский предложил такую трактовку данной коллизии: «Идея (личность и власть) ясна и по тем временам весьма актуальна, но подана, разумеется, сквозь призму романтических традиций литературного иносказания» [12, 334]. Тринадцатая так и оказалась неразгаданной: несколькими годами позднее в своих «Автобиографических заметках», написанных по просьбе журнала «Советская музыка», композитор напишет о ней: «Она осталась страницей

моего дневника: я ее не пропагандирую» [6, 19].

Однако, при обращении к эпистолярно Мясковского, его дневникам, воспоминаниям современников, вполне возможно проследить закономерность, которая лишней раз подтверждает гипотезу о том, что композитор мыслил Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии частями некоего единого целого. Более того, он неоднократно пытался донести свой тайный замысел до близких ему людей. Закончив работу над клавиром Тринадцатой симфонии и едва приступив к первой части Четырнадцатой, композитор решает показать оба произведения Кабалевскому. Последний вспоминал: «Это было 14 июня 1933 года. Я пришел к Николаю Яковлевичу по делам Союза композиторов <...> И вот, когда закончилась “деловая часть” нашего свидания, Николай Яковлевич показал мне только что сочиненную 13-ю симфонию и еще незаконченный набросок первой части 14-й симфонии» [3, 317]. Более чем через месяц, почти закончив работу над Четырнадцатой, композитор вновь показывает обе симфонии, но уже другому своему ученику — А.И. Хачатуряну: «Намечал первую часть нового сочинения. Показал Хачатуряну Тринадцатую и Четырнадцатую симфонии. Тринадцатая нравится больше» [Дневниковая запись от 24 июля 1933 года. 13, 220]. И далее — ни слова о задуманном. «Диптихи» частями единого целого не воспринимаются.

В процессе работы над оркестровкой Мясковский презентовал свои симфонии и по отдельности (сначала в партитуре

была закончена Четырнадцатая, затем Тринадцатая). Однако когда обе они были завершены, начались традиционные «разыгрывания» на фортепиано, где они чаще всего звучали вместе. В четырехручном варианте симфонии были исполнены, по предположению О.П. Ламм, в доме самого композитора вместе с дирижером Ф. Штидри: «Штидри — показ в четыре руки Четырнадцатой и Тринадцатой симфоний» [Дневниковая запись от 24 июля 1933 года. 12, 220]. На вечерних «восьмиручиях» в доме П.А. Ламма симфонии звучали неоднократно. 27 декабря 1933 года Мясковский пишет Прокофьеву: «На этих днях мы разыграли в 8 рук обе мои новые симфонии» [Письмо к Прокофьеву от 27 декабря 1933 года. 5, 410]; через три месяца — запись в Дневнике: «Консерватория. Союз. Вечером у Ламма (симфонии: Брамс — Четвертая, Глазунов — Пятая, мои — Четырнадцатая и Тринадцатая)» [Дневниковая запись от 5 марта 1934 года. 13, 229].

Дирижер В.Л. Кубацкий — первый исполнитель Четырнадцатой симфонии — также знакомился сразу с парой партитур. Однако от исполнения Тринадцатой он отказался: «Показывал В. Кубацкому две последние симфонии; хочет играть Четырнадцатую; дал полезные оркестровые советы» [Дневниковая запись от 22 апреля 1934 года. 13, 231].

Как видим, Мясковский делал неоднократные попытки исполнительски реализовать свой первоначальный замысел, всячески намекая на общность сочинений, но понимания своих намерений и концертного их воплощения он так и не по-

лучил. Быть может, разочарованием от «глухоты» современников продиктовано то обстоятельство, что композитор подчеркивает слово «действие» на титульном листе Четырнадцатой симфонии и ставит вопросительный знак, как некий приговор своему неудавшемуся, как он полагал, творческому замыслу.

* * *

Общность сочинений как единого макроцикла, при должном рассмотрении становится вполне очевидной. Это проявляется, прежде всего, на уровне тематических связей. Проследим наиболее явные из них.

1. Второй элемент главной партии первого раздела одночастной Тринадцатой симфонии, помещенный в партию струнных и звучащий весьма напряженно в условиях уменьшенного лада (ц. 2) (пример 1).

В Четырнадцатой симфонии данный мотив получает развитие в крайних разделах второй части, написанной в сложной трехчастной форме. При первом появлении (в самом начале части) он довольно существенно трансформируется: становится прозрачной инструментовка (соло первого кларнета на фоне *pizzicato* струнных), меняется ладовая основа (диатоника вместо уменьшенного лада), в два раза ускоряется темп (пример 2).

