

ЗВУКОВОЙ ОБЗОР



Михаил Дубов, фортепиано

MEL CO 0607/1



Артур Лурье
Николай Обухов
Иван Вышнеградский
Сергей Протопопов

Гавриил Попов
Александр Мосолов
Леонид Половинкин

1/6

ЗВУКОВОЙ ОБЗОР

АРТУР ЛУРЬЕ (1891–1966)

Маски для фортепиано, соч. 13 (1913)

1	I. Nuagé, suave	3.20
2	II. Caché, avec une ironie suave	1.29
3	III. Avec une grâce fragile	2.48
4	IV. Dans une mystère profonde et calme	2.55
5	V. Étrange, charmé	2.13
6	VI. Tres lent, calme (Mouvement d'un marche funèbre)	2.58
7	VII. Pâmé, avec désir croissant	1.37

НИКОЛАЙ ОБУХОВ (1892–1954)

Десять психологических картин для фортепиано (1915)

8	1. Etrangeté	1.00
9	2. Mystère	1.00
10	3. Emanation	0.38
11	4. Effort désespéré	0.33
12	5. Embaumé	1.07
13	6. Damnation	0.54
14	7. Caresses envenimées	0.50
15	8. Légereté	0.28
16	9. Délire	1.02
17	10. Lourdes chaines	1.20

ИВАН ВЫШНЕГРАДСКИЙ (1893–1979)

Две прелюдии для фортепиано, соч. 2 (1916)

18	1. Grandioso	1.41
19	2. Allegro irato	1.32

СЕРГЕЙ ПРОТОПОПОВ (1893–1954)

20	Соната № 2 для фортепиано, соч. 5 (1924)	13.45
----	--	-------

ГАВРИИЛ ПОПОВ (1904–1972)

Две пьесы для фортепиано, соч. 1 (1925)

21	1. Экспрессия	3.10
22	2. Мелодия	1.23

АЛЕКСАНДР МОСОЛОВ (1900–1973)

23	Соната № 4 для фортепиано, соч. 11 (1925)	9.34
----	---	------

ЛЕОНИД ПОЛОВИНКИН (1894–1949)

Три пьесы для фортепиано, соч. 9 (1925)

24	1. Элегия	2.33
25	2. Электрификат	3.35
26	3. Неотвязное	2.28

Общее время: 66.06

Михаил Дубов, фортепиано

ЗВУКОВОЙ ОБЗОР

ARTHUR LOURIÉ (1891–1966)

Masques for piano, Op. 13 (1913)

- | | | |
|---|---|------|
| 1 | I. Nuagé, suave. | 3.20 |
| 2 | II. Caché, avec une ironie suave. | 1.29 |
| 3 | III. Avec une grâce fragile | 2.48 |
| 4 | IV. Dans une mystère profonde et calme. | 2.55 |
| 5 | V. Étrange, charmé | 2.13 |
| 6 | VI. Tres lent, calme (Mouvement d'un marche funèbre). | 2.58 |
| 7 | VII. Pâmé, avec désir croissant | 1.37 |

NIKOLAI OBUKHOV (1892–1954)

Ten Psychological Pictures for piano (1915)

- | | | |
|----|----------------------------------|------|
| 8 | 1. Etrangeté | 1.00 |
| 9 | 2. Mystère | 1.00 |
| 10 | 3. Emanation | 0.38 |
| 11 | 4. Effort désespéré | 0.33 |
| 12 | 5. Embaumé | 1.07 |
| 13 | 6. Damnation | 0.54 |
| 14 | 7. Caresses envenimées | 0.50 |
| 15 | 8. Légereté | 0.28 |
| 16 | 9. Délire | 1.02 |
| 17 | 10. Lourdes chaines | 1.20 |

IVAN WYSCHNEGRADSKY (1893–1979)

Two Preludes for piano, Op. 2 (1916)

- | | | |
|----|----------------------------|------|
| 18 | 1. Grandioso | 1.41 |
| 19 | 2. Allegro irato | 1.32 |

SERGEI PROTOPOPOV (1893–1954)

- | | | |
|----|--|-------|
| 20 | Piano Sonata No. 2, Op. 5 (1924) | 13.45 |
|----|--|-------|

GAVRIIL POPOV (1904–1972)

Two Pieces for piano, Op. 1 (1925)

- | | | |
|----|-------------------------|------|
| 21 | 1. Expression | 3.10 |
| 22 | 2. Melody | 1.23 |

ALEXANDER MOSOLOV (1900–1973)

- | | | |
|----|---|------|
| 23 | Piano Sonata No. 4, Op. 11 (1925) | 9.34 |
|----|---|------|

LEONID POLOVINKIN (1894–1949)

Three Pieces for piano, Op. 9 (1925)

- | | | |
|----|---------------------------|------|
| 24 | 1. Elegy | 2.33 |
| 25 | 2. Electrificat | 3.35 |
| 26 | 3. Obsession | 2.28 |

Total time: 66.06

Mikhail Dubov, piano

SOUND REVIEW

Sound Review («Звуковой обзор») – первый в истории современной российской академической музыки проект, претендующий на звание антологии композиторского творчества после 1990-х годов. Его организаторами выступили Союз композиторов России и «Фирма Мелодия», а воплотил в звуках Московский ансамбль современной музыки. В проект также включены камерные сочинения первой и второй волны русского музыкального авангарда в исполнении пианиста Михаила Дубова.

Создание такой антологии – органичное продолжение деятельности Союза композиторов России, который сегодня активно поддерживает всестороннее развитие композиторского творчества: устраивает концерты, фестивали, конкурсы, исполнительские лаборатории и научные конференции, выступает в качестве партнера главных проектов, связанных с миром современной музыки в России. Вся эта деятельность направлена не только на поддержку самих композиторов, но и на знакомство широкой публики с их произведениями, воспитание новых авторов, продвижение профессиональной музыкальной культуры в России и за рубежом.

Богатейший опыт МАСМа, старейшего российского коллектива, играющего современную музыку и отметившего в этом году 30-летний юбилей, стал стержнем проекта. Четыре из шести альбомов «Звукового обзора» вобрали в себя основной репертуар ансамбля – сочинения композиторов, с которыми коллектив постоянно сотрудничает (многие пьесы были написаны специально для МАСМа). Антология объединила авторов, рожденных с 1970 по 1990 годы, – именно это поколение сегодня определяет портрет новой русской музыки. География проекта широка – помимо Москвы и Санкт-Петербурга, представлены работы композиторов из Брянска, Казани, Нижнего Новгорода, Перми, Томска, Ростова-на-Дону и Улан-Удэ. В результате «Звуковой обзор» охватил произведения самых разных стилевых моделей и техник – от минимализма до экспериментальной электронной музыки, и именно поэтому являет собой своего рода репрезентативную выборку – достаточно широкую панораму творчества современных российских композиторов, в которой можно разглядеть ведущие тенденции эпохи.

В составлении альбомов директор ансамбля Виктория Коршунова намеренно отказалась как от хронологического принципа, так и от идеи стилистического

единства внутри одного диска – каждый из них был сформирован с учетом неожиданных контрастов, разных подходов к музыкальному материалу и пониманию природы творчества. Практически все произведения были записаны в присутствии авторов и с их непосредственным участием (с теми, кто находился за границей, связь поддерживалась онлайн), таким образом, можно говорить о завизированных композиторами интерпретациях, что для современной музыки особенно важно. Отдельно стоит отметить профессионализм исполнителей-участников ансамбля – это не только правильно сыгранные ноты, но и умение раскрыть творческий замысел композитора и воплотить его наиболее убедительным способом (порой неожиданным для самого автора), готовность к полноценному сотворчеству, влюбленность в процесс исследования новых звуковых миров и горячее желание передать эту любовь слушателям.

