



## Lénine, Staline et la musique (2) : Destins et fuites

vendredi 29 octobre 2010 par [Thomas Rigail](#)



Studio for new Music Moscow  
DR

В цикле «Ленин, Сталин и музыка», одном из циклов Города музыки (Cité de la musique), концерты, наиболее близкие данной проблематике, прошли в рамках камерной музыки. Они дают возможность услышать тщательно отобранную музыку в осмысленном и качественном исполнении. Пригласив два русских ансамбля, специализирующихся на исполнении современной музыки, но также принимающих участие в «переоткрытии» авангарда 1920-х, Город музыки имел возможность предварительно удостовериться в хорошем уровне исполнителей, в чем можно убедиться на концертах солистов Студии Новой музыки из Москвы, и гораздо менее на концертах принесшего разочарование Московского ансамбля современной музыки.

В отличие от концерта, посвященного Геннадием Рождественским Прокофьеву, концерт Студии новой музыки очень виртуозно представляет неизвестный период в истории музыки. Прозвучали произведения композиторов, чье творчество близко эстетике Скрябина и связано с дальнейшими поисками в атональности и изобретением гармонических систем — поиски, которые нельзя рассматривать только как изыскания эпигонов, так как они принадлежали таким, как Лурье и Рославец, дебютировавшим параллельно со Скрябиным и ушедшим от него иногда

достаточно далеко. Этот период современности, известный еще очень фрагментарно, принадлежит той части новых тенденций, которые вследствие исторических событий едва не погибли, в то время как даже их численность и богатство могло бы составить серьезный контрапункт к серийным исканиям нововенцев. Ситуации сложные. Лурье в 1924 году уехал в Париж, разочарованный новым режимом (мы его находим там через некоторое время после Стравинского), затем исчез в изгнании в США. Вышнеградский эмигрировал во Францию, где его инновации в области микротонового письма, несмотря на интерес таких фигур, как Мессиаан и Булез, вызвали очень ограниченный отклик. Рославец был лишен возможности занимать какой-либо официальный пост с начала 30-х и умер в 1944. Многие его партитуры утеряны, его имя вычеркнуто из истории русской музыки и произведения изгнаны из СССР до 1989 года. Мосолов постепенно вычистил, начиная с 30-х, весь модернизм из своих произведений, чтобы, пройдя ГУЛАГ в 1937-38 годах, закончить работой в банальном стиле соцреализма — он умер в одиночестве, всеми забытый. Что касается Шостаковича, его история хорошо известна, он стал символом внутреннего сопротивления, жертв превратностей тоталитарной системы, хотя он далеко не единственный композитор, оказавшийся в таком положении. К списку этих композиторов, произведения которых были исполнены Студией Новой музыки, можно добавить тех, которых исполнил Московский ансамбль современной музыки в воскресенье 16 октября. Сергей Протопопов, опубликовавший 11 произведений между 1917 и 1931 годами, перестал писать музыку, когда увидел, насколько дискредитированы новой идеологией его теории музыкального языка (возникшие под влиянием профессора Болеслава Яворского, повлиявшего также на Шостаковича). Ефим Голышев, член Novembergruppe, работавший главным образом в Германии, прежде чем был выслан, оставил только одно произведение, струнное трио, остальное, включая две оперы и разные пьесы, было, по-видимому, уничтожено нацистами. Констатировать это тягостно, слушая эти произведения, особенно в исполнении Студии новой музыки, так как за интеллектуальным подходом к выбору стоит также замечательное качество исполнения. Солисты — достойные исполнители произведений, в которых сочетается техническая сложность и сила, они способны достигнуть высокой степени лиризма в самых опасных партитурах, никогда не допускающих и следа дурного вкуса и излишеств, которые ассоциируются с русской виртуозностью. Виолончель Ольги Галочкиной, ловкость её смычка, длинные линии фраз, которые исполнительница напряженно ведет к цели, когда инструмент должен петь, и, в остальное время, когда он на заднем плане, создает объемную и уверенную опору, каждый раз выступая с необыкновенной уверенностью. Скрипач Станислав Малышев, уходящий на задний план в Трио Шостаковича, поднимается на тот же уровень в Трио Рославца и в Квартете Мосолова, особая весомость его фраз, их блеск, излучающий неистощимую силу экспрессии, тембр всегда превосходного качества, абсолютная интонационная уверенность приводят в изумление. Три других музыканта немного более сдержаны, однако не менее сильные, но именно два названные музыканта доводят произведения до уровня осуществления их потенциала.