Столь радикальное перевоплощение — словно новый взгляд на жизнь после пережитых страданий (Тринадцатая симфония) и катарсиса (окончание Тринадцатой — начало Четырнадцатой).

Репризное проведение — некая реминисценция, возвращающая образ из Тринадцатой симфонии (ц. 2) (пример 3).

2. Еще один важный мотив появляется в первом разделе Тринадцатой симфонии перед разработкой. Здесь подряд звучат два его варианта: первый — приглушенно в партии низких струнных *pizzicato*, второй — непосредственно дающий динамический импульс разработке — громкогласно у труб и валторн (5 т. после ц. 12) (пример 4).

В тембре меди он появится в самой разработке (2 т. после ц. 19), а у струнных *pizzicato* — в конце симфонии перед кодой (2 т. до ц. 69).

В Четырнадцатой мотив появляется в аналогичных темброво-драматургических вариантах.

Во вступлении к первой части — у басовых струнных *pizzicato* (пример 5).

Затем, при переходе к разработке, жестко и призывно он звучит в октавном унисоне скрипок (по аналогии с медным проведением в Тринадцатой), но драматический всплеск не получает здесь своего развития и выполняет роль очередной, на этот раз довольно краткой, реминисценции (1 т. до ц. 14) (пример 6).

3. Очевидным является интонационное родство темы фугато из Тринадцатой симфонии с главной темой четвертой части Четырнадцатой. Наиболее отчетливо это слышно в двух флейтовых проведениях (Тринадцатая — ц. 53, Четырнадцатая — ц. 3) (примеры 7, 8).

Наиболее серьезная трансформация происходит с материалом интермедии из фугато Тринадцатой симфонии. Здесь он звучит у хора труб и тромбонов, в медленном темпе, внося еще больший драматизм в скорбное фугато (ц. 57) (пример 9).

Появляясь в Четырнадцатой в разделе побочной партии первой части в своем новом облике, он вносит столь сильный контраст, что идентифицировать его довольно сложно. Диатонизируется гармоническая основа, ритмика становится более прихотливой, мелодика приобретает колорированный вид, сильно ускоряется темп — все это влечет за собой смену жанра: вместо скорбного хора меди звучит непрехотливый танец, исполненный струнными (ц. 9) (пример 10).

Это еще один яркий пример «избавления» от эмоциональных «пут» Тринадцатой симфонии.

В дальнейшем развитии побочной партии появляются эпизоды, где легко угадывается образ из Тринадцатой симфонии, но их звучание столь непродолжительное, что воспринимаются они как очередные краткие реминисценции (4 т. до ц. 13) (пример 11).

4. Родство двух сочинений проявляет себя даже на уровне, казалось бы, малозначительного тематизма. Такowymi являются небольшие связки перед разработкой в первом разделе Тринадцатой симфонии (6 т. до ц. 12) и перед средним разделом четвертой части Четырнадцатой (ц. 6) (примеры 12, 13).

На первый план здесь выходит не столько интонационная, сколько фактурно-метрическая составляющая: медленное восходящее движение мелодии, с сохранением метрических точек опоры, окрашенное тембрами кларнета и бас-кларнета.

Не случайно и то, что темы главных партий в первых разделах обеих симфоний имеют одинаковую ритмическую особенность: синкопу на вторую долю.

Николай Мясковский: опыт создания симфонического действия

Пример 1. Тринадцатая симфония, 1 часть, ГП-1

Andante moderato

V-ni I
p

V-ni II
p

V-le
pp

V-c.
p

C-b.
p

Пример 2. Четырнадцатая симфония, II часть, главная тема

Andantino, quasi allegretto

Clar. in A
p

V-c.
pizz.
p

C-b.
pizz.
p

Пример 3. Четырнадцатая симфония, 2 часть, реприза

Andantino, quasi allegretto

The musical score is for the 14th Symphony, 2nd movement, repeat. It is in 4/4 time and features woodwinds, brass, and strings. The tempo is marked "Andantino, quasi allegretto". The key signature has one sharp (F#). The score is divided into two systems. The first system includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I, Bassoon I and II, and Cor I and II. The second system includes Flute I and II, Oboe I and II, Clarinet I, Bassoon I and II, and Quintet (Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Double Bass). Dynamics range from forte (f) to mezzo-forte (mf). The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

Николай Мясковский: опыт создания симфонического действия

Пример 4. Тринадцатая симфония, 1 раздел, переход к разработке

The image displays a musical score for the 13th Symphony by Nikolai Myaskovsky, specifically the transition from the first section to the development. The score is divided into two main sections: **Andante moderato** and **Pesante**. The tempo and meter change from 2/4 to 3/4 at the beginning of the **Pesante** section.