Все перечисленные качества характеризуют и искусство Михаила Дубова, записавшего еще два сольных альбома «Звукового обзора». В первый вошли малоизвестные, в основном ранние сочинения лидеров музыкального авангарда начала XX века – Ивана Вышнеградского, Артура Лурье, Александра Мосолова, Николая Обухова, Гавриила Попова, Леонида Половинкина и Сергея Протопопова. Несмотря на разность творческих почерков, современный слух ощущает в их произведениях много общего, что неудивительно – так или иначе почти все они видели своим предтечей Александра Скрябина и были увлечены идеями футуристов. По словам пианиста, его привлекли «искренние, свежие опусы, устремленные в будущее – возможно, и неосуществимое». И если первых русских авангардистов объединял утопический порыв к радикальному изменению мира и человечества, то во второй половине столетия речь уже шла скорее об обретении некоего высшего, универсального знания. Второй диск Михаила Дубова составили фортепианные, клавишные и органные сочинения Эдисона Денисова, Софии Губайдулиной, Николая Каретникова, Арво Пярта, Валентина Сильвестрова и композиторов следующего поколения: Александра Вустина, Владимира Мартынова, Дмитрия Смирнова и Владимира Тарнопольского. Многие из них в ранние годы испытали сильное влияние нововенской школы и, в частности, Антона Веберна, изучили множество различных стилей и тех-



ник, возникших в западноевропейской музыке за все то время, пока культура советской России была отделена железным занавесом. Пройдя через период поисков, каждый сформировал неповторимый собственный стиль. Однако высокая концентрация духовного начала и гуманистические идеалы творчества свидетельствуют о глубинном родстве в мироощущении представителей второй волны русского музыкального авангарда, возродивших Ассоциацию современной музыки во главе с Эдисоном Денисовым. Оглядываясь назад, кажется, что сам авангардный принцип – когда произведение обязательно должно представлять что-то новое и быть самоценным безотносительно к так называемому содержанию – никогда до конца не был воспринят русскими композиторами, так что, вероятно, об авангарде в русской музыке можно говорить со значительной долей условности.

Для новых же поколений этот принцип и вовсе устарел. И если всего лишь десятилетие назад еще были актуальны баталии на интернет-форумах, посвященных современной музыке, между «авангардистами» и «традиционалистами», сегодня становится очевидно, что на традиции опираются и те и другие, если неотступно следуют какому-либо одному стилевому направлению – и в этом смысле мало чем друг от друга отличаются. Все реже можно вообще говорить о стиле того или иного молодого композитора – возникает ощущение, что чем младше автор, тем большей свободой в выборе музыкального материала, техники, направления он обладает, комбинируя их в зависимости от концепции каждого конкретного сочинения.

Современный мир впервые проживает опыт столь тесного взаимовлияния множества разных культур и открывшегося перед человеком необъятного количества возможностей. Никаких «традиционных ценностей» больше нет, но не потому, что мы их отвергли, а потому, что каждый волен выбрать себе свои. В музыке тот же процесс отражается в постепенном преодолении разрыва между элитарными и доступными жанрами – композиторы все больше взаимодействуют с электроникой, рок-музыкой, джазом, импровизацией и другими неакадемическими направлениями. Главным становится осознанный выбор материала и максимальная индивидуализация всех параметров произведения. И если

во времена Бетховена высшим достижением композитора могло стать объединение миллионов, сейчас он может рассказать только об индивидуальном опыте и предложить слушателям пройти аналогичный путь, обращаясь к каждому из них персонально. Вероятно, потому, что герой нашего времени – это тот, кто преуспел в познании себя. И композиторы, всегда считывающие глубинный запрос социума, безошибочно ему служат.

Что же касается самого слушателя, от него ожидается сотворчество в меньшей степени, чем от исполнителя. Слушатель современной музыки – это тот, кто способен отнестись к ней как к внутреннему путешествию; кто стремится к самопознанию, готов анализировать свои реакции при встрече с неизвестным или же, наоборот, отслеживать внутренний отклик на что-то знакомое. Слушание может быть и не аналитическим, а медитативно-трансвым процессом (многие представленные в антологии пьесы к этому особенно располагают), однако и это выбор, в котором проявляется творчество.

«Моя музыка не настолько проста, чтобы звучать часто. И вместе с тем она не настолько сложна, чтобы откладывать ее на послезавтра. Она – сегодняшний нерв, сегодняшнее смятение, сегодняшний импульс», – сказала в одном из интервью Ольга Бочихина, представитель молодого поколения композиторов. И эта прекрасная формулировка может быть отнесена к творчеству всех героев «Звукового обзора».

Артур Винцент Лурье (1891–1966) (при рождении Наум Израилевич Лурья) – российско-американский композитор, музыкальный писатель, критик. Один из крупнейших деятелей музыкального футуризма и русского музыкального авангарда. Псевдоним Артур Винцент композитор взял себе в начале 1910-х годов в честь Шопенгауэра, Рембо и Ван Гога. Был завсегдатаем литературно-артистического кабаре «Бродячая собака», фактически исполняя обязанности его музыкального руководителя, разделяя идеи футуристов, в частности В. Хлебникова. Разочаровавшись в революции, покинул страну в 1922 году. В Париже стал известен как музыкальный критик, автор аналитических этюдов, книг о современной музыке. Благодаря дружбе с Игорем Стравинским перенял от него



интерес к неоклассическому стилю. После оккупации Франции нацистами при поддержке С. Кусевицкого перебрался в Нью-Йорк.

Музыка Лурье как в Европе, так и в США почти не исполнялась. Его творческая эволюция в своем роде уникальна: начиная как авангардист, пройдя через неоклассицизм, он выступил против серийной техники и ратовал за возврат к тональности, мелодии и субъективной лирике, а в позднем периоде творчества обратился к религиозной музыке в старинном стиле. Его самое крупное сочинение – опера «Арап Петра Великого» – объединяет практически все затронутые композитором музыкальные стили.

«Маски», соч. 13 для фортепиано (1913) посвящены Николаю Кульбину, художнику, философу и организатору первых выставок нового искусства в России, оказавшему сильное влияние на Лурье. Принципы «свободной музыки», сформулированные Кульбиным в манифесте, получили реальное воплощение в творчестве композитора и повлекли за собой изменения в нотной записи. Наиболее полно они отразились в самом знаменитом сочинении Лурье «Формы в воздухе», посвященном П. Пикассо (1913), где музыка располагается на нотном пространстве совершенно свободно, как геометрические фигуры на холстах кубистов, и отменены тактовые черты, метр, тональность. «Маски», как и другие ранние произведения Лурье – «Ароматы, краски, звуки», «Полет», «Ирония», «Опьянение» – созданы также под сильным влиянием Скрябина, о чем явно свидетельствуют названия пьес (некоторые музыковеды причисляют композитора к радикальным постскрябинистам). Это очень своеобразная ранняя форма атональной музыки, в которой причудливо смешались самые разные художественные стили (так, например, в пьесах сложно не заметить параллели с фортепианной музыкой Дебюсси), развивающаяся независимо от Шёнберга.

Николай Обухов (1892–1954) – русский композитор, мыслитель, мистик, создатель уникальных музыкальных инструментов. В музыке Обухов оттолкнулся от исканий позднего Скрябина и, по мнению некоторых теоретиков, стал своего рода связующим звеном между Скрябиным и Мессианом. В философии определяющими для него стали идеи Владимира Соловьёва, теософии, русского космизма.

