



005060773

На правах рукописи

ЗАЙЦЕВ
Григорий Сергеевич

**Полифоническая техника в струнных квартетах
Н.Я. Мясковского**

Специальность 17.00.02 – Музыкальное искусство

АВТОРЕФЕРАТ

диссертации на соискание ученой степени
кандидата искусствоведения

30 МАЙ 2013

Москва – 2013

Работа выполнена в Российской академии музыки им. Гнесиных
на кафедре аналитического музыкознания

Научный руководитель: доктор искусствоведения, профессор
кафедры аналитического музыкознания
Российской академии музыки
им. Гнесиных
Вязкова Елена Васильевна

Официальные оппоненты: доктор искусствоведения, профессор
кафедры теории музыки
Московской государственной
консерватории им. П.И. Чайковского
Кузнецов Игорь Константинович

кандидат искусствоведения, доцент
кафедры музыкального искусства
Московского государственного
университета им. М.В. Ломоносова
Заднепровская Галина Викторовна

Ведущая организация: Воронежская государственная академия
искусств

Защита состоится 18 июня 2013 г. в 15 часов на заседании диссертационного
совета Д 210.012.01 при Российской академии музыки имени Гнесиных
(121069, Москва, ул. Поварская 30/36).

С диссертацией можно ознакомиться в библиотеке РАМ им. Гнесиных.

Автореферат разослан « 14 » мая 2013 года

Ученый секретарь
диссертационного совета



Пилипенко Нина
Владимировна

ОБЩАЯ ХАРАКТЕРИСТИКА РАБОТЫ

Квартеты Н.Я. Мясковского занимают особое место в истории отечественной камерной музыки, являясь значительным явлением на пути от сочинений А.К. Глазунова и С.И. Танеева к квартетным опусам Д.Д. Шостаковича. Своим творчеством, музыкально-общественной и педагогической деятельностью Мясковский заложил школу квартетного письма, представленную как его произведениями, так и сочинениями его многочисленных учеников, в числе которых – Е.К. Голубев, Д.Б. Кабалевский, А.Л. Локшин, А.В. Мосолов, Н.И. Пейко, Л.А. Половинкин, М.Л. Старокадомский, А.И. Хачатурян, Б.А. Чайковский, В.Я. Шебалин и др.

В наши дни музыка композитора звучит по всему миру: от Японии до Соединенных Штатов Америки. В числе исполнителей произведений Мясковского – выдающиеся музыканты современности: Э. Акс, В.А. Гергиев, Йо-йо Ма, Г.Н. Рождественский, В.В. Репин, В.И. Федосеев, Н. Ярви и другие. Однако, несмотря на востребованность музыки Мясковского у исполнителей и слушателей, в музыковедении многие его сочинения недостаточно исследованы, что препятствует созданию целостного «портрета» композитора и заслуженной оценке значения его творчества в музыкальной культуре.

Степень разработанности темы исследования: к сфере малоизученных сочинений Мясковского относятся струнные квартеты и, в частности, полифоническая техника в них. Как известно, квартетный жанр, наряду с симфониями, занимает важнейшее место в творческом наследии этого композитора. Однако, до настоящего времени, в отечественной музыкальной науке квартетная полифония Мясковского была рассмотрена лишь выборочно, а в зарубежном музыкознании вовсе не освещалась.

Проблема полифонии в квартетах Мясковского была затронута в исследованиях, посвященных русской полифонии XX века: «История полифонии в ее важнейших явлениях»¹ В.В. Протопопова и «Полифония в

¹ Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. М., 1962. С. 228–249.

русской музыке XX века»² И.К. Кузнецова. В своей работе Протопопов рассматривает принципы *большой полифонической формы* (термин Вл. Протопопова) на примере избранных (преимущественно поздних) квартетов композитора. В новейшем исследовании Кузнецова (в котором рассматривается семь из тринадцати квартетов Мясковского) развиваются и обогащаются идеи Протопопова о *большой полифонической форме* и её роли в квартетах композитора. К названным работам примыкает и небольшая статья Г.И. Литинского³, кратко характеризующая общие принципы полифонической фактуры в квартетных сочинениях Мясковского.

Специальному исследованию полифонии в квартетах Мясковского посвящена всего одна крупная научная работа – диссертация Л.В. Решетняк⁴, в которой внимание исследователя сосредоточено на рассмотрении интонационного аспекта полифонического тематизма и крупных имитационных форм, таких как фуги и фугато. Остальные полифонические формы рассматриваются Решетняк выборочно или вовсе не рассматриваются. Таким образом, работы, посвященной целостному анализу полифонической техники в квартетах Мясковского на данный момент нет, а неизученность рукописей ранних квартетов оставляет открытым вопрос о степени позднейшего редактирования этих циклов, что создает трудности в понимании эволюции полифонического стиля композитора. По этой причине потребность в исследовании этого вопроса необходима, что и обуславливает *актуальность* настоящей работы.

Основная проблема диссертации – комплексное исследование полифонической техники Мясковского в контексте композиции его струнных квартетов.

² Кузнецов И. Полифония в русской музыке XX века. Выпуск 1: Учебное пособие. М.: "ДЕКА-ВС", 2013. С. 61–96.

³ Литинский Г. О полифонии Мясковского: Страницы монографии // Муз. академия. 2001. N 1. С. 47–54.

⁴ Решетняк Л. Полифония в квартетах Н.Я. Мясковского. Дисс... канд. иск. М., 1985. 145 с.

Цель работы – характеристика особенностей полифонического мышления Мясковского на примере его струнных квартетов. Исходя из названной цели, предполагается решить ряд *задач*:

- исследовать полифоническую технику в квартетах с точки зрения приоритетности тех или иных форм полифонического изложения, выявить закономерности и специфику их использования;
- рассмотреть особенности полифонических явлений в их соотношении с гармонией, формой, инструментовкой;
- исследовать крупные полифонические формы (фуги и фугато), выявить их значение в цикле, а также рассмотреть особенности так называемой *большой полифонической формы*;
- уточнить хронологию создания квартетов композитора и сравнить полифоническую технику в сочинениях разного времени написания.

Задачами исследования определяются его *методы*. В качестве принципиально важного для работы использован традиционный для отечественной аналитической школы метод *полифонического анализа* (основы которого были заложены С.И. Танеевым и развиты С.С. Скребковым, В.В. Протопоповым, А.Н. Дмитриевым и др.). Этот метод является основополагающим в работах современных исследователей, таких как: Е.В. Вязкова, Ю.К. Евдокимова, В.В. Задерацкий, И.К. Кузнецов, А.П. Милка, Н.А. Симакова, А.Г. Чугаев и др. Также в нашем исследовании широко использован метод *структурно-функционального анализа*. При рассмотрении отдельных произведений и связанных с ними исторических фактов нами был использован *исторический подход*, а также применен его *компаративный* аспект, позволяющий через сравнение (с другими сочинениями композитора и сочинениями его современников) выявить характерные черты полифонической техники Мясковского. В работе с архивными документами (для восстановления хронологии квартетов и наблюдения над процессом работы композитора) в необходимом для данного исследования объеме использовались методы *текстологии*.