Мы бы назвали это интеллектуальностью программы, так как она наглядно показывает творческое одушевление этой группы; каждый композитор движется путем, связанным с ниспровержением тональной системы, начатым Скрябиным, и выделяет полярные свойства, участвующие в игре, в этих поисках, особенно напряжение между поисками гармонической системы и развертыванием мелодического материала в пении. Шостакович, более молодой, чем другие, пришедший после них, делает ставку на связь между наследием младших экспериментаторов, в том, что касается лаконичного, строгого языка и скрытого внутреннего неистовства гармонических отношений, сочетая их с традицией русского меланхолического лиризма, идущего от романтизма, что выражается в мелодии, будто вырывающейся из окружающей квази-атональности. Наивность, на грани преувеличенной сентиментальности, обретает свою силу в том, что дает ощущение прикосновения к чему-то запредельному. Это юношеское трио исполнено редкой беззаботности, в то время как его окружает тревога. Здесь задача музыкантов – сделать ощутимой эту беззаботность, а также ощущение взятия на себя сильного эмоционального накала, избегая всякой сентиментальности, удержать произведение в строгой форме. Пианистка Мона Хаба почти безупречно справляется с этими задачами, обеспечивая превосходную опору ансамблю, давая ощущение целостности партитуры.

В Трио №3 (1921) Рославца есть черты лиризма, которые сочетаются с успешными находками в гармоническом плане. Партия фортепиано наполнена томными блужданиями, её короткие мотивы находятся в вечной устремленности вверх, «неуверенные» аккордовые фрагменты, оформленные в пост-романтической манере в энергичные полифонические сочетания, могли бы стать поздней сонатой Скрябина. В то же время мелодии скрипки и виолончели развиваются поверх всего этого, как персонажи с другими характерами, но из того же мира. Их длинные и извилистые фразы отмечены влиянием нововенцев (ясно представляются Берг или Шенберг периода перехода от тональности к атональности, как во втором квартете), выразительная меланхолия, интенсивность которой не смягчается атональностью, но приобретает черты утонченной размытости. Атональность собирается вокруг синтетических аккордов, которые группируют гармонический и мелодический материал в сознательную систематическую структуру (систему, к которой Рославец пришел к 1919 году, после десятилетия поисков). В противоположность Шенбергу или Веберну, она не идет путем рассеивания материала, которое снимает вопрос длительности в структурной организации, выводя на первый план агрессивный экспрессионизм в его внешней сложности, но проявляется в движении лирическом по сути, по мелодическому характеру наследующем традиции романтической эпохи, но с абсолютно новой многозначностью, которая ликвидирует всякое желание простоты. Красота произведения находится в месте пересечения этих траекторий: тонкого и огненного, волнующего и резвящегося в болезненной чувственности, пение скрипки и виолончели, разжигающее друг друга в неуверенности, надорванном блуждании, отрешенной силе чувства или представления,

развертывается как чистое дыхание, прерывистое, и фортепиано, которое, как кажется при ближайшем рассмотрении, структурирует музыку, желая руководить раскаленным потоком. Пьеса не отказывается от структурных повторений, различного на слух развития, в сложной форме, объединяющей множество тем и их вариаций, но ее формальная сила находится в континуальности, которую гибкий лиризм высвобождает в атональной гармонии, реорганизованной в мелодическом плане в виде гаммы, который поддерживает ощутимую связанность за пределами использования двенадцати тонов. Необходима напряженная концентрация в каждый момент, чтобы передать всю её красоту: под пальцами трио, музыканты которого в высокой степени владеют искусством фразировки, произведение становится трепещущим надрывом (*déchirure*), исполненным лирической интенсивности, которой не знала и музыка Скрябина, заставляя признать, что это шедевр. Однородность и стройность звучания ансамбля таковы, что кажется, слышишь одну единственную линию длительностью пятнадцать минут, внутри которой каждый элемент отличается только дыханием. Если игра Ольги Галочкиной отличается тембровым богатством, и замечательной плотностью звучания, то Станислав Малышев может заставить звучать верхние звуки с удивительной яркостью и редким интонационным качеством. Его вибрато поддерживает звук, но никогда не кажется гипертрофированным. Пианистка Мона Хаба на последних страницах кажется немного превзойденной своими двумя партнерами в игре по силе, которая от них исходит, и её *piano*, хотя и богатое, делается несколько размытым, однако в остальной части партитуры она показывает очень точное *piano*, контролируемый уход.