В 1913 году Обухов создал оригинальную гармоническую систему, так называемую «абсолютную гармонию», которая повлекла за собой новую систему музыкальной нотации с отменой знаков альтерации и равным статусом всех 12 звуков хроматической гаммы. К собственной технике 12 неповторяющихся звуков композитор пришел на восемь лет раньше Шёнберга. Одним из первых Обухов стал конструировать электроакустические инструменты: «Эфир», «Кристалл», «Волны» и ставший наиболее известным «Звучащий крест» (1929) (громкость и высота звука звучащего креста регулировалась приближением и удалением рук исполнителя – по принципу созданного за несколько лет до этого Л. Терменом терменвокса). Эмигрировав в 1917 году в Париж, композитор прожил там всю жизнь. Создав собственный религиозный культ, Обухов подписывал сочинения Nicholas l'Extasié (Николай Экстатический), что не вызвало понимания у большинства его современников. Из более чем пятидесяти ансамблевых и симфонических опусов композитора были изданы лишь несколько; главным сочинением стала оратория «Книга жизни», грандиозное мистическое произведение, которое, как и «Мистерия» Скрябина, должна была преобразить мир. Партитура оратории была якобы похищена, что и спровоцировало безумие и скорую смерть автора.

Сочинения Обухова для сольного фортепиано занимают значительную часть его наследия. Почти все они относятся к раннему периоду творчества и написаны еще в России. В цикле миниатюр **Десять психологических картин** для фортепиано (1915) отразились уже сформированная индивидуальная гармоническая техника и важнейшие творческие принципы композитора. Прозрачность, дискретность ткани с обилием продолжительных пауз, посвященных вслушиванию в обертоновые отзвуки и резонансы, резкие смены динамики, темпа, ритма и фактуры – во всем этом проявляется изысканность звукописи его «картин» и редкий колористический талант автора. Обращает на себя внимание свойственное композитору коллажное сопоставление разных гармонических систем – тональной гармонии, атональной модальности и 12-тоновой техники, каждая из которых подается как особая звуковая краска. Трансцендентный характер пьес призван оказать особое эмоциональное воздействие на слушателя, приводя его в возвышенное состояние сознания.



Иван Вышнеградский (1893–1979) – русский и французский композитор, один из первых создателей и исследователей четвертитоновой музыки. Увлекался философией Ф. Ницше, теософией, своим главнейшим духовным наставником в музыке считал Александра Скрябина. После завершения первого зрелого сочинения «День бытия» (1916), написанного на собственный текст, композитор пришел к идее расширения звукового пространства посредством дробления звукоряда на микроинтервалы, за которой закрепил термин «ультрахроматизм». Первым экспериментом в области микрохроматики стали «Четыре фрагмента» (1918) для двух фортепиано, настроенных с разницей в четверть тона. В поисках реализации идеи создания одного инструмента, воспроизводящего ультрахроматические гаммы, Вышнеградский в 1920 году эмигрировал в Париж и провел ряд встреч с ведущими производителями фортепиано в Европе. В 1930 году четвертитоновый рояль был создан, но оказался не концертоспособен; не было и исполнителей, готовых освоить технику игры на нем, и Вышнеградскому пришлось вернуться к идее соединения двух фортепиано с разным строем. Его композиторскую судьбу нельзя назвать счастливой – несмотря на то, что Вышнеградский имел поддержку ведущих французских композиторов в лице Оливье Мессиана, Анри Дютийё, Пьера Булеза, устраивавших его концерты, широкому кругу публики его эксперименты были неинтересны, и он испытывал материальную нужду.

Две прелюдии, соч. 2 (1916) относятся к самому раннему периоду творчества композитора и написаны до того, как он посвятил себя идее исследования ультрахроматизма. Несмотря на их еще традиционный гармонический язык и форму, вобравшие в себя достижения позднего романтизма и скрябинскую интонацию, композитору удалось запечатлеть дух времени с его жаждой открытий, утопическими стремлениями и экстатической энергией (ремарки *grandioso*, *irato*, *furioso*): в небольших пьесах ощущается свежесть восприятия открывающегося звукового мира.

Сергей Протопопов (1893–1954) – русский композитор, теоретик музыки, хоровой дирижер, педагог. Окончив Киевскую консерваторию в 1921 году в классе композиции знаменитого теоретика и композитора Болеслава Яворского, стал убежденным последователем его музыкально-теоретической концепции. Наи-

более известен как автор книги «Элементы строения музыкальной речи» (1931). Посвященная учению Яворского, книга Протопопова включает и его собственное, глубокое и оригинальное развитие идей учителя. Основные сочинения Протопопова, написанные в 1920-х годах, используют систему ладов Яворского. С начала 1930-х годов его музыка перестает звучать в концертных залах, и, под давлением властей, он отказывается от своего новаторского музыкального языка и переходит к традиционной тональной музыке.

Главный труд Протопопова – завершение «Предварительного действия» Скрябина по сохранившимся фрагментам музыкальных эскизов и его литературному тексту (1948). В 1996 году эту задачу в более масштабной форме осуществил композитор Александр Немтин. Долгое время имя Протопопова умалчивалось и было практически неизвестно на родине и за рубежом. Его композиторское творчество, еще не изученное по-настоящему, представляет собой редкий, едва ли не уникальный пример столь последовательного развития принципов теоретической системы, созданной другим автором.

Помимо приверженности теоретической системе Яворского и ее структурным особенностям, на музыку Протопопова также оказал сильное воздействие Скрябин – как в плане гармонии и инструментальной фактуры, так и эстетических взглядов. Во **Второй сонате для фортепиано, соч. 5** (1924) Протопопов достигает органического симбиоза скрябинского наследия, комплекса средств выразительности позднего музыкального романтизма в целом с более рациональными эстетическими направлениями 20-х годов. Жесткая, урбанистично-конструктивистская фортепианная техника, экзальтированный характер музыки родственен эстетике кубизма, геометрическим формам произведений художников-супрематистов. Несмотря на фактический отказ композитора от применения классической сонатной формы, она все же присутствует здесь в модифицированном виде и может быть определена как условно сонатная с зеркальной репризой. По структуре и эмоциональному наполнению соната перекликается с «Прометеем» Скрябина, но, отходя все дальше от позднеромантической парадигмы, Протопопов выводит на первый план более отстраненное отношение к материалу, упоение яркими сонористическими эффектами и абстрактным звуком как таковым.



Гавриил Попов (1904–1972) в истории музыки остался прежде всего как яркий представитель советского музыкального авангарда, щедро одаренный композитор и пианист. В качестве дипломной работы после окончания Ленинградской консерватории в 1927 году он представил необычное произведение: Септет для флейты, кларнета, фагота, трубы, скрипки, виолончели и контрабаса (в 1971 году Попов переименовал его в Камерную симфонию). Сочинение имело большой успех, впоследствии стало одним из самых известных опусов композитора и, шире, одной из визитных карточек музыки советской России. Борис Асафьев в 1927 году писал: «По характеру и мышлению Гавриил Попов стоит ближе всего к Хиндемиту. Талант его – мужественный, энергичный, ищет точных, четких, чеканных форм воплощения. Характер его ярко динамической музыки – светлый и бодрый. Это – сильное, яркое дарование, близкий расцвет которого не подлежит никакому сомнению».

Однако Попов разделил судьбу многих своих современников, чье творчество, пережив взлет в 20-е годы, в силу сложившихся в России политических причин претерпело кризис. После разгромной статьи о его Первой симфонии (1935) авторский путь композитора резко изменился. Попов начал писать музыку для театра и кино, поначалу относясь к ней как к «прикладной» (однако его музыка к кинофильму «Чапаев» стала одной из вершин творчества композитора). Совместная работа и дружба связывала Попова с Всеволодом Мейерхольдом. В 1948 году его музыка снова подверглась жесткой критике в печально известном Постановлении Политбюро, что негативно отразилось на его последующем творчестве.

В ранних пьесах **«Экспрессия»** и **«Мелодия», соч. 1** (1925), посвященных Арнольду Шёнбергу, уже проявились яркие особенности его музыкального языка – соединение напевно-выразительной лирической мелодии и резко диссонантных гармоний, эпического зачина и экспрессивных «выкриков», быстрая смена различных стиливых истоков материала в едином, конструктивистски контрастном «монтаже». Тональность здесь является некой метасистемой, включающей атональные и модальные элементы. Обращает на себя внимание линейность фактуры, большая роль мелодического начала и неповторимость этого мелоса, восходящего к фольклорным истокам, жанрам протяжных песен и плачей. Именно в музыке Гавриила Попова остро современно и в то же время ностальгически

звучала лирическая мелодия. Можно сказать, что Попов предвосхитил главные неофольклорные, и, возможно, неоклассические идеи в русской музыке XX века.