Объектом исследования является квартетное наследие Мясковского, а *предметом исследования* – полифоническая техника в них. В связи с этим, *материалом исследования* стали все тринадцать квартетов композитора (ор. 33 № 1–4, ор. 47, ор. 49, ор. 55, ор. 59, ор. 62, ор. 67 № 1–2, ор. 77, ор. 86), причем не только опубликованные их варианты, но и автографы (дирекционы⁵, клавиры, ранние версии партитур, наброски).

Научная новизна исследования: впервые полифоническая техника квартетов Мясковского рассмотрена как целостное явление, предложена периодизация квартетов на основе уточненной хронологии (воссозданной по черновикам квартетных партитур и иным документам композитора, хранящимся в архивах ВМОМК им. М.И. Глинки и РГАЛИ), рассмотрено применение нестандартных полифонических техник и разнообразные возможности применения *большой полифонической формы*.

На защиту выносятся следующие положения:

- полифоническая техника в квартетах Мясковского занимает важное место и во многом определяет их самобытность;
- в полифоническом письме композитора можно выделить некоторые инвариантные качества и типы техник, присущие квартетным сочинениям всех периодов творчества;
- наряду с чертами преемственности в области полифонической фактуры, в квартетных опусах Мясковского присутствует значительное число новаций, существенных для понимания его композиторской техники.

Теоретическая и практическая значимость исследования: материалы диссертации могут быть использованы в курсах лекций по истории отечественной музыки, истории полифонии, истории струнно-смычкового исполнительского искусства, в курсе практической инструментовки и полифонии на кафедрах композиции (сочинения), а также на кафедрах камерного ансамбля.

Положения и результаты исследования прошли *апробацию*, неоднократно обсуждаясь на заседаниях кафедры аналитического

⁵ Сокращенная партитурная запись (скоропись), как правило, записанная на двух, реже трех строчках.

музыкознания РАМ им. Гнесиных, а также были представлены в виде докладов на научных конференциях:

- «Исследования молодых музыковедов» – РАМ им. Гнесиных (2011)
- «Музыка XX – начала XXI веков: новый взгляд на творчество московских композиторов» – Союз московских композиторов (2011)
- «Музыковедение в XXI веке» – РАМ им. Гнесиных (2012)
- «Музыка отечественных композиторов в концертном и педагогическом репертуаре» – Союз московских композиторов (2012)

Основные положения работы опубликованы в 6 статьях (общий объем 3 печатных листа), включая альманах «Театр. Живопись. Кино. Музыка» (выпуск 1, 2012), рекомендованный ВАК Министерства образования и науки РФ.

Структура диссертации следующая: Введение, три главы, Заключение, список литературы и Приложение⁶.

ОСНОВНОЕ СОДЕРЖАНИЕ РАБОТЫ

Глава 1. Струнные квартеты Мясковского

Первая глава посвящена обзору струнных квартетов Мясковского: степени их изученности в музыкознании и связанной с ними проблематике, уточнению датировок каждого из квартетных сочинений, в связи с чем предложена их периодизация, опирающаяся на впервые введенные в музыкальную науку архивные документы композитора.

1.1 Степень изученности вопроса

Впервые квартетные сочинения Мясковского были освещены в прессе в виде откликов на их исполнение. Среди наиболее ярких, можно назвать статьи

⁶ В *Приложении* приводится составленная нами таблица-перечень, цель которой представить квартеты Мясковского в контексте других сочинений этого жанра. В таблицу включена большая часть отечественных и зарубежных сочинений в жанре смычкового квартета, написанных на протяжении первой половины двадцатого столетия (около 350-ти произведений).

А.А. Иконникова (1939⁷/1946⁸) и Д.Б. Кабалевского (1940/1944)⁹. При всей лаконичности анализа (обусловленного жанром), выраженные в них суждения остаются ценными характеристиками квартетного творчества Мясковского. Без преувеличения можно сказать, что именно с этих небольших отзывов на исполнение началось подлинное изучение квартетов композитора.

В первые годы после смерти Мясковского отдельные его квартетные произведения рассматривались в работах В.А. Васиной-Гроссман¹⁰, и Н.С. Николаевой¹¹, но наиболее значительным явлением этих лет в изучении творчества Мясковского стала монография Т.Н. Ливановой «Н.Я. Мясковский: творческий путь»¹². Квартеты рассматриваются в восьмой главе этой монографии, однако порядок их хронологического расположения весьма специфичен. Исследователь пишет: «Сообразуясь с тем, когда возник тот или иной квартет, и, принимая во внимание его творческую историю, мы все же будем следовать за авторской нумерацией¹³ [то есть за нумерацией по изданию – Г.З.], ибо ранние квартеты существуют не в своей первоначальной редакции и в известной мере несут на себе следы позднейшей манеры письма»¹⁴. В результате квартеты рассматриваются Ливановой не в хронологическом порядке. Это привело к путанице в периодизации и на долгие годы дезинформировало исследователей творчества Мясковского относительно последовательности создания сочинений, а также способствовало формированию ложной идеи последующего существенного редактирования ранних квартетов. Однако следует отдать должное труду Ливановой: ее характеристики квартетов глубоки и весьма убедительны. Эту работу, по-прежнему, можно считать одним из лучших исследований творчества композитора.

⁷ Иконников А. Пятый квартет Н. Мясковского // Сов. музыка. 1939. № 12. С. 77–80.

⁸ Иконников А. Три квартета Н. Мясковского // Сов. музыка. 1946. № 12. С. 37–46.

⁹ См. Н.Я. Мясковский. Собрание материалов. 2-е изд. М.: Музыка, 1964. Т.1. С. 143–149.

¹⁰ Васина-Гроссман В. Последние произведения Н.Я. Мясковского // Сов. музыка. 1951. № 3. С. 35–39.

¹¹ Николаева Н. 13-й квартет Н.Я. Мясковского. М.: Госмузиздат, 1953. 43 с.

¹² Ливанова Т. Н.Я. Мясковский: творческий путь. М.: Госмузиздат, 1953. 409 с.

¹³ Относительно того, насколько эта нумерация авторская см. второй параграф первой главы настоящей диссертации и стр. 12–13 автореферата.

¹⁴ Ливанова Т. Н.Я. Мясковский: творческий путь. М.: Госмузиздат, 1953. С. 228.

