

Под «русским авангардом» принято понимать русскую, советскую музыку начала и первой трети двадцатого столетия. Не люблю термин «авангард» применительно к музыке, к искусству в целом. Однако если что-либо из музмассива и следует называть «авангардом», то это музыка Кейджа, Фельдмана и Наджарова, к примеру. В дальнейшем для описания ранней предсоветской и советской музыки буду использовать терминологию, подходящую для каждого конкретного случая, ну и привычный меломанскому уху термин «авангард» забывать не буду. Также необходимо особо отметить, что надо различать два термина: «авангард» и «музыкальный эксперимент». При некотором поверхностном сходстве суть их разнится, и под знаками этих терминов скрываются разные культурологические образы. Музэксперимент рождается во многом спонтанно, по наитию, и его цель — попытка расширить музыкальное пространство и нащупать новые пути-тропинки муздвижения. Сложатся ли эти тропинки, сольются ли ручейки в нечто осязаемое — неизвестно, за это композиторы-новаторы ответственности не несут. Термин «авангард» означает сложившееся музыкальное направление: оно выстрадано, оно продумано, имеет последователей, приверженцев, там и спрос другой. Пристально глядя на русскую музыку начала XX столетия, констатирую: за некоторыми исключениями, о которых скажу позже, она не вписывается ни в тот, ни в этот сюжет. Русская музыка на пути поиска не отвергает предыдущий музыкальный опыт. Этот опыт — «романтический». Романтическая

музыка легла в основу, стала тем материалом из которого русские композиторы начали строить новую музыку. Они не отвергали прошлый опыт, но, опираясь на прежние законы организации звука, уводили музыку в сферы поиска новых форм и ощущений. Частички импрессионизма, вкрапления конструктивизма, вполне явственные штрихи-зачатки классики новой волны на фоне «романтического бриза». Ни во что объёмное и самодостаточное эти поиски в итоге не вылились, в музыкальные направления не оформились, и в этом смысле являются «музыкальным экспериментом». Но этот эксперимент наш, русский, душевный и сердечный!

Итак, вперёд!

Александр Васильевич Мосолов (1900–1973)

«Легенда» для виолончели и фортепиано (1924), опус 5. Мосолов практически ровесник советского неоромантизма. Писал о неоромантиках в книге «Советская музыка». Повторяться не стану. В музыке Мосолова много общего с советским неоромантизмом, но есть и различия. Различия, как правило, касаются «революционного эксперимента». Революционного — в советском и общем смысле. Есть такие эксперименты и у Мосолова, но об этом позже. Теперь перейду к сочинению. Разрушение тональных, гармонических, мелодико-ритмических связей инструментальных голосов — верный признак «новой музыки». Теряются не только тональные связи, но и тональные ориентиры каждого голоса в отдельности: уверенно читаемые *модальные* отрезки складываются в мелодическую линию современного посттонального свойства. Фортепиано при этом воспринимается как «романтическое» по сути, но современное, с явными признаками экспрессионизма, бассо континуо — в облике вполне самодостаточном, но накрепко привязанном в музсмысле к солирующей виолончели. Браво, маэстро!

«Концерт для фортепиано с малым оркестром № 1» (1926–1927), опус 14. Неоромантическое начало в советских традициях. Фактура непростая, но ничего революционного, вхутемасовского тут нет. Разум — в мечтах, душа в предвкушении волнений и тревог. Однако медь лаконично напоминает о присутствии дьявола во всех начинаниях, и обнадёживающий бриз мечтаний быстро сходит на нет. Душа бьёт тревогу. Черти сбиваются в стайки и начинают свой перепляс. Стихает. Сольно вступает фортепиано. Диссонансы, жёсткая фактура, тревога и страх перед «неохватным