Александр Мосолов (1900–1973) разделил трагическую судьбу лидеров русского музыкального авангарда, не эмигрировавших за рубеж. После окончания Московской консерватории Мосолов быстро стал лидером новой русской музыки. Его крупнейший композиторский успех пришелся на 20-е годы: отойдя от традиционных жанров фортепианной сонаты, инструментальной миниатюры и романса, Мосолов создал дерзкие «Четыре газетные объявления» (1926), шокировавшие публику антихудожественностью текстов, и знаменитую конструктивистскую оркестровую пьесу «Завод. Музыка машин», получившую сенсационную известность как в СССР, так и за рубежом. Однако уже спустя несколько лет его музыку перестали исполнять, а после статьи-доноса, выставившей композитора как идеологического врага пролетариата, Мосолов был арестован и осужден на 8 лет лагерей. Ходатайства Рейнгольда Глиэра и Николая Мясковского помогли смягчить приговор и заменить его лишением права проживать в Москве, Ленинграде и Киеве. Однако травля и репрессии оказали катастрофическое влияние на творчество Мосолова – отказавшись от авангардных поисков, сломленный композитор был вынужден перейти к сочинению «пролетарской музыки».

Большинство фортепианных сочинений Мосолова, в число которых входит **Четвертая соната, соч. 11** (1925), приходится на 20-е годы. Опираясь на достижения листовского, скрябинского и рахманиновского пианизма, композитор открывает для себя новый звуковой мир конструктивизма и экспрессионизма. Стилю Мосолова свойственно удивительное ощущение творческой свободы, проявляющейся в резких, обжигающе-диссонантных звучностях, наступательных «машинных» ритмах, широком использовании крайних регистров инструмента, сонорных и ударных эффектов звучания фортепиано. При этом его музыка не лишена лирического высказывания – мелодика Мосолова, существующая внутри новой тональности и даже современной ему техники 12 неповторяющихся звуков, к которой он иногда обращался, часто опирается на диатонику, иногда включает бытовые и фольклорные интонации. Одночастная Четвертая соната, наполненная мрачной бушующей



экспрессией, оригинальна по структуре: ее контрастная драматургия напоминает о сонатно-циклической форме в духе Листа, однако развивается материал как своего рода оstinatные вариации, а сонатность становится скорее принципом, скрепляющим произведение как форма второго плана.

Леонид Половинкин (1894–1949) – многогранный музыкант первой половины XX века, композитор, пианист, дирижер, музыковед, общественный деятель. Один из лидеров раннего музыкального конструктивизма. Его произведения 1920-х годов отличает яркость и оригинальность музыкального языка, новаторский подход, изобретательность в тембровом отношении, способах звукоизвлечения и гармонии, а также блестящая профессиональная выучка выпускника Московской консерватории. Увлекаясь джазом, композитор использовал джазовые темы в классико-романтических фортепианных произведениях, возвышая таким образом область бытовой музыки. После разгона Ассоциации современной музыки, активным участником которой был Половинкин, и уничтожающей критики композитор резко сменил стиль, обратившись к классико-романтической традиции. Будучи заведующим музыкальной частью и дирижером Московского театра для детей Н. Сац, Половинкин сосредоточился на сочинении музыки для театра и кино, и до эпохи возрождения русского авангарда был известен в основном как автор детской музыки к спектаклям и кинофильмам.

По поводу **Трех пьес, соч. 9 («Элегия», «Электрификат» и «Неотвязное»**, 1925) критик Николай Жилев писал: «Л. Половинкин представляет собой вполне сформировавшегося фортепианного композитора, с вполне определенными чертами собственного стиля, возникшего на почве причудливого сочетания и трансформации элементов Брамса, Метнера и Скрябина, словно в строго идеалистическую атмосферу этих художников ворвалась совершенно чуждая ей струя своеобразного – и безусловно талантливого – опоэтизирования более или менее вульгарных сторон жизни современного большого города – черта, которой я не замечал до сих пор ни у одного из известных мне русских композиторов». Наибольшую известность получила пьеса «Электрификат», чье название происходит от термина «электрификация», актуального в 1920-е годы, – ее сразу стали

исполнять как в России, так и за рубежом. Синкопированный ритм не без изысканности, форшлаги, гармонические и мелодические «сползания» явно несут в себе джазовые отголоски. К другим стилистическим моделям восходят хроматически-изломанные темы, отчасти напоминающие додекафонную серию («Неотвязное»), острые токкатные звучности в духе прокофьевского пианизма.

МИХАИЛ ДУБОВ

Широкому кругу слушателей, профессиональным музыкантам и критикам, интересующимся современной российской музыкой, хорошо известно имя Михаила Дубова – многогранного музыканта, соединяющего в себе таланты пианиста, исследователя, педагога, увлеченного первооткрывателя и пропагандиста новой музыки. Он родился в 1966 году в Москве, окончил Московскую консерваторию имени П. И. Чайковского и аспирантуру по трем специальностям: как пианист в классе Веры Горностаевой, как органист в классе Алексея Паршина и как музыковед. В 2008 году на кафедре теории музыки Московской консерватории Михаил Дубов защитил кандидатскую диссертацию «Янис Ксенакис – архитектор новейшей музыки» под научным руководством Юрия Холопова и Валерии Ценовой. С 1997 года преподает в Московской консерватории, в 2000–2012 годах преподавал также в ГМПИ имени М. М. Ипполитова-Иванова, где был одним из инициаторов создания и первым руководителем кафедры современного исполнительского искусства. В настоящее время – профессор Московской консерватории, декан факультета исторического и современного исполнительского искусства, член Союза московских композиторов, лауреат премии Seiler (2000) и обладатель почетного знака «За достижения в культуре» (2002).

Еще во время учебы в консерватории Михаил Дубов сблизился с Эдисоном Денисовым, который вовлек его в свой круг единомышленников, занимавшихся актуальной музыкой. Тогда же пианист начал свою профессиональную концертную деятельность, охватывающую широчайший диапазон музыкальных стилей от барокко до конца XX века. Среди его любимых авторов – Стравинский, Веберн, Лигети, Крам, Ксенакис. На сегодняшний день сольный и ансамблевый репертуар пианиста включает несколько сотен произведений и постоянно пополняется, в том

числе малоизвестной и редко исполняемой старинной и современной музыкой. Он регулярно представляет новые сольные программы, преимущественно состоящие из музыки XX–XXI веков, и с большим интересом относится к творчеству молодых композиторов, постоянно взаимодействуя с ними как участник Московского ансамбля современной музыки.

Восхищаясь его «поразительной виртуозностью» (The Daily Telegraph), «блистательным туше и бриллиантовой техникой» (L'Eco di Bergamo), критики называют Михаила Дубова одним из «главных специалистов по исполнению классического авангарда» («Огонёк»), который «представляет новое поколение, воспринимающее диалектику направлений как закон, стремящееся овладеть максимумом языков и не нуждающееся в подпорках радикализма и альтернативности» («Коммерсантъ Daily»). Михаил Дубов осуществил около полусотни мировых премьер российских и зарубежных авторов, в том числе сочинений Эдисона Денисова, Дьёрдя Куртага, Анатоля Виеру, Владимира Мартынова, участвовал в авторских концертах Яниса Ксенакиса, Ханса Вернера Хенце, Эдисона Денисова, Тристана Мюроя, Джорджа Крама, Джона Кейджа и других выдающихся современных композиторов. Он является постоянным участником крупнейших международных музыкальных фестивалей новой музыки в России и за рубежом, таких как Gaudeamus, «Варшавская осень», Berliner Festwoche, «Московский форум», «Московская осень», «Альтернатива», «Дни новой музыки в Дрездене», Ensembles, «Дни современной музыки в Хайдельберге», «Берлин в Москве», «Европа – Азия», «Дни новой музыки в Кишиневе», «Контрасты», «Ильхом-XX», «Бергамо», Osterfestival.