Значительным вкладом в изучение квартетов Мясковского стала кандидатская диссертация Л.В. Попеляш¹⁵. В диссертации и сопутствующих ей статьях автор анализирует гармонические принципы организации в квартетах и особенности формообразования. В этом исследовании Попеляш высказывает ценную мысль о том, что в квартетах эволюция стиля композитора более наглядна, чем в его симфониях, а также, на целом ряде примеров, доказывает взаимообусловленность в творчестве Мясковского гармонии и полифонии¹⁶. Исследователь также прослеживает эволюцию музыкального языка композитора, однако, гибко обходя сложную ситуацию с редактурой квартетов № 3, № 4 и № 10, точная датировка которых в данной работе остается неясной. С одной стороны, исследователь утверждает, что эти квартеты являются ранними (и справедливо относит их к первому периоду творчества), с другой стороны, не отказывается и от концепции последующего редактирования этих квартетов, не выясняя степень и направленность этого редактирования. Если Ливанова из двух вариантов дат, указанных на каждом из трех спорных в датировке квартетов, выбрала конечные (то есть даты публикации), то Попеляш останавливается на первоначальных датах. Документальных материалов, доказывающих что последующая редакция квартетов была незначительной, в диссертации не приводится. Однако, мы знаем, что степень позднейшего редактирования своих сочинений Н.Я. Мясковским в некоторых случаях могла доходить до создания принципиально новой версии (ср. первоначальную и окончательную редакции сонаты для скрипки и фортепиано)¹⁷. Таким образом, вопрос с периодизацией камерных сочинений композитора остался открытым и требовал дальнейшего изучения.

О полифонии в квартетах Мясковского на данный момент написано совсем мало – прежде всего это статья Г.И. Литинского и диссертация (а также сопутствующие ей статьи) Л.В. Решетняк.

¹⁵ Попеляш Л. Об эволюции музыкального языка Н.Я. Мясковского/На примере струнных квартетов/. Дисс... канд. иск. М., 1977.

¹⁶ Впервые такое предположение было высказано в статье Т.В. Богановой: «Именно на гармонию, альтерированную, напряженно и по-новому тяготеющую, опирается полифоническое движение в его музыке». Боганова Т. Принципы полифонии в творчестве Н. Мясковского // Музыкально-теоретические проблемы советской музыки. № 1. М.: Госмузиздат, 1963. С. 90.

¹⁷ ВМОМК им. М.И. Глинки. Фонд 71, (ед. хр №69–70).

В своей статье «О полифонии Мясковского»¹⁸ Литинский дает характеристику полифонической технике Мясковского на примере трех эпизодов из квартетов № 4, № 12 и № 13, отмечает самобытный подход композитора к традиционным полифоническим формам. Однако, жанр статьи (притом весьма лаконичной) не позволяет Литинскому детально рассмотреть особенности полифонической техники композитора.

В диссертации Решетняк «Полифония в квартетах Н.Я. Мясковского»¹⁹, несмотря на заявленную широкую проблематику, из всего богатства форм полифонического изложения подробно рассмотрены лишь *полифонический тематизм* (вторая глава исследования) и *фугированные формы* (третья глава исследования)²⁰. Все прочие особенности полифонического письма композитора затрагиваются исследователем лишь вскользь. Ограничение рассматриваемых полифонических форм, к сожалению, не сделало более детальным их анализ. В диссертации отсутствует типология фугированных форм, многие из них остались незамеченными исследователем, некоторые – недостаточно точно определены. Все это приводит Решетняк к следующему заключению: «Для выражения своих мыслей и чувств ему [Мясковскому – Г.З.] не надо было искать или создавать новый музыкальный язык, он пользовался тем, который оставила ему в наследство русская и зарубежная музыкальная культура XIX века»²¹. Такое весьма спорное утверждение идет вразрез не только с произведениями Мясковского, но и с высказываниями самого композитора, неоднократно акцентирующего внимание на поисках нового музыкального языка. Утверждение Решетняк вступает в противоречие и с характеристикой, данной Мясковскому в статьях академика Б.В. Асафьева: «...он сам [Мясковской – Г.З.] всюду в окружающей жизни музыки ищет новых

¹⁸ Литинский Г. О полифонии Мясковского: Страницы монографии // Муз. академия. 2001. N 1. С. 47–54.

¹⁹ Решетняк Л. Полифония в квартетах Н.Я. Мясковского. Дисс... канд. иск. М., 1985. 145 с.

²⁰ Первая глава диссертации Решетняк («О взаимодействии некоторых общих музыкальных принципов в квартетах Мясковского») имеет вводный характер.

²¹ Решетняк Л. Полифония в квартетах Н.Я. Мясковского. Дисс... канд. иск. М., 1985. С. 4.

всходов и, бережно в них вслушиваясь, тонко подмечает, где, как, в чем и у кого проявляется творческое импульсирующее изобретение...»²²

Некоторые аспекты проблемы полифонической фактуры в квартетах Мясковского затрагивались в работах И.К. Кузнецова²³, В.В. Протопопова²⁴, Н.В. Шиманского²⁵, а также, Е.Б. Долинской²⁶ и Е.Д. Ершовой²⁷. Однако в них не ставились задачи целостного рассмотрения полифонической техники во всех квартетных сочинениях композитора.

1.2. Историческое значение струнных квартетов Мясковского. Хронология его квартетного творчества.

Д. Кабалевский писал: «Появление этого квартетного цикла [четыре квартета Мясковского, изданные под опусом 33²⁸ – Г.З.], имевшего выдающийся успех, в значительной степени определило поворот внимания многих наших композиторов к квартетному жанру, одно время незаслуженно почти позабытому. Именно этот момент и можно считать началом постепенного, в последние годы все более и более интенсивного развития советской квартетной музыки»²⁹. И это утверждение трудно оспорить, однако ценность этих сочинений не ограничивается их историческим значением в качестве «моста» (по определению А.И. Хачатуряна), соединившего два века отечественного квартетного письма: квартеты Мясковского самоценны, как художественное явление, оригинальны, новы, их стиль на долгие годы определил развитие квартетного жанра в отечественной музыке.

Во-первых, Мясковский не просто сохранял то, что было сделано до него, но и развивал намеченные отечественной традицией тенденции, доводя их

²² Асафьев Б. Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. Т. 1. М., 1964. С. 18.

²³ Кузнецов И. Полифония в русской музыке XX века. Выпуск 1: Учебное пособие. М.: "ДЕКА-ВС", 2013. С. 61–96.

²⁴ Протопопов Вл. История полифонии в ее важнейших явлениях. М., 1962. С. 228–249.

²⁵ Шиманский Н. Полифония в симфониях Н. Я. Мясковского. Дисс... канд. иск. М., 1984. 198 с.

²⁶ Долинская Е. Стиль инструментального творчества Н. Я. Мясковского и современность. Дисс... докт. иск. М., 1983.