Медитация на две темы из «Дня Бытия» (1919) Вышнеградского для виолончели и фортепиано, как указывает заголовок, написана параллельно с «Днем Бытия», произведением вроде оратории для чтеца, хора и оркестра, начатым в 1916 в Санкт-Петербурге и впервые исполненным во Франции только в 1978 году. Это произведение, продолжающее линию «Поэмы экстаза» и экспериментов позднего Скрябина, с масштабной архитектурой, пропитано индуистской философией, типичной для мистицизма. Это было унаследовано от дореволюционного русского литературного символизма (процитируем текст финального, значительного хора: «в удобное время я тебя услышал и в день спасения, я тебе помог. Вот, сейчас, это подходящее время, вот, сейчас, это день спасения, я альфа и омега/ первый и последний/ начало и конец») создает немного наивную юношескую пьесу, которая показывает, до какой степени повлиял Скрябин на целое поколение русских композиторов. Медитация повторно использует обе главные идеи произведения: использованная музыкальная система очень близка в своем хроматизме и употреблении ладов к поздней музыке Скрябина, здесь совершаются первые шаги и в области экспериментов с микро-интервалами на виолончели. Они появляются, скорее, в виде кажущихся изысканностью хроматизмов, чем новой гармонической системы. Пьеса кажется колеблющейся, но делает это колебание своим основанием, постепенно развертываясь, используя микро-интервалы и хроматизмы, вокруг первоначального выдержанного баса.

Из представленных композиторов наиболее удивительным был, без сомнения, Артур Лурье. Его эстетика неуловима, она вызывает в памяти по очереди Скрябина, Дебюсси, Орнштейна, Рахманинова, Прокофьева, Веберна, иногда даже Штокхаузена и Крама. Он может в одной пьесе заставить вибрировать поэтический *anecdotisme*, которого не отрицали бы французские композиторы начала XX-ого века, в следующей достигать высокой степени диссонирования, которые в совокупности сталкиваются или растворяются на грани тишины. Обратимся к творческим достижениям, оставив в стороне путь в профессии. В его наиболее продвинутых произведениях, таких как «Синтезы» или «Формы в воздухе», время расширяется, молчание становится существенным элементом структурирования, резонанс — элементом гармонии, кластеры разбросаны по крайним регистрам, линии распадаются или состоят из гроздей разбросанных звуков, все исполнено в радикальном стиле, которая заставляет задуматься о том, что этот радикализм в музыке для фортепиано соло вновь появится в эстетике только сорока годами позже, в серийных и пост-серийных опусах. С «Формами в воздухе» (1915) для фортепиано соло, произведения, посвященного Пикассо, Лурье точно выполняет то, что сообщает название: он располагает краткие мотивы, на нотоносцах «в воздухе» на странице, каждый элемент изолирован, имеет свой собственный нотный стан и свое место в партитуре. Это техника на самом менее причудлива, чем кажется, так как Лурье, находящий вдохновение у художников своего времени, воплощает на бумаге формальную концепцию пьесы, концепцию, в которой атональные черты становятся независимыми музыкальными объектами, формами в себе, которые рассеиваются в просторном пространстве резонанса, никогда, однако, не распадаясь на отдельные звуки, предпочитая очевидность образов, подобных вспышкам в ночи. В этой партитуре, которая оставляет некоторую свободу исполнения (нет указания ни темпа, ни метра), пианистка Мона Хаба проявляет себя как замечательная исполнительница, в особенности в управлении временем и педалью, заставляя звучать формы не как разбросанные элементы, но так как фрагменты, проявляющиеся из невидимого.

В качестве завершения программы был выбран Квартет №1 Мосолова. Мелодический материал сведен к остинато, назойливому или агрессивному хроматизму, каждый новый такт - в новом метре и темпе, чаще всего сразу же повторяется один, два, четыре раза, отчеканенный с жестоким упрямством. Феномен «овеществления» ритма, появившийся в «Весне священной» Стравинского, здесь представлен в его квинтэссенции: мелодическое и гармоничное содержание абсолютно координировано в ритме, метре и скорости, и даже сама форма сводится к этим музыкальным объектам, которые являются только вещами, с их границами и их содержимым, но почти лишенными определенности, цвета и формальной конечной цели, вещами в качестве вещей, расположенными друг за другом в жесткой застывшей композиции, сведенных к функции «стоять вместе». Это — механизация музыкального содержания. У повторения нет формальной ценности, это просто автоматизм, необходимость без причины, способ заполнять поле развалин. Жест Лурье, превосходящий Скрябина, разрушен: речь не идет больше о том, чтобы слышать невидимое или ухватить