«Играть в хорошем ансамбле – это по-настоящему мое», – признается сам Дубов в интервью журналу «PianoФорум». С начала 1990-х годов он является солистом Московского ансамбля современной музыки (МАСМ), в 1994–2007 годах был солистом и руководителем камерных программ «Студии новой музыки» Московской консерватории, принимал участие в концертах ансамблей «Академия старинной музыки», Opus Posth, «Мадригал», «Солисты Москвы». Среди его партнеров по ансамблю А. Любимов, Т. Гринденко, А. Загоринский, М. Пекарский, И. Соколов, В. Попов, Х. Холлигер. В числе оркестров, с которыми пианист выступал в качестве солиста, Ensemble Modern (Германия), Госоркестр России имени Е. Ф. Светланова, Большой симфонический оркестр имени П. И. Чайковского, Национальный филармонический оркестр России, «Новая Россия», симфонический оркестр Мариинского театра, Российский национальный оркестр. Он сотрудничал с дирижерами В. Юровским, Ф. Леднёвым, Ф. Чижевским, Дж. Ноттом, А. Чистяковым, Дж. Нозедой, Д. Кавкой, Т. Курентзисом.

Не ограничиваясь исполнительским творчеством, Михаил Дубов занимается также исследовательской деятельностью в области современной музыки и является автором ряда статей в периодических музыкальных изданиях, участвует в научных конференциях, выступая с докладами, посвященными творчеству Денисова, Штокхаузена, Ксенакиса, Мессиана, Бартока, Булеза, Лигети.

Дискография пианиста насчитывает более 40 компакт-дисков на фирмах «Мелодия», «Русский диск», Vista Vera (Россия), Olympia (Англия), Le Chant du Monde (Франция), Meldac (Япония), Megadisc (Бельгия) и других.

SOUND REVIEW

Sound Review is the first project in the history of contemporary Russian academic music that claims to be an anthology of works written after the 1990s. The project was initiated by the Union of Composers of Russia and Firma Melodiya and realized by Moscow Contemporary Music Ensemble. The project also includes chamber works of the first and second waves of the Russian musical avant-garde performed by pianist Mikhail Dubov.

The creation of such an anthology is an organic continuation of the activities of the Union of Composers. Today, the Union actively supports the comprehensive development of composers' creativity by arranging concerts, festivals, competitions, performing labs and scientific conferences, acting as a partner of major projects related to the world of contemporary music in Russia. All these activities are aimed not only at supporting the composers themselves, but also at introducing the general public to their works, educating new talents and promoting professional musical culture in Russia and abroad.

The rich experience of MCME, one of the oldest Russian ensembles of contemporary music that celebrated its 30th anniversary earlier this year, is the core of the project. Four of the six albums of Sound Review incorporate MCME's key repertoire that includes works by the composers with whom the ensemble has been collaborating on a regular basis (many of the pieces were written especially for MCME). The anthology brought together the composers who were born between 1970 and 1990. They are the generation that defines today's portrait of new Russian music. The geography of the project is wide – in addition to Moscow and St. Petersburg, the project features composers from Bryansk, Kazan, Nizhny Novgorod, Perm, Rostov-on-Don, Tomsk and Ulan-Ude. As a result, Sound Review covers works created in a variety of styles and techniques, from minimalism to experimental electronic music. That is why it is a kind of representative selection, a fairly advanced overview of the contemporary Russian composers' works that enables us to discern the leading trends of this age.

When compiling the albums, Victoria Korshunova, the ensemble's director, deliberately rejected both the chronological principle and the idea of stylistic unity within one disc – each of them was formed on the basis of unexpected contrasts and different approaches to musical material and understanding of the nature of creativity. Almost all the works

were recorded in the presence of the composers and with their direct participation (the ensemble communicated online with those who were abroad). Thus, we can speak of interpretations endorsed by the composers, which is especially important for contemporary music. Particularly noteworthy is the professionalism of the ensemble members – not just the correctly played notes, but also their ability to reveal a composer's creative intention and realize it in the most convincing way (sometimes an unexpected one even for the composer), their readiness for full-fledged co-creation, their fondness for the process of exploring new sound worlds, and their burning desire to convey this fondness to the audience.

All of the above qualities are also fitting enough to describe the art of Mikhail Dubov, who recorded two solo albums for Sound Review. The first includes little-known, mostly early works by the leaders of the musical avant-garde of the early twentieth century, such as Ivan Wyschnegradsky, Arthur Lourié, Alexander Mosolov, Nikolai Obukhov, Gavriil Popov, Leonid Polovinkin and Sergei Protopopov. Despite the different creative styles, the contemporary ear senses a lot in common in their works, which is not surprising – one way or another, almost all of them saw Alexander Scriabin as their forerunner and were fascinated by the ideas of the futurists. According to the pianist, he was attracted by "the sincere, fresh opuses, directed to the future – perhaps an unrealizable one". While the first Russian avant-garde artists were united by the utopian urge to radically change the world and mankind, the second half of the century was more about the acquisition of some higher, universal knowledge. Mikhail Dubov's second disc features works for piano, harpsichord and organ by Edison Denisov, Sofia Gubaidulina, Nikolai Karetnikov, Arvo Pärt and Valentin Silvestrov, as well as composers of the next generation – Alexander Vustin, Vladimir Martynov, Dmitri Smirnov and Vladimir Tarnopolski. Many of them, in their early years, were strongly influenced by the Second Viennese School and, in particular, Anton Webern, and studied many different styles and techniques that emerged in Western European music during the time when the culture of Soviet Russia was separated by the iron curtain. After going through a period of searching, each formed a unique style of his/her own. However, the high concentration of the spiritual principle and humanistic ideals of creativity testify to a deep kinship in the outlook of the representatives of the second wave of the Russian musical avant-garde, who revived



the Association of Contemporary Music headed by Edison Denisov. Looking back, it seems that the avant-garde principle itself – when a work must necessarily represent something new and be self-valuable, regardless of the so-called content – has never been fully perceived by the Russian composers, so it is probably possible to speak about the avant-garde in Russian music with a significant share of conditionality.

For the new generations, this principle is completely outdated. Considering that only a decade ago, internet battles in the modern music forums between the so-called avant-gardists and traditionalists were still relevant, today it becomes obvious that both parties are based on traditions when they persistently follow any one style direction, – and they are not so different from each other in this sense. It is less and less common to speak about the style of this or that young composer – there is a feeling that the younger a composer is, the more freedom he/she has to choose musical material, a technique, or a direction, combining them in a way dictated by the concept of each specific work.

For the first time ever, the modern world is experiencing such a close mutual influence of many different cultures and facing an immense number of possibilities that have opened up before mankind. There are no “traditional values” anymore. Not because we rejected them, but because everyone is free to choose values of his/her own. In music, the same process is reflected in the gradual bridging of the gap between the highbrow and accessible genres – the composers increasingly interact with electronics, rock music, jazz, improvisation and other non-academic trends. The main thing now is the conscious choice of material and the maximum individualization of all parameters of a work. Unification of millions could be the composers’ highest achievement in the days of Beethoven, but now they can only speak about their individual experience and offer the audience to go through a similar one, addressing each member of the audience personally. Probably because the hero of our time is the one who has succeeded in knowing himself. And the composers, who always sense the deep request of society, unmistakably serve it.