²⁷ Ершова Е. Некоторые вопросы музыкально-тематического единства в квартетах Н. Я. Мясковского. Дисс... канд. иск. М., 1974.

²⁸ Время создания этих квартетов: 1909–30 гг.

²⁹ Кабалевский Д. 9-й квартет // Н. Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. Т. 1. М., 1964. С. 147.

иногда до совершенно нового качества. Во-вторых, Мясковский своим примером и работой над квартетами учеников в классе, сумел воспитать целую плеяду композиторов, продолживших развитие квартетного жанра. Можно сказать, что композиторский класс Мясковского стал той лабораторией, из которой вышли квартеты, сохранившие за отечественной школой камерно-ансамблевого письма высокий статус в мировой культуре. И, наконец, именно Мясковскому удалось создать в квартетах органичный синтез того, что было наработано в области фактуры не только в камерных ансамблях отечественных авторов, но и в камерной и даже оркестровой музыке европейских композиторов, причем не только «классической школы», но «школы» современной (к примеру, Б. Бартока, А. Веберна, А. Шенберга). Находки Мясковского в области пространственной работы со звуком (к примеру, техника «голособмена») нашли свое место позднее – в партитурах композиторов второй половины XX столетия.

Одним из важнейших при изучении квартетного творчества Мясковского является вопрос хронологии. По этой причине необходимо внести ясность в датировку квартетов и определить (на основе анализа автографов партитур и авторских набросков) истинную последовательность создания и (что наиболее важно) редактирования этих сочинений. Основываясь на перечне сочинений³⁰, составленном в конце жизни самим композитором и детальном анализе рукописных партитур и набросков (всех стадий работы над квартетными сочинениями), мы приводим аутентичную нумерацию квартетов Мясковского (с нашими комментариями):

– квартет фа мажор – по изданию № 10 (ор. 67 № 1) – начало работы возможно 1906, окончен в 1907 году, обозначен композитором как № 1, корректура мелких деталей инструментовки 1943–1945 годы;

– квартет фа минор – по изданию № 4 (ор. 33 № 4) – 1909–10 годы, обозначен композитором как № 2;

³⁰ РГАЛД Фонд 2040 оп. 2 ед. хр. 49.

– квартет ре минор – по изданию № 3 (ор. 33 № 3) – 1910 год (1913³¹ год – корректура не вошедшая в изданную версию; 1927 год – минимальная корректура нескольких тактов финала³²), обозначен композитором как № 3³³;

– квартет ля минор – по изданию № 1 (ор. 33 № 1) – 1929³⁴–1930 годы, обозначен композитором как № 4³⁵;

– квартет до минор – по изданию № 2 (ор. 33 № 2) – 1930 год, обозначен композитором как № 5;

– квартет ми минор – по изданию № 5 (ор. 47) – начало работы возможно 1935³⁶, документированная работа над квартетом и его завершение 1938–39 годы, не имеет авторской нумерации;

– квартет соль минор – по изданию № 6 (ор. 49) – 1940 год, не имеет авторской нумерации;

– квартеты фа мажор, фа-диез минор и ре минор – по изданию №№ 7–9 (ор. 55, ор. 59 и ор. 62) – 1941, 1942 и 1943 годы, авторская нумерация совпадает с издательской;

– квартеты ми-бемоль мажор «Воспоминание», соль мажор и ля минор – по изданию №№ 11–13 (ор. 67 № 2, ор. 77 и ор. 86) – 1945, 1947 и 1947–49 годы, не имеют авторской нумерации.

Как видим, композитор ясно обозначил порядок своих сочинений и их хронологическую последовательность. Отметим важную деталь: рукописи показывают, что полифонические эпизоды в квартетах практически никогда не

³¹ На дату 12 февраля 1913 года указывает письмо Мясковского к Держановскому, где он прямо пишет о том, что делал вариации в струнном квартете (см. об этом у *О. Ламм* стр. 64). Как можно предположить – композитор уточнял какие-то детали во второй части квартета, скорее всего эта версия не вошла в окончательную редакцию квартета – практически идентичную партитуре 1910 года.

³² Устранение трех аккордов, выполнявших роль связки перед заключительной фугой, во второй части квартета.

³³ А совсем не № 1, как утверждалось в издании 1956 года.

³⁴ Первая часть этого квартета была написана в 1929 году о чем свидетельствует составленный композитором список (в литературе о Мясковском этот квартет датируется 1930 годом).

³⁵ В издании 1956 года утверждается, без ссылки на источник, что квартет «первоначально значился под № 2»

³⁶ Наше предположение основано на дневниковой записи композитора. См. в кн. Н.Я. Мясковский: Статьи, письма, воспоминания. Т.2. М., 1960. С. 399.

подвергались переделкам³⁷. Даже мелкие изменения в полифонических эпизодах квартетов Мясковского встречаются значительно реже, чем в гомофонно-гармонических. Практически полное отсутствие исправлений в полифонических эпизодах при работе над квартетом свидетельствует о том, что полифоническая ткань кристаллизовалась в сознании композитора еще до момента ее записи и лишь в редчайших случаях корректировалась при записи.

1.3. Основные этапы эволюции полифонической техники в квартетах Мясковского

Уточнив по архивным документам правильную последовательность создания квартетов, мы можем наметить периодизацию этих сочинений.

К первому периоду (1907–1930) мы относим квартеты № 1–4 и № 10. Ранние квартеты композитора, написанные им еще в консерваторские годы (по изданию № 10, № 3, № 4), и квартеты конца 20-х – начала 1930-х годов (по изданию № 1 и № 2) имеют между собой много общего. Эти многочисленные моменты сходства в форме, полифонии, гармонии и позволяют объединить эти циклы в один период. Для квартетов этого периода характерно «оркестровое письмо» (что справедливо отмечал Д.Б. Кабалевский)³⁸, значительная плотность изложения, разработочные принципы развития, лаконичный тематический материал, имеющий сходство с полифоническими темами. Важнейшее значение в драматургии (и концентрации форм полифонического изложения) этих квартетов играют крайние части цикла. Для квартетов первого периода типична полифонизация всех голосов сопряженная с интенсивной мотивной работой, а также активное обращение Мясковского к самым разнообразным «классическим» формам полифонического изложения (фуги, фугато, различные виды канона и сложного контрапункта, разнотемная полифония и т. д.), особенность, которая в последующие годы во многом утратит своё значение.

³⁷ Особый интерес в данном случае представляют «черновые партитуры» и дирекционы, хранящиеся в ВМОМК им. М.И. Глинки (фонд 71) и РГАЛИ (фонд 2040).

³⁸ См. об этом Н.Я. Мясковский. Собрание материалов в двух томах. Т. 1. М., 1964. С. 145.