The score includes parts for the following instruments:

- Fl. (Flute)
- Ob. (Oboe)
- Cl. (Clarinet)
- Tr-be (Trumpet)
- Cor. (Cornet)
- Trb-ni (Trombone)
- Unison strings (unis.)
- Pizzicato strings (pizz.)
- Arco strings (arco)

Key musical features and dynamics include:

- Andante moderato (2/4):** The first section is marked *pp* (pianissimo) and features a pizzicato string texture.
- Pesante (3/4):** The second section is marked *ff* (fortissimo) and features a unison string texture with a *senza sord.* (without mutes) instruction.
- Dynamic Contrast:** The transition is marked with *ff* in the woodwinds and brass, and *pp* in the strings.
- Articulation:** The **Pesante** section includes *non div.* (non-divisi) markings for the strings.

Пример 5. Четырнадцатая симфония. Вступление

Allegrio giosoco

Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II) parts are in treble clef with a key signature of two flats and a 2/4 time signature. The Viola (V-le) part is in alto clef with a 2/4 time signature. The Violoncello (V-c.) and Contrabasso (C-b.) parts are in bass clef with a 2/4 time signature. The score shows dynamic markings of *f*, *ff*, and *p*, along with a *pizz.* instruction for the strings.

Пример 6. Четырнадцатая симфония, I часть, переход к разработке

poco pesante a tempo

The score features Violin I (V-ni I) and Violin II (V-ni II) parts in treble clef with a key signature of two sharps and a 4/4 time signature. The Viola (V-le) and Violoncello (V-c.) parts are in bass clef with a 4/4 time signature. The tempo marking is *poco pesante a tempo*. The score includes *Sul G.* markings for the violins and dynamic markings of *f* and *p*.

Пример 7. Тринадцатая симфония, фугато

Andante nostalgico

The score features Flute (Fl.) and Cello/Bassoon (C-Fag.) parts. The Flute part is in treble clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The Cello/Bassoon part is in bass clef with a key signature of two sharps and a 2/4 time signature. The tempo marking is *Andante nostalgico*. The score includes dynamic markings of *p* and a first ending bracket labeled 'I'.

Николай Мясковский: опыт создания симфонического действия

Пример 8. Четырнадцатая симфония, I часть

Andante sostenuto

Fl. I. *p* *f* *dim.* *p*

Ob. I. *mp* *p*

Cl. I. *f* *dim.* *p*

Cl. II. *f* *p*

Fag. I. II. *f* *dim.* *p*

Пример 9. Тринадцатая симфония, фугато, интермедия

Andante nostalgico

senza sord.

Tr-be *ff* *p*

Cor. *ff* *p*

Tr-ni *ff* *p*

Пример 10. Четырнадцатая симфония, I часть, ПП

Allegro giocoso

arco p

V-ni I

V-ni II

V-le

V-c.

arco p

arco p

arco p

arco p

Detailed description: This musical score is for the first movement of the Fourteenth Symphony, marked 'Allegro giocoso'. It features four staves: Violin I, Violin II, Viola, and Cello. Each staff begins with the instruction 'arco' and a dynamic marking of 'p' (piano). The music consists of rhythmic patterns with slurs and accents, typical of a 'giocoso' (playful) tempo.

Пример 11. Четырнадцатая симфония, I часть, ПП

Tr-be

Cor.

Tr-ni

f

p

f

p

f

p

Detailed description: This musical score is for the first movement of the Fourteenth Symphony, featuring three brass instruments: Trumpet, Horn, and Trombone. The score is in 4/4 time. The Trumpet part starts with a dynamic marking of 'f' (forte) and later changes to 'p' (piano). The Horn and Trombone parts also show dynamic markings of 'f' and 'p'. The music features rhythmic patterns with slurs and accents.

Пример 12. Тринадцатая симфония, переход к разработке

Andante moderato

Cl.

Cl. basso

p

pp

I

Detailed description: This musical score is for the transition to the development section of the Thirteenth Symphony, marked 'Andante moderato'. It features two staves: Clarinet I and Clarinet Bass. The Clarinet I part starts with a dynamic marking of 'p' (piano) and later changes to 'pp' (pianissimo). The Clarinet Bass part starts with a dynamic marking of 'p' and later changes to 'pp'. The music features a melodic line with slurs and accents, typical of a 'moderato' tempo.