As for the listeners, co-creation is expected from them no less than from the performers. The contemporary music listeners are those who are able to regard music as an inner journey; who strive for self-knowledge and are ready to analyze their reactions when they meet with the unknown, or, conversely, to track the internal response to something

familiar. The process of listening may not be analytical, but meditative and trance-like (many of the pieces presented in the anthology are particularly disposed to this), but this is also one of the ways to manifest creativity.

“My music is not that simple to be performed often. At the same time, it is not that complicated to be postponed until the day after tomorrow. It is the nerve of today, confusion of today, impulse of today,” Olga Bochikhina, a representative of the younger generation of composers, said in an interview. This wonderful wording can be attributed to all the heroes of Sound Review.

Arthur-Vincent Lourié (1891 – 1966) (born Naum Izrailevich Luria) was a Russian-American composer, music writer, and critic. He was one of the greatest figures in musical futurism and Russian musical avant-garde. The composer took the pseudonym Arthur-Vincent in the early 1910s in honor of Schopenhauer, Rimbaud and Van Gogh. He was a regular at the literary and artistic cabaret Stray Dog, actually acting as its musical director and sharing the ideas of the futurists, in particular Velimir Khlebnikov. Disappointed with the revolution, he left the country in 1922. In Paris, he became known as a music critic and author of analytical studies and books on contemporary music. Thanks to his friendship with Igor Stravinsky, he took over from him an interest in the neoclassical style. After the occupation of France by the Nazis, he moved to New York, assisted by Serge Koussevitzky.

Lourié’s music was almost never performed in Europe or in the USA. His creative evolution was unique in its own way: starting off as an avant-garde artist, then going through neoclassicism, he opposed serial technology and advocated the return to tonality, melody and subjective lyricism. In his later period, he turned to religious music in the old style. His largest work, the opera *The Moor of Peter the Great*, combines almost all the musical styles the composer worked in.

Masques, Op. 13 for piano (1913) was dedicated to Nikolai Kulbin, an artist, philosopher and organizer of the first exhibitions of new art in Russia, who had a strong influence on Lourié. The principles of “free music” formulated by Kulbin in the manifesto were actually realized in the composer’s works and entailed changes in the musical notation. They were most fully reflected in Lourié’s best known piece *Formes en l’air* (Forms

in the Air) (1913) dedicated to Pablo Picasso, where music is absolutely freely laid out on the notation space, like the geometric figures on the cubist canvases, and bar lines, times and tonalities are canceled. Like Lourié's other early works – Scents, Colors, Sounds, Flight, Irony, and Intoxication – Masques was also created under the strong influence of Scriabin, as clearly evidenced by the titles of the pieces (some musicologists classify the composer as a radical post-Scriabinist). This is a very original early form of atonal music that was developing independently of Arnold Schoenberg and covered a wide variety of artistic styles blending in a bizarre manner (for example, in these pieces, it is difficult not to notice the parallels with Debussy's piano music).

Nikolai Obukhov (1892–1954) was a Russian composer, thinker, mystic and creator of unique musical instruments. In music, Obukhov made a start from the searches of Scriabin's late period and, according to some theorists, became a kind of link between Scriabin and Messiaen. In philosophy, the defining ideas for him were the ones of Vladimir Solovyov, theosophy, and Russian cosmism.

In 1913, Obukhov created an original harmonic system, the so-called "absolute harmony" that entailed a new system of musical notation with the abolition of alteration signs and equal status of all 12 sounds of the chromatic scale. The composer came to his own technique of 12 non-repetitive sounds eight years earlier than Arnold Schoenberg. Obukhov was one of the first to design electroacoustic instruments – the "Ether," the "Crystal," the "Waves" and the most famous "Sonorous Cross" (1929) (the volume and pitch of the sonorous cross were adjusted by approaching and moving away the performer's arms – the principle of the theremin invented by Leon Theremin a few years earlier). Having fled to Paris in 1917, the composer lived there all his life. As a founder of his own religious cult, Obukhov signed his works as Nicholas l'Extasié (Nicholas the Ecstatic) finding no understanding among most of his contemporaries. Of the more than fifty of the composer's ensemble and symphonic opuses, only a few have been published; his major work was the oratorio The Book of Life, a grandiose mystical work, which, like Scriabin's Mysterium, was supposed to transform the world. The score of the oratorio was allegedly stolen, which provoked the composer's madness and death after a while.

Obukhov's works for solo piano hold a prominent place in his legacy. Almost all of them belong to the early period and were written in Russia. The cycle of miniatures **Dix tableaux psychologiques** (Ten Psychological Pictures) for piano (1915) reflected the already formed individual harmonic technique and the composer's most important creative principles. The transparency and discreteness of the fabric with an abundance of long pauses dedicated to attentive listening to overtone echoes and resonances, the abrupt changes in dynamics, tempo, rhythm and texture – all this manifests the sophistication of the sound pattern of his "pictures" and the composer's color talent. The composer's typical collage-like juxtaposition of different harmonic systems – tonal harmony, atonal modality and 12-tone technique, each presented as a special sound color – calls attention to itself. The transcendental character of the pieces is intended to have a special emotional impact on the listeners, bringing them to a sublime state of consciousness.

Ivan Wyschnegradsky (1893–1979) was a Russian and French composer, one of the first creators and researchers of quarter-tone music. He was fond of theosophy and Friedrich Nietzsche's philosophy, and considered Alexander Scriabin to be his main spiritual mentor in music. After completing his first mature work The Day of Being (1916), written on his own text, the composer came up with the idea of expanding the sound space by splitting the scale into micro-intervals, to which he assigned the term "ultrachromatism". The first experiment in the field of microchromatics was Four Fragments (1918) for two pianos, tuned with a quarter-tone difference. In search of the realization of the idea of creating a single instrument reproducing ultrachromatic scales, Wyschnegradsky left for Paris in 1920 and had a number of meetings with the leading piano makers in Europe. In 1930, a quarter-tone grand piano was created, but it was not suitable for concert playing; also, there were no performers ready to learn how to play it, and Wyschnegradsky had to return to the idea of combining two pianos with different pitches. His fate as a composer cannot be called happy – although Wyschnegradsky had the support of some of the leading French composers, such as Olivier Messiaen, Henri Dutilleul and Pierre Boulez, who organized his recitals, his experiments were of no interest to the general public and he had to live on a stringent budget.



Two Preludes, Op. 2 (1916) belong to the earliest period of the composer's career and were written before he devoted himself to the idea of studying ultrachromatism. Despite their traditional harmonic language and form, which absorbed the achievements of late romanticism and the Scriabin intonation, the composer managed to capture the zeitgeist with its thirst for discovery, utopian aspirations and ecstatic energy (the grandioso, irato and furioso remarks): there is some fresh perception of the newly discovered sound world in these small pieces.

Sergei Protopopov (1893–1954) was a Russian composer, music theorist, choral conductor and educator. After graduating from the Kiev Conservatory in 1921 where he studied composition with the famous theoretician and composer Boleslav Yavorsky, he became a staunch follower of his musical theoretical concept. Protopopov is best known as the author of the book "Elements of the Structure of Musical Speech" (1931). Dedicated to the teachings of Yavorsky, Protopopov's book also includes his own, deep and original development of the teacher's ideas. Written in the 1920s, Protopopov's main works used the Yavorsky system of modes. From the early 1930s, his music was no longer performed at concert venues, and, under pressure from the authorities, he abandoned his innovative musical language and switched to traditional tonal music.

Protopopov's major labor is the completion of Scriabin's Preliminary Action. He did it using the surviving fragments of musical sketches and its literary text (1948). In 1996, composer Alexander Nemtin carried out the same task on a larger scale. For a long time, the name of Protopopov was hushed up and practically unknown at home and abroad. His legacy, which is yet to be properly studied, is a rare, almost unique example of such a consistent development of the principles of a theoretical system created by another composer.