Ко *второму периоду* квартетного творчества (1938–1945) относятся шесть квартетов, написанных практически подряд: № 5–9, № 11. Они имеют целый ряд существенных отличий от предшествующих квартетных опусов композитора, в том числе и в использовании полифонии. Значительные перемены в полифоническом письме во многом обусловлены изменением тематизма, формы и фактуры в музыке Мясковского этих лет. Тематизм квартетов этого периода преимущественно песенный, причем широкого дыхания. От использования «классических» форм полифонического изложения в квартетах первого периода в квартетах конца 30-х – начала 40-х годов композитор движется в сторону экспериментов в области фактуры, подчас весьма смелых изысканий и в высшей степени оригинальных находок. Именно в сочинениях этих лет полифония Мясковского приобретает черты, которые станут типичны для последующих его квартетных партитур. Из квартетов исчезает «оркестровая» плотность фактуры, что делает их технически легче для исполнения и гибче для реализации более тонких звуковых «оттенков» и «красок». Развитие в них также протекает более спокойно, без значительных трансформаций, резких изломов и ярких контрастных сопоставлений. Для квартетных партитур второго периода творчества характерен отход от *разработочных* принципов развития в сторону принципов *варьирования*. Наиболее наглядно такое варьирование проявилось в центральном квартете этих лет – № 7 (хотя присутствует и в остальных циклах). Для квартетов второго периода характерны усложняющиеся вариационные цепи, которые состоят из рассредоточенных по форме полифонических эпизодов. С одной стороны, это *динамизируют* ткань сочинений (за счет последовательного усложнения), с другой же, – играет важную *структурирующую (объединяющую)* роль, так как материал в том или ином виде постоянно возвращается.

К *третьему периоду* квартетного творчества (1947–1949) относятся квартеты № 12 и № 13, отличающиеся от предшествующих циклов композитора новшествами как в формообразовании, так и в полифонии. Два

последних квартета Мясковского имеют между собой много общего в строении, принципах драматургии, построении форм второго плана, размещении полифонических эпизодов, фактуре и даже тематизме. Мелодизация каждого голоса получает в этих сочинениях приоритетный статус и создает ту уникальную пластичную и грациозную полифоническую ткань, которую иногда затруднительно причислить к какому-то конкретному типу полифонического склада. В этих квартетах также можно констатировать синтез принципов полифонического изложения типичных для первого и второго периодов творчества Мясковского. Здесь есть и активное использование вариационности, идущей от квартетов второго периода, но присутствуют и разработочные принципы, а также принципы контрастного сопоставления, типичные для ранних квартетов композитора. Однако, если во второй период вариационный принцип реализовывался через повторение с постепенным полифоническим усложнением рассредоточенных по форме кратких полифонических эпизодов, то в последних квартетах вариационность может проявляться внутри одного, подчас краткого, полифонического построения (например, варьирование при имитировании материала пропосты в респосте канона). Можно сказать что, полифонические формы изложения подвергаются таким «метаморфозам», которые вуалируют саму их полифоническую природу. Другой важной характерной чертой поздних квартетов является особая структура большой полифонической формы: работа с общей «моделью» как на микро- так и на макроуровне, а также, повторение «модели» распределения полифонических эпизодов первой части во всех последующих частях квартетного цикла. В распределении полифонических эпизодов в форме этих квартетов также заметны синтезирующие тенденции: от квартетов второго периода заимствуется тенденция к концентрации полифонических эпизодов в средних частях цикла, однако, по сравнению с ними, возрастает роль полифонии и в крайних частях цикла, как это было в квартетах первого периода творчества.

Глава 2. Виды полифонической техники в квартетах Мясковского

В первом разделе второй главы анализируются основные типы форм полифонического изложения, использующиеся в квартетах, наиболее характерные особенности их применения. Во втором разделе второй главы внимание сосредоточено на рассмотрении особых форм полифонического изложения, которые не столь часто использовались композитором. Здесь, наряду с анализом разнотемной полифонии, рассматривается взаимодействие полифонии и гармонии, полифонии и инструментовки.

2.1. Основные виды полифонических техник

Последовательно проанализировав основные полифонические техники квартетов Мясковского (*имитации, сложный контрапункт, каноны*) и рассмотрев их с точки зрения роли в форме, а также в контексте эволюции квартетного письма композитора, мы выявили наиболее типичные для каждого периода творчества особенности работы с этими полифоническими техниками, характерные формы их реализации.

Ввиду значительного преобладания в фактуре квартетов Мясковского форм полифонического изложения малой протяженности, имитационная техника оказывается особенно часто используемой. **Имитации** применяются композитором в виде кратких построений (как правило, это мотивы, состоящие всего из нескольких звуков). Их роль в различных формах не одинакова: в сонатной форме имитационная техника используется как средство умеренной динамизации музыкального материала, в моменты крайнего напряжения уступая место более сложным полифоническим техникам (канонам или подвижному контрапункту); в иных формах имитации выполняют роль основного полифонического средства, динамизирующего процессы развития – это свидетельствует о том, что такие формы трактуются композитором не столь динамично, как сонатные *Allegri*.

Инвариантные особенности можно выделить и в области **сложного контрапункта**. Так, из всех видов сложного контрапункта композитор

наиболее часто использует малопротяженный подвижной контрапункт (преимущественно вертикально-подвижной контрапункт с октавным показателем), другие виды контрапункта встречаются значительно реже. Подход Мясковского к вертикально-подвижному контрапункту весьма своеобразен: производное соединение излагается, как правило, сразу за первоначальным соединением, что создает эффект многоголосного имитирования, которое усиливается за счет того, что композитор применяет его на микроуровне (построения продолжительностью 1–2 такта). На протяжении квартетного творчества композитора можно проследить эволюцию в подходе к сложному контрапункту: от использования различных его видов (в ранних квартетах), через утверждения в качестве основной разновидности вертикально-подвижного контрапункта октавы (в зрелых циклах), до отхода от точного повторения материала в производном соединении (в последних квартетах композитора).

Несмотря на то, что эволюция в области полифонической техники композитора заметна во всех формах полифонического изложения, наиболее наглядно она представлена в канонах. В первый период квартетного творчества каноны, как правило, звучат в точном, «правильном» варианте. Именно в этих квартетах встречаются самые протяженные точные каноны (квартет № 3 – финал, третья вариация³⁹). К корреспондирующим между собой каноническим построениям здесь относятся в основном протяженные канонические пары (находящиеся, как правило, в зоне побочной партии сонатного *Allegro*). Во втором периоде логика соединения канонов и принципа вариационности (на уровне форм второго плана) создает новый виток в реализации возможностей канонического материала. Каноны начинают подвергаться варьированию: протяженные точные каноны уступают место миниатюрным, неточным каноническим построениям. Новым методом полифонической работы становится вариантное повторение на расстоянии постепенно усложняющихся канонов (рассредоточенные вариации). Такая

³⁹ Самый крупный квартетный канон композитора.