Пример 13. Четырнадцатая симфония, I часть, переход к среднему разделу

The image shows a musical score for two clarinet parts: Cl. I. II. (top staff) and Cl. bas. (bottom staff). The music is in 4/4 time and features a key signature of three flats. The Cl. I. II. part begins with a *pp* dynamic, followed by *pp espr.* and then *rit.* The Cl. bas. part also starts with *pp*. The score includes various musical notations such as slurs, accents, and dynamic markings.

* * *

В конечном итоге подобное переплетение образов и их трансформация не только создают крепкую связь между двумя симфониями, но и воплощают в жизнь романтическую концепцию преодоления некоего рокового начала. Нельзя не согласиться с пронизательными мыслями Арановского, считавшего симфонизм Мясковского «связующим звеном между романтическими традициями (в том числе и Скрябиным) и симфонизмом XX столетия <...> В перенасыщенной эмоциональной атмосфере индивидуалистического сознания постепенно зрела потребность вырваться из его цепких объятий и выйти на простор широких, проду-

ваемых свежим ветром, просторов объективного мира» [12, 321–322]. Этот дуализм психологического мира композитора, раздробленность его образов, природная склонность к депрессивному восприятию действительных событий и стремление усилиями строго организованной мысли вырваться, побороть то, что единственно близко нервно ранимой душе, и есть, как представляется, содержание двух не услышанных и не понятых временем «симфонических действий». По всей вероятности, тот «непрочитанный» смысл, который Мясковский вложил в замысел двух своих произведений, может оказаться далеко не последней находкой в постижении его творческого наследия.

ЛИТЕРАТУРА

1. Власова Е.С. 1948 год в советской музыке. Москва: Классика-XXI, 2010. 474 с.
2. ВМОМК. Ф. 71. Инв. 7. № 1463-оф/375. Л. 1.
3. Кабалецкий Д. О Н.Я. Мясковском // Н. Я. Мясковский: Собрание материалов в двух томах. Т.1. М., 1964. С. 307–333.
4. Иконников А. Художник наших дней. Н.Я. Мясковский. М.: Советский композитор, 1982. 416 с.
5. Прокофьев С.С. и Мясковский Н.Я. Переписка. М.: Советский композитор, 1977. 600 с.
6. Мясковский Н.Я. Автобиографические заметки о творческом пути / Н.Я. Мясковский: Собрание материалов в двух томах. Т.2. М., 1964. С. 5–18.

7. ВМОМК. Ф. 71. Инв. 8. № 1463-оф/376 Л. 1.
8. ВМОМК. Ф. 71. Инв. 10. №1463-оф/378 Л. 1.
9. РГАЛИ. Ф. 2040. Оп. 2. Ед. хр. 49. Л. 7 об.
10. *Мяковский Н.* Петербургские письма [I] / Н.Я. Мяковский: Собрание материалов в двух томах. Т.2. М., 1964. С. 24–27.
11. РГАЛИ. Ф. 2040. Ед. хр. 10. Л. 10.
12. *Арановский М.* Симфония и время / Русская музыка и XX век. М., 1997. С. 303–370.
13. *Ламм О.* Страницы творческой биографии Мяковского. М.: Советский композитор, 1989. 401 с.