In addition to adherence to the Yavorsky theoretical system and its structural features, Protopopov's music was also strongly influenced by Scriabin, both in terms of harmony and instrumental texture, and aesthetic views. With his **Second Piano Sonata, Op. 5** (1924), Protopopov achieved an organic symbiosis of the Scriabin legacy and a set of expressive means of late musical romanticism as a whole with the more rational aesthetic trends of the 1920s. The rigid, urbanistically constructivist piano technique, and the exalted

character of the music are kindred to the aesthetics of cubism, the geometric forms of the works of suprematist artists. Despite the composer's actual refusal to use the classical sonata form, it is present here in a modified form and can be defined as a conditionally sonata one with a mirror reprise. In terms of structure and emotional content, the sonata has something in common with Scriabin's Prometheus, but moving further and further from the late romantic paradigm, Protopopov brings to the fore a more detached attitude to the material, intoxication with bright sonorous effects and abstract sound as such.

Gavriil Popov (1904–1972) remains in the history of music primarily as a prominent representative of the Soviet musical avant-garde and a generously gifted composer and pianist. As a diploma thesis after graduating from the Leningrad Conservatory in 1927, he presented an unusual work – the Septet for flute, clarinet, bassoon, trumpet, violin, cello and double bass (in 1971, Popov renamed it Chamber Symphony). The work was a great success and later became one of the composer's best known opuses and, more broadly, one of the hallmarks of Soviet Russia's music. Boris Asafiev wrote in 1927: "By character and thinking, Gavriil Popov is closer to Hindemith than anyone else. His talent is courageous, energetic, looking for precise, clear, chased forms of realization. The character of his brightly dynamic music is light and cheerful. He is a strong, bright talent, whose imminent flowering is beyond any doubt".

However, Popov shared the fate of many of his contemporaries, whose careers, after a rise in the 1920s, underwent crises due to political reasons prevailing in Russia. After the devastating article about his First Symphony (1935), the composer's path took a dramatic turn. Popov began to write music for theatre and cinema, at first treating it as "applied" (however, his music for the film Chapaev became one of the peaks of the composer's career). Popov collaborated and was friends with Vsevolod Meyerhold. In 1948, his music was again heavily criticized in the infamous Politburo Resolution, which negatively affected his subsequent work.

In his early pieces **Expression** and **Melody, Op. 1** (1925), dedicated to Arnold Schoenberg, the most characteristic features of his musical language are already there – the combination of an expressive lyrical melody and sharply dissonant harmonies, an epic beginning and expressive "shouts," a quick change of different stylistic sources of the

material in a single, constructivist contrasting “cut.” Tonality here is a kind of metasytem that includes atonal and modal elements. Noteworthy are the linearity of the texture, the large part of the melodic principle, and the uniqueness of this melos, which goes back to folklore origins, the genres of lingering songs and laments. Gavriil Popov’s music made lyrical melodies with their nostalgic sound relevant again. We can say that Popov anticipated the main neo-folklore and, possibly, neoclassical ideas in Russian music of the 20th century.

Alexander Mosolov (1900–1973) shared the tragic fate of the leaders of the Russian musical avant-garde who did not flee the country. After graduating from the Moscow Conservatory, Mosolov quickly became the leader of new Russian music. His greatest success came in the 1920s: moving away from the traditional genres of piano sonata, instrumental miniature and romance, Mosolov created the daring *Four Newspaper Advertisements* (1926) that shocked the public with the anti-artistic nature of the texts, and the famous constructivist orchestral piece *Iron Foundry: Machine Music*, which was a sensation both in the USSR and overseas. However, a few years later, his music was no longer performed, and after the denunciation article that exposed the composer as an ideological enemy of the proletariat, Mosolov was arrested and sentenced to eight years in camps. The petitions of Reinhold Glière and Nikolai Myaskovsky helped mitigate the sentence and replace it with the deprivation of the right to live in Moscow, Leningrad and Kiev. However, persecution and repression had a catastrophic effect on Mosolov’s work – having abandoned his avant-garde searches, the broken composer was forced to switch to composing “proletarian music”.

Most of Mosolov’s piano works, including **Sonata No. 4, Op. 11** (1925), were written in the 1920s. Relying on the achievements of the Liszt, Scriabin and Rachmaninoff pianism, the composer discovers a new sonic world of constructivism and expressionism. Mosolov’s style is characterized by an amazing sense of creative freedom, manifested in sharp, sizzling dissonant sonorities, aggressive machine rhythms, a wide use of extreme registers of the instrument and resonant and percussion effects of the piano sound. At the same time, his music is not devoid of lyrical expression – Mosolov’s melodic patterns, existing within the new tonality and even the contemporary technique of 12 non-repetitive sounds, which he sometimes turned to, often rely on diatonicism and sometimes includes functional and

folklore intonations. The structure of the single-movement *Fourth Sonata*, filled with gloomy raging expression, is original: its contrasting drama reminds of a sonata-cyclical form in the spirit of Liszt. However, the material develops as a kind of ostinato variations, and the sonata form becomes more of a principle that holds the work together as a supporting form.

Leonid Polovinkin (1894–1949) was a versatile musician of the first half of the twentieth century, composer, pianist, conductor, musicologist and public figure. He was one of the leaders of early musical constructivism. His works of the 1920s are distinguished by the bright and original musical language, an innovative approach, inventiveness in terms of timbre, methods of phonation and harmony, as well as a brilliant professional training as a Moscow Conservatory graduate. Being a jazz aficionado, the composer used jazz themes in classical romantic piano works, thus elevating the field of functional music. Polovinkin was an active member of the Association of Contemporary Music, and after its dispersal and destructive criticism he abruptly changed his style, turning to the classical romantic tradition. As the musical director and conductor of the Moscow Natalia Sats Children’s Theatre, Polovinkin focused on composing music for theatre and cinema, and before the revival of the Russian avant-garde mainly wrote music for theatre performances and films for children.

Concerning the **Three Pieces, Op. 9** (**Elegy**, **Electrification**, and **Obsession**, 1925), critic Nikolai Zhilyaev wrote: “Polovinkin is a mature piano composer with quite definite features of his own style, which arose on the grounds of a bizarre combination and transformation of elements of Brahms, Medtner and Scriabin, as if the strictly idealistic atmosphere of these artists meets a stream of a peculiar – and certainly talented – kind of poeticizing of more or less vulgar aspects of the life of a modern big city – a feature that I have not noticed until now with any of the Russian composers I know”.

Electrification is a better known piece of all. The name comes from the term “electrification,” which was relevant in the 1920s. They started to immediately perform it both in Russia and abroad. The syncopated rhythm is not devoid of certain sophistication. Its grace notes, harmonic and melodic “departures” clearly carry jazz echoes. The chromatically broken themes, partly reminiscent of the dodecaphonic series (*Obsession*), and the sharp toccata sonorities in the vein of Prokofiev’s pianism belong to other stylistic models.

MIKHAIL DUBOV

A wide range of listeners, professional musicians and critics interested in contemporary Russian music are well aware of Mikhail Dubov, a versatile musician who combines talents of a pianist, researcher, teacher, enthusiastic discoverer and promoter of new music. He was born in 1966 in Moscow and graduated from the Moscow State Tchaikovsky Conservatory where he majored in piano performance with Vera Gornostayeva, organ performance with Alexei Parshin and musicology. In 2008, under the guidance of Yuri Kholopov and Valeria Tsenova, Mikhail Dubov defended his Ph.D. thesis "Iannis Xenakis, an Architect of Contemporary Music" at the Department of Music Theory of the Moscow Conservatory. Mikhail has been teaching at the Moscow Conservatory since 1997. From 2000 to 2012, he also taught at the Ippolitov-Ivanov State Pedagogical Institute where he was one of the founders and the first Head of the Department of Contemporary Performing Arts. At present, he is a Professor at the Moscow Conservatory, Dean of the Department of Period and Contemporary Performing Arts, member of the Moscow Union of Composers, winner of the Seiler Prize (2000) and holder of the honorary badge "For Achievements in Culture" (2002).