техника позволила Мясковскому добиться от канонов большей динамичности при единстве интонационного материала (см. квартеты № 7 и № 8). В третьем периоде в канонах начинают происходить существенные «метаморфозы»: материал изменяется непосредственно внутри одного построения, а не на расстоянии, как было во втором периоде (то есть, в поздних квартетах риспоста во многих случаях варьировано, а не точно повторяет пропосту). Канон с подобными изменениями, взятый в отдельности, без контекста, зачастую вовсе не может быть рассмотрен как каноническое построение. Однако, в контексте эволюции индивидуального авторского почерка можно проследить логику преобразования «классических» точных канонов из ранних квартетов в свободные имитационно-канонические построения поздних циклов. Эта свобода и гибкость придает музыкальной ткани хрупкость и иллюзорность, которые играют важную роль в образной сфере последних сочинений композитора.

2.2. Особые виды полифонической техники

Одной из наиболее примечательных черт квартетного письма Мясковского является теснейшая связь полифонии, гармонии и инструментовки, что привело к появлению ярких и нестандартных полифонических решений. К особым видам полифонической техники мы относим: *технику «голособмена»*, *полифонию пластов* и *разнотемную полифонию*.

Техника «голособмена» (обмен мелодиями между двумя или более голосами) в равной степени может быть рассмотрена и как явление инструментовки и как форма полифонического изложения. Отчасти она имеет общие черты со средневековой техникой *Stimmtausch*⁴⁰, но не является ее полным эквивалентом. С точки зрения полифонии, так же как и в *Stimmtausch*, в

⁴⁰ «Специфическими были перестановки с нулевым IV, в которых голоса обменивались мотивами, фразами, оставаясь на тех же звуковых позициях. Эффект обновления звучания сказывался только на тембровых перекрасках, что было чрезвычайно типично для средневекового многоголосия». Евдокимова Ю.К. Учебник полифонии. Вып. 1. М.: Музыка, 2000. С. 30.

основе голосообмена лежит имитация/канон в приму (вертикально-подвижной контрапункт с нулевым показателем), а с точки зрения инструментовки – передача мелодии (или даже ее отдельных звуков) в другую инструментальную партию/партии. Следует заметить, что такие «взаимообмены» не характерны как для «классического», так и для «романтического» квартетного письма. В квартетах же Мясковского эта техника применяется довольно часто (квартеты №№ 1–3, №№ 5–6, № 8, №№ 12–13).

Техника «голособмена» использованная в изложении фонового материала способна существенно полифонизировать фактуру. Такая филигранная отделка фоновых элементов весьма точно вписывается в современную Мясковскому эпоху (достаточно вспомнить фактуру сочинений А. Веберна и других нововенцев)⁴¹. Сходство и различие в трактовке «голособмена» можно продемонстрировать, сравнив квартеты Мясковского с сочинениями его современников – Я. Сибелиуса, И.Ф. Стравинского, А. Шёнберга. Примечательно, что всего через несколько десятилетий модифицированный «голособмен», аналогичный тому, который использовал Мясковский, станет одной из распространенных форм изложения для *минимализма* (сказанное демонстрируем на примерах из сочинений, написанных во второй половине XX века и принадлежащих перу Дж. Адамса).

Исследуя взаимосвязь между полифонией и гармонией в квартетах Мясковского, мы приходим к выводам, что *полифония пластов* (характерное явление для музыки двадцатого столетия) в квартетах, в отличие от оркестровых сочинений, не может быть представлена в таком же фактурном объеме (ввиду меньшего количества голосов). Она реализуется здесь либо на уровне противопоставления мелодии и контрастного фона (линия/пласт), либо на уровне разных (диатоника/хроматика) мелодических линий (линия/линия). В тех случаях, когда Мясковский употребляет эту технику, возникает удивительное ощущение многослойности фактуры. На основе подробного

⁴¹ Немаловажным фактом, подтверждающим определенную взаимосвязь с названным музыкальным направлением, является и то, что в личной библиотеке Мясковского была, к примеру, симфония op. 21 А. Веберна, а также почти все оркестровые сочинения А. Шёнберга, высоко ценимые Мясковским.

анализа квартетных партитур композитора нами предложены следующие аналогии для пояснения различных видов «*полифонии пластов*»: если звучание темы в сопровождении гармонических голосов в гомофонной фактуре можно сравнить с *барельефом*⁴² (предмет лишь немного выступает из фона), то политональное наложение пластов, в котором тема и фон имеют разные гармонические составляющие, можно сравнить с *горельефом*⁴³ (предмет выступает из фона более чем на половину). Иногда встречаются моменты, когда между диатонической темой и хроматическим фоном устанавливаются отношения с явным перевесом последнего. Продолжая параллель с архитектурными рельефами, этот тип изложения можно назвать *контррельефом*⁴⁴ (в этом случае предмет погружается в фон, то есть имеет «вогнутую», а не «выпуклую» форму).

В области **разнотемной полифонии**, представленной в квартетах композитора многогранно как на уровне контрапунктирования тем, так и на уровне одновременного изложения нескольких контрастных, подчас внетематических (или околотематических) мелодических линий также можно выделить несколько основных типов:

- *контрапунктирование двух и более тем в многотемных фугах* (квартет № 3, вторая часть; квартет № 12, третья часть);
- *контрапунктирование двух или более тем/мотивов, появляющиеся в напряженных местах нефугированных форм* (квартеты №№ 1–2, 4–11);
- *контрапункт контрастного фона*⁴⁵ (квартеты №№ 4, 9, отчасти квартет № 6).

В многотемных фугах Мясковского контрапунктирование двух различных тем, подчиненное драматургии этого жанра-формы, воспринимается как проявление порядка, стабильности, внутренней целостности

⁴² Фр. *bas-relief* – низкий рельеф.

⁴³ Фр. *haut-relief* – высокий рельеф.

⁴⁴ От лат. *contra* – против и «рельеф». Эти архитектурные термины были весьма популярны среди интеллигенции XIX века. Так, к примеру, одно из ранних произведений Н.Я. Мясковского (май 1903 года), написанного на стихи А.А. Голенищева-Кутузова так и называлось «барельеф» (впрочем, как и само это стихотворение).

⁴⁵ Внетематические или околотематические линии контрастируют со звучащим на их фоне тематическим материалом.

художественного образа. Использование единовременного звучания различных тем вне фуги, обычно создает ощущение нарастания конфликта, способствует активизации образов борьбы, подчеркивает процессуальность музыкального действия. При контрапунктировании мотивов или коротких тем, в большинстве случаев, тоже обостряется их противостояние, усиливается процесс развития. Использование композитором контрапункта темы и контрастного ей фона (сотканного из важных для данной части интонаций), напротив, выполняет функцию смыслового центра, отчасти соединяющего сущностные особенности каждой из представленных в нем составляющих, отчасти раскрывающего их новый, внутренний образный потенциал.