чувственность форм. Элементы захватывают, в грубости своего присутствия, пространство, в котором отрицается бесконечность и которое существует только как ограничение вещей. Там есть несколько тем, чаще всего у первой скрипки, но они иссушены, сокращены до нескольких нот в высоком плаксивом регистре. Кроме того, они тоже систематически повторяются, и, как и любое выразительное желание, могут быть убиты в заикании примитивной машины. То, что выражено в этих темах, абсолютно противоположно идее Рославца, который находил возможности пения в атональности, это уничтожение музыкального слова в современности: формальное постоянное повторение мешает осознать смысловую структуру, дыхание, движение. Остаются только объекты, рвущиеся абстрактной машиной, циркулирующие, заново воспроизводимые в нагромождении, которое невозможно остановить, перекрывается любая возможность надления смыслом некоей изготовленной, сконструированной и пустой вещи. Почти меланхолическая тема в последних тактах *Adagio*, окружена гримасничающими гармониями и арпеджио, и не может выполнять даже функцию воспоминания: это – чье-то бормочущее пение, абсолютно затерянное в руинах, но автоматически декламируемое, по обязанности перед человечеством, потому что должно остаться что-то от прошлого, чтобы смогла сохраниться иллюзия, даже если это – только тусклая копия изображения. Скерцо, кажется, отвергает, со злобностью бессознательной машины, легкость традиционного скерцо, не стесняясь насмешек над пустым тематическим поигрыванием или над нюансом *ppp* как условным рефлексом: это, в невозмутимой холодности, смешно, раздражено, зло. Штрихи окончательно рвут дыхание: *pizz* на низких звуках и *sul ponticello* в первой части, несогласные в первом движении, *portamento* в виде гримасы во второй, тремоло, *sul ponticello*, в четвертой, звук загрязнен, искривлен, оторван от руки, которая его создает. Быстрые, слишком скорые черты чтобы быть определенными, вращающиеся и шикающие мотивы вновь и вновь имитируют шумы завода, но мы не найдем здесь иллюстративности. Это – формальная структура мира без людей, мира, который проникает через музыку и создает свое опустошающее произведение. Здесь производит впечатление именно форма: ее можно считать глупой, с бесконечными повторениями, отсутствием развития, изменения, тематического богатства, всего того, что составляло славу музыки до этого, но однако именно в этом заключается ее смысл, ее радикальность, ее отчаяние. Последовательность недифференцированных последовательностей, состоящая из вещей равной ценности, лишенных содержания, произведение говорит только о власти механизма, о превращении жеста в нормализованную должность, об исчезновении человека в артефакте. Раз идеологические и сентиментальные обоснования исчезли, живет только абсурд системы, данный здесь в своей реальной материальной демонстрации, вне своей мощи идеальной и обманчивой структуры. Это, очевидно, предел произведения: это устрашающее разложение музыкальных структур, которые не могут дать что-либо иное, чем гротескную и абсурдную музыку, которая не дает эстетического удовольствия и держит слушателя на расстоянии. Линия, заимствованная Рославцем, неотвязная, как воспоминание у Шостаковича (ее он включит в свое творчество впоследствии), затронутая Лурье, истощается: лиризм становится товаром, тайна

исчезает в грубом обращении с мотивами – машинами, остатки патетики раздавлены. В Западной Европе, в ту же эпоху, восхваляют прогресс, иногда на радостном, немного прямолинейном почти-бурлескном празднике, но никогда не воплощают я никогда с таким отсутствием снисходительности: даже в симфонии №2 Прокофьева, с её мощным и иногда возбужденным гомоном, нет этого холодного абсурда, который есть в квартете Мосолова, который никогда на самом деле не захватывает, несмотря на его острые ритмы и оstinato. Здесь все обнажено.

Солисты Студии новой музыки высвобождают это холодное насилие, лишённое настоящей тревоги, в смеси грубости и лирического отчаяния, что появляется в вибрато или в особенности фразировки, которая делает партитуру еще более горестной. Качество смычковых в ансамбле исключительно: звук контролируется даже в грязных звучаниях, и все звучит с впечатляющей злобой, не теряя никогда технического совершенства каждой ноты. На бис, скрипач объявляет Скерцо квартета Мосолова, «a little faster», без сомнения, потому что он нашел, что они сыграли его недостаточно быстро в первый раз... «A little faster », на русском языке, это должно быть, когда хотят сказать «быстро как только можно»: результат, абсолютно безумный, остается совершенным по звуковому качеству (наиболее поразительный пример - является *glissandi* виолончели в цифре 6 и оstinato в *vivace* огромной силы — впрочем, также как во всем квартете). Этот бис заканчивает (буквально!) увлекательную программу, которая представлена интеллектуально и физически блестящими исполнителями: это – наилучший концерт цикла.