REFERENCES

1. *Vlasova E.S.* 1948 god v sovetskoj muzyke [1948 in the Soviet music]. Moskva: Klassika-XXI [Moscow: Publishing house «Classics-XXI»]. 2010. 474 p.
2. ВМОМК [All-Russian Museum Association of Musical Culture named after M.I. Glinka]. f. 71. inv. 7 [fund 71. Inventory 7]. № 1463-of/375. p. 1.
3. *Kabalevsky D.* О N.Y. Myaskovskom [About N.Y. Myaskovsky]. *N. Ya. Myaskovskiy: Sbranie materialov v dvukh tomakh* [Collection of materials in two volumes.]. Vol.1. М.: Музыка [Moscow: Publishing house «Music»]. 1964. p. 307–333.
4. *Ikonnikov A.* Khudozhnik nashikh dney. N.Y. Myaskovsky [An artist of our times. N.Y. Myaskovsky]. М.: Sovetsky kompositor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1982. 416 p.
5. Prokofiev S.S. i Myaskovsky N.Y. Perepiska [Prokofiev S.S. and Myaskovsky N.Y. Correspondence]. М.: Sovetsky kompositor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1977. 600 p.
6. *Myaskovsky N.* Avtobiograficheskie zametki o tvorcheskom puti [Autobiographical notes about my creative path]. N.Ya. Myaskovskiy: Sbranie materialov v dvukh tomakh. [Collection of materials in two volumes.]. Vol.2. М.: Музыка [Moscow: Publishing house «Music»]. 1964. p. 5–18.
7. ВМОМК [All-Russian Museum Association of Musical Culture named after M.I. Glinka]. f. 71. inv. 8. [fund 71. Inventory 8]. № 1463-of/376 p. 1.
8. ВМОМК [All-Russian Museum Association of Musical Culture named after M.I. Glinka]. f. 71. inv. 10. [fund 71. Inventory 10]. № 1463-of/378 p. 1.
9. РГАЛИ [Russian State Archive of Literature and Art]. f. 2040. op. 2. ed. 49. p. 7. ob. [fund 2040. Inventory 2. Storage unit 49. Turnover].
10. *Myaskovsky N.* Peterbugskie pisma [Petersburg letters]. N. Ya. Myaskovskiy: Sbranie materialov v dvukh tomakh. [N. Ya. Myaskovsky N. Collection of materials in two volumes.]. Vol. 2. М.: Музыка [Moscow: Publishing house «Music»]. 1964. p. 24–27.
11. РГАЛИ [Russian State Archive of Literature and Art]. f. 2040. ed. 10. p. 10. [fund 2040. Inventory 10. Storage unit 10. Page 10].
12. *Aranovsky M.* Simfoniya i vremya [Symphony and time]. Russkaya muzika i XX vek [Russian music and XX century]. М. [Moscow], 1997. p. 303–370.
13. *Lamm O.* Stranitsi tvorcheskoy biografii Myaskovskogo [Pages from Myaskovsky's creative biography]. М.: Sovetsky kompositor [Moscow: Publishing house «Soviet composer»]. 1989. 401 p.

СПИСОК СОКРАЩЕНИЙ

ВМОМК имени М.И. Глинки — Всероссийское музейное объединение музыкальной культуры имени М.И. Глинки.

РГАЛИ — Российский государственный архив литературы и искусства.

ПРИМЕЧАНИЯ

1. *Одиннадцатая симфония* (ор. 34, *b-moll*, трехчастная) создавалась в период с 10 сентября 1931 года по 19 марта 1932 года, издана Музгизом в 1934 году, посвящена М.О. Штейнбергу. Премьера состоялась 6 января 1933 года под управлением К.С. Сараджева в Москве.

Двенадцатая симфония (ор. 35, *g-moll*, трехчастная) создавалась параллельно с *Одиннадцатой*, в период с сентября — октября по 31 января 1932 года, издана Музгизом в 1932 году, переиздана в 1938. Симфония написана к конкурсу, который был объявлен к Пятнадцатилетию Октябрьской революции Большим театром и газетой «Комсомольская правда» (см. об этом: [1, 150]). Премьера состоялась 1 июня 1932 года в Москве, в Большом театре под управлением А.К. Коутса.

Тринадцатая симфония (ор. 36, *b-moll*, одночастная), создавалась в период с 29 мая по 20 октября 1933 года, издана Музгизом в 1945 году. Премьера состоялась 15 ноября 1934 года под управлением Ф. Стока в Чикаго, в России при жизни композитора симфония была исполнена единожды, 26 декабря 1934 года под управлением Л.М. Гинзбурга на закрытом вечере, посвященном памяти А.В. Луначарского, в зале Радио. *Четырнадцатая симфония* (ор. 37, *C-dur*, пятичастная) создавалась с июня по 11 октября 1933 года, издана Музгизом в 1937 году, посвящена В.Л. Кубацкому. Премьера состоялась 24 февраля 1935 года под управлением В.Л. Кубацкого в Москве.

2. На титульном листе автографа партитуры значится подзаголовок «К 15-летию Октябрьской революции», название «Колхозная» ни в рукописи, ни в изданном варианте не фигурирует [2].

3. «О 13-й симфонии, которую впоследствии называл “страницей дневника” и не хотел пропагандировать, он говорил с какой-то колючей иронией, которую я никак не мог понять, как, сознаюсь, совершенно не понял и самой симфонии. Я был в состоянии оценить лишь интересный конструктивный замысел симфонии — “трехчастную одночастность” и некоторые детали партитуры. В целом же симфония, этот странный для Мясковского “опыт эмоциональной музыки” показался мне “срывом” на его пути, на котором уже намечались чудесные сдвиги в сторону просветления всего его творческого стиля» [3, 317-318].

4. Замечания по поводу своей Десятой симфонии в письме Прокофьеву от 12 мая 1927 года [5, 256].