Глава 3. Полифонические формы

В третьей главе рассматривается полифония в контексте квартетного цикла в целом. В первом разделе третьей главы приводится типология фугированных полифонических форм и анализируется их роль как в форме отдельной части квартета, так и в квартете, как многочастном цикле. Во втором разделе третьей главы исследуется образование *большой полифонической формы*: предлагается классификация ее видов, рассматривается эволюция этого явления, ее реализация в «форме-процессе» и «форме-кристалле».

3.1. Фугированные формы: особенности, функции, типы

В том или ином виде фугированные формы присутствуют практически во всех квартетах композитора (за исключением квартетов № 5 и № 11). Это и краткие фугато, и более крупные – однотемные фуги, а также масштабные многотемные фуги, которые могут быть (как третья часть в квартете № 12) самостоятельной частью струнного квартета. Детально рассмотрев каждую из фугированных форм в квартетах Мясковского, мы приходим к выводу, что наиболее характерными для творчества композитора являются *рассредоточенные фуги и фугато*. На основе анализа нами отмечены следующие типы фуг и фугато:

«Концентрированные» (не повторяющиеся) фугато – разработочные фугато, использующие те же принципы развития, что и разработки сонатного *Allegro* (динамичное развертывание и активное преобразование тематического материала, его вычленение и варьирование) – с имитационным вступлением голосов по определенной тональной схеме. Такие фугато типичны для разработок сонатных *Allegri* (квартет № 1 – первая часть, цифры 16–21; квартет № 2 – первая часть, цифры 9–13; квартет № 6 – первая часть, цифры 10–15; квартет № 7 – первая часть, цифры 18–22).

Фугато «da capo» – повторяющиеся в одной из частей квартета несколько раз. Они близки *рассредоточенным фугато*, тем, что размещаются на расстоянии, но есть и принципиальное отличие – отсутствие всяческих изменений при повторении. Эти миниатюрные фугато типичны для скерцо квартетов первого периода творчества (квартет № 1 – вторая часть, цифры 6–8, 27–29; квартет № 4 – вторая часть, цифры 1, 8; квартет № 10 – вторая часть, цифры 3, 13).

Рассредоточенные фугато – встречающиеся на протяжении всего творчества композитора. Как правило – это корреспондирующие между собой два преобразованных варианта одного и того же фугато, находящиеся на расстоянии (они могут, как складываться в единую форму, разделенную пополам, так и представлять вариации друг друга). Наиболее яркие образцы *рассредоточенных фугато* можно встретить в медленных частях квартетов №№ 6, 8, 9, 10⁴⁶ и в экспозициях/репризах первых частей квартетов № 10 и № 13⁴⁷, а также во второй части квартета № 3⁴⁸.

Однотемные фуги, являющиеся разделом формы. Эти фуги имеют экспозицию и разработку, но не имеют репризы, свободно переходя к последующему гомофонному развитию. Такие крупные фугированные формы

⁴⁶ Квартет № 6 – третья часть, цифры 5–10, 12, 14–15, 16, 21; квартет № 8 – вторая часть, цифры 4–6, 12, квартет № 9 – вторая часть, цифры 9–11, 34–38; квартет № 10 – третья часть, цифры 5–8, 13).

⁴⁷ Квартет № 10 – первая часть, цифры 2–4, 16–17; квартет № 13 – первая часть, цифры 3–6 и 15–18).

⁴⁸ Квартет № 3 – вторая часть такты 83–98 и 126–141 (вторая часть квартета № 3 представляет собой редкий случай, когда композитор не проставил *цифры*. Вероятно, это связано с ее формой (вариации): возможно автор счел постоянную смену темповых обозначений достаточным основанием для отказа от цифровых обозначений).

находим в квартете № 10 (третья и четвертая части), а также, в квартете № 6 (третья часть)⁴⁹.

Многотемные фуги как самостоятельные части цикла. Они представлены в квартетах Мясковского двумя двойными фугами. Одна из них относится к раннему периоду творчества: в вариационном цикле финала квартета № 3 это восьмая, наиболее масштабная вариация. Другая написана в конце жизни композитора: она занимает целиком медленную (третью) часть квартета № 12.

Крупные однотемные и многотемные фуги в квартетах Мясковского всегда являются главными, ключевыми моментами, представляя смысловую кульминацию части или даже целого сочинения (см. квартет № 10 – финал, квартет № 3 – финал, квартет № 6 – третья часть, квартет № 12 – третья часть).

3.2. «Большая полифоническая форма»

Подробно изучив все квартетные циклы Мясковского, мы обнаружили *большую полифоническую форму* во всех тринадцати квартетах композитора, а не только в последних трех (как утверждал автор этого термина – В.В. Протопопов)⁵⁰. Рассмотрев феномен «большой формы» мы приходим к выводам о том, что она трактована композитором весьма необычно: *большая полифоническая форма* включает самые разнообразные построения – от миниатюрных имитаций до крупных фугированных эпизодов. Являясь неоднородной по составу, она способна как *динамизировать* развитие (за счет малопротяженных форм полифонического изложения), так и *структурировать* форму части квартета или многочастного цикла в целом (за счет корреспондирующих элементов и соответствий полифонических эпизодов на разных уровнях). Это создает форму второго плана, драматургия которой может быть двух видов: асимметричная/направленная (за счет постепенного усложнения/упрощения полифонических эпизодов) и

⁴⁹ Квартет № 10 – третья часть, цифры 5–8; четвертая часть, цифры 12–20, Квартет № 6 – третья часть, цифры 5–15.

⁵⁰ Протопопов В.л. История полифонии в ее важнейших явлениях. М., 1962. С. 244.

симметричная/ненаправленная (расположение полифонических эпизодов в форме без видимой логики усложнения).

Каждому из периодов квартетного творчества композитора свойственны определенные особенности. Путь развития *большой полифонической формы* в квартетах композитора движется от освоения более традиционных средств скрепления композиции в первый период (см. квартеты № 10, № 4), через эксперименты в квартетах второго периода (№ 5, № 7) к идее тотальной вариационности в квартетах третьего периода (№ 12–13).

Так, в *первый период* можно говорить о трех устойчивых общих чертах в проявлении *большой полифонической формы*: на уровне цикла в целом она всегда асимметрична; на уровне частей – первая часть всегда симметрична (с кульминацией полифонической активности в разработке), финал всегда ямбического строения, средние части более мобильны и могут иметь определенные различия; на уровне отдельного раздела формы (к примеру, экспозиция или разработка) наиболее типичным является *прогрессирующий тип большой полифонической формы* (термин Н.А. Симаковой) – с последовательным усложнением полифонических эпизодов.