К несчастью, этого нельзя сказать о концерте, данном в рамках форума, озаглавленного «Революционные утопии: музыка и авангард под Лениным», ансамблем равнозначным Студии новой музыки. Это один из самых активных ансамблей, исполняющих современную музыку в России. Московский ансамбль современной музыки (МАСМ) был создан Юрием Каспаровым в 1990 вследствие воссоздания АСМ, президентом которого был назван Эдисон Денисов, после очередного конфликта с очень ослабленным Союзом композиторов. МСМЕ должен был благоприятствовать созданию произведений в России а также реабилитировать музыку двадцатых годов: он находится здесь априори абсолютно на своем месте, но более чем курьезно предлагать в программе форума (музыка «под Лениным », следовательно, априори между 1917 и 1924) произведение Лурье, написанное в 1915, произведения Вышнеградского, написанные после данного периода или пьесу Ефима Голышева, который, хотя и русский, но работал в эту эпоху, главным образом, в Германии. Искания этих двух последних композиторов, конечно, связаны с вопросами, родившимися вокруг революции, но по отношению к программе это озадачивает. Но что важнее, именно интерпретация разочаровывает здесь: не претендуя на то, чтобы они достигли уровня концерта, о котором писалось выше, надо признать, что исполнения не превосходят посредственного уровня. Самое лучшее — это Три пьесы для двух фортепиано в четвертитонах Вышнеградского, Диалога вдвоем, Прелюдии op.22 и *Intégrations*,

без сомнения благодаря пианисту Вячеславу Попругину, который умеет правильно построить форму этих постепенно исчезающих произведений, в сдержанной тайне.

«Слезы Девы Марии» (1915) Артура Лурье — очень любопытное произведение, очень далекое от радикальных пьес для фортепиано, сочиненных в это же время. В этой пьесе для голоса, скрипки, альты и виолончели, которая использует песню XIII века на старо-французском языке, нет никаких исключительных диссонансов, но архаизм, соединяющий разные гармонические трения и вновь открытая модальность, которая напоминает мрачные мистические тона, используемые немного позже Андре Капле, и разворачивается в красивую меланхолию, которую трио, к несчастью, не умеет передать: в то время как приемы, меняющиеся в каждой строфе, преподносит инструменталистам много красивых формальных возможностей, они остаются в однозначном ущербном тоне, не уверенные в том, какое направление следует придать партитуре. Сопрано Екатерина Кичигина совсем не лучший исполнитель: недопустимое произношение и жалобный тон, доводящий до раздражения. Это произведение обладает эстетикой удивительно французской по сути, которая восходит к музыке Дебюсси, но также отчасти в духе Капле, к григорианскому хоралу. Партитура, красоты которой видятся только в этом, предвосхищает произведения, часто религиозного характера, которые Лурье напишет между 1924 и 1941, в то время как он жил в Париже.

«Юность» Сергея Протопопова – другое произведение, которое интегрирует голос в камерную музыку: здесь язык атональный, рассеянные линии и блуждающая музыка, каждый инструменталист, кажется, играет сам по себе, так что невозможно понять, вызвано ли это партитурой или качеством ансамбля, который обретает, тем не менее, красивую странность в последние минуты, с более ярко выраженной сплоченностью скрипки и фортепиано.

Наиболее удивительное произведение программы – Трио Гольшева. Опубликовано в 1925, оно, без сомнения, написано десятилетием раньше. Композитор здесь использует все высоты и длительности, что предвосхищает систему тотального сериализма. Звуковой результат близок к произведениям нововенцев, менее экспрессионистским, в особенности любопытной четвертой частью, в которой используется саркастические *staccato* на заднем плане в ярко выраженном хроматизме. Здесь вновь музыканты разочаровывают: баланс очень плох, линии блуждают, тембры жесткие. В то время как солисты Студии новой музыки позволили засверкать произведениям в свойственном им величии, МАСМ их оставляет на уровне любопытного маленького мотивчика. Жаль.