и неизбежным». Далее следует тихий, диссонирующий, но при этом успокоительный, «штиль от сатаны». По меркам романтизма — музыка «радикальная». Пройдёт тридцать, сорок лет, и такая музыка станет «милой сердцу традицией». Тут же штрихи экспрессионизма и неоклассицизма — в начале двадцатого века без них никуда. Но эти штрихи, как зачастую у Шостаковича, не лелеют неоклассический приторный гендерный кисель прозападного толка, но вычерчивают контуры «промысла дьявола». Впрочем, «гендерный кисель» от западных либералов также входит в круги дьявольского промысла... Партия фортепиано вплетается в оркестровую ткань, сливается с оркестром: новая эстетика, новая музыка, новое время. Однако нужно отметить, что музыкальный авангард начала и первой трети двадцатого столетия значительно привычнее обывателю-эстету, чем авангардная живопись того же периода. Итак, в экспрессивном движении музыка ищет кульминацию, но не находит её... и растворяется в «вечных мухах поиска». Новая часть открывает сюжет «философского осмысления реальности», в который вклиниваются модерн-чертенята: они душу ублажают, они насмехаются. Структура всё ближе к неоклассицизму, но инфернальный подтекст вытаскивает музыку из неоклассической трясины. «Революционная» медь привносит и усиливает чертовщину, рассыпает по весям дух инфернального промысла, ей помогают барабаны и флейта. Тонально? Нет. Модально? Нет. И в этом смысле — авангардно! Тут налетели вихри смятения. Их усилила неуёмная жажда перемен. Стаккато от фортепиано и рельефные ударные подливают масла в огонь. Что в итоге? Инфернальные картинки с того света в образе и духе постромантизма. Увлекательно!

«Струнный квартет № 1», опус 24. Экспрессионизм. Но что этот термин означает? По сути, это жёсткий, музикально-новаторский кураж — в «постановке вопроса» и ожидание жёсткого, новаторского ответа. Однако ответа не ищи, его тут нет, впрочем, довольно скоро выясняется, что нет и «вопроса». Но что же есть? Повторы музыкального оборота — зарождается «классика новой волны»! Эмоционально, стройно, современно, и чуткое ухо меломана непременно услышит, как схоластический прозападный экспрессионизм бесследно исчезает в советских неоромантических традициях! Модальная печаль, модусная основа. И вновь экспрессионизм, но тут с оттенком неоклассицизма. Время пишет законы, в рамках которых работает художник: в первой половине XX столетия неоклассицизм, так или иначе, проявится непременно. И тут же, бок о бок, сверхсовременная мистическая печаль на модальной основе — классика новой волны в силе! Виолончель задаёт вектор «на чертовщину». Новый музыкальный язык: квазитональный и квазимодальный. Вновь повторы музыкального хода, они убеждают: классика новой волны родилась много раньше, чем принято считать. Второй эпизод — тут живут восточные факиры. Змеи, мистика, танцовщицы. Постепенно музыкальное полотно восточный колорит теряет и уходит в европейскую печаль и европейский модус. Третий эпизод. Бодрое движение с элементами ласкающей ухо чертовщинки. Новый эпизод. Настороженно, печально и волнительно одновременно! Удивительная краска! А заканчивается эта история душевным неустройством и печалью, как в жизни... Но в финале неожиданный и бодрый пассаж призвал к борьбе за счастье, которого, как известно, нет, но есть покой и воля. Спасибо поэту и спасибо музыканту. Браво!

«Тракторная бригада выезжает в колхозную деревню» для оркестра, примерно на четыре минуты звучания. Необычное, экстравагантное начало с романтическим дыханием и муз-модерн-штрихом. Со второй минуты начинается вхутемасовский «революционный авангард». Плакаты — вперёд! Время — вперёд! Твёрдая поступь и ароматы колхозного дня, ароматы полей. С тональной конкретикой, но без читаемого и связного гармонического ряда. Ново и арт-созидаельно. Интересно!

«Завод. Музыка машин». Вариант для камерного состава, примерно на три минуты звучания. Муз-радикальнее, чем в предыдущем опусе. Отсутствуют даже намёки на традиционные модальные построения либо гармонический тональный ряд. Повторы от экстраважёсткого варианта классики новой волны. Жёстко! Ново! По-рабочему! По-плакатному! Старое — на слом, его — в металлолом! Насколько всё это продуктивно? Время покажет, однако, и сомнений в том нет — музыкальные «ткацкие машины» надо периодически перебирать и перетряхивать. Вперёд!