Квартеты *второго периода* представляют новый взгляд композитора на возможности претворения *большой полифонической формы*. Новым здесь является интенсивная полифонизация средних частей квартетного цикла, значительное увеличение роли особых (нестандартных) форм полифонического изложения, а также характерным является использование канонов, как основы для вариантного усложнения. Приобретают большее значение рассредоточенные вариации, что способствует объединению композиции как на уровне части или ее раздела, так и на уровне квартета как многочастного цикла.

В квартетах *третьего периода* творчества *большая полифоническая форма* становится особым способом структуризации цикла, за счет повторения «модели» распределения полифонических эпизодов первой части во всех последующих частях цикла. Это можно определить как особое проявление идеи вариационности на самом крупном структурном уровне. Каждая из частей

цикла дает свое наполнение этой «модели» индивидуальным материалом и способами работы с ним. Такое использование полифонии не только способствует объединению частей многочастного цикла, но и претворяет концепцию единства макро- и микроструктур квартетного цикла.

Заключение

Н.Я. Мясковский – выдающийся отечественный композитор, оставивший существенный след в истории музыки первой половины XX века. По праву его имя стоит в числе наиболее крупных симфонистов прошлого столетия. Однако, его роль в создании камерных сочинений и в том числе произведений квартетного жанра не менее значительна.

В данной работе освещались вопросы полифонической техники Мясковского в его струнных квартетах, были сделаны следующие выводы:

1) с одной стороны, квартетная полифония Мясковского включает в себя (в переосмысленном виде) многие достижения конца XIX–начала XX века (здесь можно наблюдать определенную преемственность с произведениями П.И. Чайковского, С.И. Танеева и др.), с другой стороны, полифоническая техника композитора имеет и яркие самобытные черты (сюда следует отнести такие явления как «голособмен», капоны в обращении с нулевой временной дистанцией во вступлении голосов, а также следующие подряд первоначальное и производное соединение веркльбно-подвижного контрапункта);

2) полифоническая техника занимает одно из важнейших мест в фактуре и драматургии его струнных квартетов автора, здесь имеет значение не только её качественный, но и количественный показатель – полифонизация в некоторых частях квартета достигает практически до максимальных пределов, то есть используется почти в каждом такте (см. квартет № 2 – 3-я часть, квартет № 3 – 1-я и 2-я части, квартет № 4 – 4-я часть, квартет № 5 – 2-я часть, квартет № 6 – 3-я часть, квартет № 12 – 2-я и 3-я части, квартет № 13 – 1-я и 2-я части)⁵¹;

⁵¹ Степень полифонизации ткани в указанных частях квартетов достигает 60–70%.

3) в полифонической технике композитора можно выявить некоторые инвариантные особенности, типичные для квартетов всех периодов творчества. К ним следует отнести объединение полифонических эпизодов в *большой полифонической форме*, а также различную драматургическую роль малопротяженных и длительнопротяженных форм полифонического изложения (проводя аналогию можно назвать первые *катализаторами*, а вторые *ингибиторами*).

4) несмотря на наличие определенных инвариантных особенностей, в области полифонической техники в квартетах Мясковского наблюдается определенная эволюция. От многообразия «классических» полифонических форм (точных воспроизведений материала в канонах, различных видах сложного контрапункта и т. д.) автор постепенно приходит к существенному их переосмыслению: формы полифонического изложения подвергаются вариантно-вариационным изменениям, становятся гибче, прихотливее, тоньше интегрируются в структуру формы.

5) изучение архивных дирекционных и набросков, а также дневниковых записей композитора дало возможность уточнить хронологию обращения композитора к квартетному жанру, прояснить последовательность создания партитур и их переработок. Изучение рукописей позволило проследить за процессом создания произведений, сравнить первоначальные версии и окончательный вид сочинений, что часто давало «подсказки» для выстраивания аргументированных предположений о роли полифонических техник в квартетах композитора.

Как в симфонической музыке, так и в области музыки камерной, Мясковский всегда был ищущим художником, сумевшим привнести в эти жанры свой индивидуальный вклад. Композитору удалось создать свою самобытную квартетную фактуру во многом благодаря оригинальному использованию полифонической техники.

Исследование полифонической техники Н.Я. Мясковского нельзя считать законченным: в перспективе необходимо углубленное изучение его фортепианной, камерно-ансамблевой, камерно-вокальной и хоровой музыки.

Отдельного рассмотрения требует вопрос влияния полифонической техники Мясковского на сочинения его учеников и коллег (особенно интересны сравнения квартетов Мясковского и квартетов Е.К. Голубева, Д.Б. Кабалевского, В.Я. Шебалина, а также С.С. Прокофьева и Д.Д. Шостаковича). Требуется изучения и проблема влияния творчества Мясковского на зарубежных композиторов. Новые исследования в этих направлениях помогут раскрыть и по достоинству оценить подлинное историческое значение творчества выдающегося отечественного композитора — Николая Яковлевича Мясковского.

По теме диссертации опубликованы следующие работы:

Публикация в издании, рекомендованном ВАК

1. Зайцев, Г.С. Особенности полифонической фактуры в струнных квартетах Н.Я. Мясковского / Г. С. Зайцев // Театр. Живопись. Кино. Музыка. — 2012. — № 1. — С. 129–146 (0,8 п.л.).

Публикации в других изданиях

2. Зайцев, Г.С. Историческое значение полифонической фактуры в струнных квартетах Н.Я. Мясковского / Г. С. Зайцев // Исследования молодых музыковедов. — М. : РАМ им. Гнесиных, 2011. — С. 70–76 (0,3 п.л.).
3. Зайцев, Г.С. Модифицированная техника *Stimmtausch*, как проявление новаторского подхода Н.Я. Мясковского к полифонической фактуре струнных квартетов / Г. С. Зайцев // Школа молодого исследователя, выпуск 2 (9). — М., 2012. — С. 20–32 (0,5 п.л.).
4. Зайцев, Г.С. Каноны в струнных квартетах Н.Я. Мясковского / Г. С. Зайцев // Гнесинская научная школа – XXI век. Сб. трудов 184 (3) — М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. — С. 57–77. (1 п.л.).
5. Зайцев, Г.С. Ранние квартеты Н.Я. Мясковского – правда, в тени «легенд» / Г. С. Зайцев // Исследования молодых музыковедов. — М.: РАМ им. Гнесиных, 2012. — С. 17–24 (0,4 п.л.).

Подписано в печать: 13.05.2013

Заказ № 8464 Тираж - 100 экз.

Печать трафаретная. Объем: 1,5 усл.п.л.

Типография «11-й ФОРМАТ»

ИНН 7726330900

115230, Москва, Варшавское ш., 36

(499) 788-78-56

www.autoreferat.ru