When Mikhail Dubov was a conservatory student, he became close friends with Edison Denisov, who drew him into his circle of like-minded people engaged in contemporary music. At the same time, the pianist began his professional concert career, covering a very wide range of musical styles from baroque to the late 20th century. Among his favorite composers are Stravinsky, Webern, Ligeti, Crumb and Xenakis. Today, the pianist's solo and ensemble repertoire includes several hundred works and keeps growing. It includes little-known and rarely performed early and modern music. He regularly presents new solo programs, mainly consisting of music of the 20th and 21st centuries, and shows great interest in young composers' works, constantly collaborating with them as a member of Moscow Contemporary Music Ensemble.

Admiring his "amazing virtuosity" (The Daily Telegraph) and "brilliant touch and diamond technique" (L'Eco di Bergamo), the critics state that Mikhail Dubov is one of the "major specialists when it comes to performing classical avant-garde" (Ogonyok), "represents a new generation that perceives the dialectic of directions as a law, strives to master as many languages as possible, and needs no props of radicalism

and alternativeness" (Kommersant Daily). Mikhail Dubov has performed about fifty world premieres of Russian and foreign composers, including works by Edison Denisov, György Kurtág, Anatol Vieru and Vladimir Martynov, taken part in the recitals of Iannis Xenakis, Hans Werner Henze, Edison Denisov, Tristan Murail, George Crumb, John Cage and other prominent contemporary composers. He is a regular participant of some of the biggest international music festivals of new music in Russia and abroad, such as Gaudeamus, Warsaw Autumn, Berliner Festwoche, Moscow Forum, Moscow Autumn, Alternative, Days of New Music in Dresden, Ensembles, Days of Contemporary Music in Heidelberg, Berlin in Moscow, Europe-Asia, Days of New Music in Chisinau, Contrasts, Ilkhom-XX, Bergamo and Osterfestival.

"Playing in a good ensemble is really my thing," Dubov admits in an interview with PianoForum magazine. He has been a soloist with Moscow Contemporary Music Ensemble (MCME) since the early 1990s. From 1994 to 2007, he was a soloist and Head of chamber programs at the Studio for New Music of the Moscow Conservatory, took part in the concerts of the ensembles Academy of Early Music, Opus Posth, Madrigal and The Moscow Soloists. Among his ensemble partners are Alexei Lyubimov, Tatiana Grindenko, Alexander Zagorinsky, Mark Pekarsky, Ivan Sokolov, Valery Popov and Heinz Holliger. As a soloist, the pianist has performed with Ensemble Modern from Germany, the State Svetlanov Orchestra of Russia, the Tchaikovsky Symphony Orchestra, the National Philharmonic Orchestra of Russia, the New Russia Orchestra, the Symphony Orchestra of the Mariinsky Theatre and the Russian National Orchestra. He has collaborated with conductors Vladimir Jurowski, Fyodor Lednev, Filipp Chizhevsky, Jonathan Nott, Andrei Chistyakov, Gianandrea Noseda, Daniel Kavka and Teodor Currentzis.

In addition to performing, Mikhail Dubov has been engaged in research activities in the field of contemporary music. He has written a number of articles in periodicals and participated in scientific conferences, reporting on the works of Edison Denisov, Karlheinz Stockhausen, Iannis Xenakis, Olivier Messiaen, Béla Bartók, Pierre Boulez and György Ligeti.

The pianist's discography includes more than forty CDs released by Melodiya, Russky Disk, Vista Vera (Russia), Olympia (England), Le Chant du Monde (France), Meldac (Japan), Megadisc (Belgium), and others.

ЗВУКОВОЙ ОБЗОР



МИХАИЛ ДУБОВ / MIKHAIL DUBOV

ЗВУКОВОЙ ОБЗОР



ЗАПИСЬ СДЕЛАНА В МАЛОМ ЗАЛЕ МОСКОВСКОЙ КОНСЕРВАТОРИИ
В ИЮЛЕ–АВГУСТЕ 2020 ГОДА.

ЗВУКОРЕЖИССЕР – МИХАИЛ СПАССКИЙ
РУКОВОДИТЕЛИ ПРОЕКТА: АНДРЕЙ КРИЧЕВСКИЙ,
КАРИНА АБРАМЯН

МЕНЕДЖЕР ПРОЕКТА – МАРИНА БЕЗРУКОВА

АВТОР ТЕКСТА – ЕЛЕНА МУСАЕЛЯН

ВЫПУСКАЮЩИЙ РЕДАКТОР – НАТАЛЬЯ СТОРЧАК

ДИЗАЙН – ГРИГОРИЙ ЖУКОВ

КОРРЕКТОРЫ: ОЛЬГА ПАРАНИЧЕВА, МАРИЯ КУЗНЕЦОВА

ПЕРЕВОД – НИКОЛАЙ КУЗНЕЦОВ

ФОТО – ВЛАДИМИР ЯРОЦКИЙ

ЦИФРОВОЕ ИЗДАНИЕ: ДМИТРИЙ МАСЛЯКОВ, РОМАН ТОМЛЯНКИН

RECORDED AT THE SMALL HALL OF THE MOSCOW CONSERVATORY
IN JULY–AUGUST, 2020.

SOUND ENGINEER – MIKHAIL SPASSKY

PROJECT SUPERVISOR – ANDREY KRICHEVSKIY

LABEL MANAGER – KARINA ABRAMYAN

PROJECT MANAGER – MARINA BEZRUKOVA

LINER NOTES – ELENA MUSAELYAN

RELEASE EDITOR – NATALIA STORCHAK

DESIGN – GRIGORI ZHUKOV

PROOFREADERS: OLGA PARANICHEVA, MARIA KUZNETSOVA

TRANSLATION – NIKOLAI KUZNETSOV

PHOTO – VLADIMIR YAROTSKY

DIGITAL RELEASE: DMITRY MASLYAKOV, ROMAN TOMLYANKIN

ПРОЕКТ СДЕЛАН ПО ЗАКАЗУ ВСЕРОССИЙСКОЙ ОБЩЕСТВЕННОЙ ОРГАНИЗАЦИИ
«СОЮЗ КОМПОЗИТОРОВ РОССИИ».

THE PROJECT WAS COMMISSIONED BY THE ALL-RUSSIAN PUBLIC ORGANIZATION
“THE UNION OF COMPOSERS OF RUSSIA”.

MEL CO 0607/1

© АО ФИРМА МЕЛОДИЯ, 2020. 123423, МОСКВА, КАРАМЫШЕВСКАЯ НАБЕРЕЖНАЯ, Д. 44, INFO@MELODY.SU

ВНИМАНИЕ! ВСЕ ПРАВА ЗАЩИЩЕНЫ. ВОСПРОИЗВЕДЕНИЕ (КОПИРОВАНИЕ), СДАЧА В ПРОКАТ, ПУБЛИЧНОЕ ИСПОЛНЕНИЕ
И ПЕРЕДАЧА В ЭФИР БЕЗ РАЗРЕШЕНИЯ ПРАВООБЛАДАТЕЛЯ ЗАПРЕЩЕНЫ.

WARNING: ALL RIGHTS RESERVED. UNAUTHORISED COPYING, REPRODUCTION, HIRING, LENDING, PUBLIC PERFORMANCE AND BROADCASTING PROHIBITED.

LICENCES FOR PUBLIC PERFORMANCE OR BROADCASTING MAY BE OBTAINED FROM JSC «FIRMA MELODIA», KARAMYSHEVSKAYA NABEREZHNYAYA 44, MOSCOW, RUSSIA, 123423, INFO@MELODY.SU.

IN THE UNITED STATES OF AMERICA UNAUTHORISED REPRODUCTION OF THIS RECORDING IS PROHIBITED BY FEDERAL LAW AND SUBJECT TO CRIMINAL PROSECUTION.