«Концерт для виолончели с оркестром № 2». Поздняя и вполне тональная романтика без новизны, диссонансов, эксперимента. Разойдутся ли, по-современному, гармонические линии виолончели и оркестра? Нет, всё стандартно, раннеромантически. Однако фактура письма необычна, весьма интересная и весьма талантливая, с ксилофоном, который, без сомнения, придал музыке остроты, а густая тёмная краска, верная спутница виолончельных экзерсисов, добавила терпкости. Вновь ксилофон, и душа наполняется надеждой и светлой мечтой... Вторая часть продолжает «мечтать»: ксилофон, флейта, виолончель пишут лёгкий бриз волшебства и счастья. И ни малейших отклонений от канонов позднего, зрелого романтизма

с удивительным ароматом ударных-перкуссий. Присутствуют тональные отклонения в близкое родство, они не упрощают фактуру, но греют душу. Третья часть в маршеобразном ритме рисует стремление к действию и само действие. На пути к мечте тональные отклонения уходят в довольно дальние степени родства, всё ближе и ближе к позднему романтизму. В стремлении к счастью слились мысли и чувства, «нейроны и фибрь». Тут же обозначилась лирическая печаль, с тревожным пиччикато и лёгким диссонансом. Всё это — к месту! Вновь терпкие, густые нотки «предвкушения счастья»... и выход в финал, бодрый и в хорошем настроении. Спасибо за музыку, маэстро!

«Два ноктюрна», опус 15, 1926 год. Новая неомодальная и довольно жёсткая музыка на подложке классики новой волны, построенная на диссонансах и близкая к сюжетам музыкального экспрессионизма. Второй ноктюрн, по сути, продолжение первого: жёстко, много нот в низких регистрах, много диссонансов, пусть их меньше, чем в первом ноктюрне. Браво, маэстро! Тут хочу отметить, что лучше других эти ноктюрны сыграл пианист Роджер Вудворд, рекомендую слушать именно эту запись.

«Соната для фортепиано № 1», опус 3 (1924 год). Мосолов любит низкие регистры, и сразу — в мрачный цвет «подземелья и чертей». Человек заблудился, душа его мечется, а выхода — нет. Неомодально, в умеренных диссонансах, с лёгкой надеждой на счастье, с надеждой выбраться «из круга». Но диссонансы становятся всё жёстче, и оказалось вдруг, что мрачный мир таится не в подземелье, а тут, совсем рядом, и более того — он в тебе самом, и черти живут в твоей, «индивидуальной» душе. Отмечу, что лёгкий штрих от импрессионизма присутствует в музыке мастера повсеместно, и тут он есть, но балом правит экспресс-

сионизм в эксцентричной обёртке «от модерна» вместе с неомодальным неоромантизмом по-советски! О «гармоническом» и «тональном» музыкальном устройстве тут нет и речи. Браво!

«Соната для фортепиано № 2», опус 4. Динамично, жёстко, в сложной размерности, сурово и мрачно — это начало. Но через минуту картина меняется, в музыке появляется решительность и надежда на лучшее. К этим краскам добавляется мечтательная созерцательность вперемешку с модерном и чертёями. И особое внимание, как обычно, нижним регистрам контрапункта. Однако настроение меняется вновь, и полотно заполняет надежда и жажда жизни и борьбы. Тут же, в векторе времени, запрыгали мимы и клоуны. Тональных отклонений нет, но и модус не просматривается. Типичная неомодальная структура. Таким образом, в бесконечной смене настроений и без особых музыкальных находок развивается это сочинение. Второй эпизод начинается медитативно и созерцательно, с повторами хода в стиле классики новой волны, а далее следует трагиэкспрессия с твёрдыми нижними нотами контрапункта: сознание сопротивляется сомнамбулическому забытью решительно и «модально». Диатоника левой руки сгущает краски и выводит на кульминацию. Третий эпизод начинается динамично, решительно и почти что неоклассически. Ни намёка на неоромантизм или классику новой волны. Диссонансы есть, но их, как и в начале сюжета, немного. Весьма интересная музыка, но не более того.

«Соната для фортепиано № 4», опус 11. «Диссонанс» превращён в устойчивый звукоряд — он ткёт музполотно «концептуальной неомодальности». По сравнению с ранними сонатами — импрессионизма тут больше, а экспрессионизма меньше. Однако ноты начинают сплетаться в причудливые звукосочетания,

Конец ознакомительного фрагмента.

Приобрести книгу можно

в интернет-магазине

«Электронный универс»

e-Univers.ru