

Moscow Conservatory  
**RECORDS**

**NIKOLAY  
ROSLAVETS**

**TWO CHAMBER  
SYMPHONIES**



**Studio for New Music** ensemble  
Conductor **Igor Dronov**

THE MOSCOW CONSERVATORY COLLECTION

**Nikolay Roslavets (1881–1944)**

- 1 **Chamber Symphony No. 1 (1926)**  
*Completion, editing and instrumentation by A. Raskatov (1989).* . . . . .14.39

**Chamber Symphony No. 2 (1934–1935)**

- 2 1. Largo ma non troppo – Allegro risoluto . . . . .11.18  
 3 2. Adagio . . . . .16.48  
 4 3. Scherzo (Allegro molto vivace) . . . . .9.16  
 5 4. Finale (Lentoso – Allegro non troppo, energico) . . . . .14.36

**Studio for New Music ensemble**

**Marina Rubinshtein**, flute, piccolo flute (1, 2). **Malika Mukhitdinova**, piccolo flute (2).  
**Anastasia Tabankova**, oboe, English horn (1). **Emil Miroslavsky**, oboe (2). **Anna Borisova**, English horn (2). **Nikita Agafonov**, clarinet, piccolo clarinet, bass clarinet (1, 2). **Sergey Strishchenko**, piccolo clarinet (2). **Ignat Krasikov**, clarinet (2).  
**Stanislav Katenin**, bassoon (1, 2). **Sergey Grashchenkov**, contrabassoon (2).  
**Valery Zhavoronkov**, French horn (1, 2). **Sergey Vaskovich**, French horn (1, 2).  
**Nikolay Kamenev**, trumpet (1, 2). **Mikhail Olenev**, trombone (1). **Andrey Vinnitsky**, percussion (1). **Vladimir Terekhov**, percussion (1). **Mona Khaba**, piano (1, 2). **Anastasia Alferova**, harp (1). **Stanislav Malyshev**, violin (1, 2).  
**Ekaterina Fomitskaya**, violin (1, 2). **Ekaterina Markova**, viola (1, 2). **Olga Galochkina**, cello (1, 2). **Sergey Karachun**, double bass (1). **Grigory Krotenko**, double bass (2).

Conductor **Igor Dronov**

Artistic director **Vladimir Tarnopolski**

Recorded at the Grand Hall of the Moscow Tchaikovsky Conservatory, November, 2017

Sound engineer: Mikhail Spassky. Engineer: Anton Bushinsky. Design: Alexei Gnisyuk.

Executive producer: Eugene Platonov

© & © P 2021 The Moscow Tchaikovsky Conservatory. All rights reserved

**C**omposer Nikolay Roslavets (1881–1944) was a prominent figure among the Russian avant-garde artists of the early 20th century. His biography contains contradictions that were characteristic of that turbulent time. Roslavets received a good academic education – two diplomas from the Moscow Conservatory (violin and free composition, 1912). But as soon as in the 1910s, he became one of the overthrowers of the traditional system of musical thinking. Roslavets invented the so-called synthechord (synthetic chord) technique, which implies the creation of a piece based on a number of sounds in the chromatic scale, which are repeated in various modifications (both melodically and harmonically). Its similarity to Schoenberg's dodecaphonic method, which emerged at about the same time, is evident. However, Roslavets's music sounds differently – it is closer Scriabin's late works and perceived more like a modification of his style. The continuation of the Scriabin line is also evidenced by the genres Roslavets predominantly worked in – symphonic (also with the addition of vocal voices) and piano music, as well as music for string instruments with piano and orchestra, and string quartets (it is worth reminding that Roslavets was a violinist). Known as a musical innovator, Roslavets was one of the closest associates of Kazimir Malevich and knew David Burluk, Vladimir Mayakovsky and others.

Before the revolution, Roslavets got lucky to marry well. His father-in-law, Alexei Langovoy, was a doctor, professor at Moscow University, member of the Moscow City Duma, and renowned collector. Obviously, this helped the composer, who came from a small town, raise his social status (soon he had to keep this episode of his biography a secret). Roslavets was a socially active person. During the years of the revolution and the civil war, he was a Socialist-Revolutionary and then a Bolshevik. In the 1920s, he was one of the founders and leaders of the Contemporary Music Association (also acting, among other things, as a music critic) and at the same time served as political editor of the Main Repertory Committee. The turning point in the composer's life came in the early 1930s when he had to leave

Moscow for Tashkent for several years. After his return in 1933, he became less noticeable in the capital's musical life, and most of the works of his last decade were not known to anyone except the closest circle of friends and acquaintances.

Roslavets left the All-Union Communist Party In 1921, but many of his works of the 1920s and 1930s were still dedicated to revolutionary and industrial topics. Simultaneously, he was creating pure music unrelated to the then current political events. Two of his chamber symphonies are examples of such music. Like many other of his works, the chamber symphonies were neither performed nor published during his lifetime. Their manuscripts were kept in Moscow archives to be found as late as at the end of the 20th century. Since that time both of the chamber symphonies gradually but steadily have been taking their place among the most performed symphonic works of Russian composers of the 1920s and 1930s.

It should be clarified that the composer included only one of them in the list of his works, the one that was written in 1934 and 1935 and now often referred to as No. 2. The title page of its manuscript kept at the Russian National Museum of Music says "Chamber symphony for 18 solo instruments/Symphonie de chambre pour 18 instruments solistes." The names of Roslavets's two chamber symphonies accepted in modern practice and numbered 1 and 2 are conditional. And yet, understanding this, we will use them henceforth.

The name "Chamber Symphony," so familiar to the ear of a contemporary, could seem as a strange oxymoron to a person of the early 20th century: "On the one hand, a symphonic scale of development [...], on the other, as opposed to the "big" symphony of the 19th century, a very laconic formal [...], a small lineup, and, most importantly, a chamber-like finely worked out musical fabric intended for an ensemble of soloists" (*Vlasova N. O. Tvorchestvo Arno'lda Shenberga [The Works of Arnold Schoenberg; in Russian]. Moscow, 2007.p. 143*). The paradoxical word combination first appeared on the title of Schoenberg's famous Chamber Symphony op. 9 (1906). Roslavets was one of the first to repeat it. Before him, there was Franz Schreker, and after him, there were Moisey Weinberg, Gavrill Popov, Boris Tchaikovsky, and others.

**C**hamber Symphony No. 1 (1926), the manuscript of which is kept in the Russian State Archive of Literature and Art, remained in the form of an unfinished clavier. In 1989, it was completed and orchestrated by composer Alexander Raskatov. The orchestral colors (the percussion instruments and harp were of great importance for Raskatov in the process), the choice of soloists, the balance of their combinations, and the coda he added are so important for the overall impression of this music that it would be more correct to consider the editor a co-author. In Raskatov's version, Chamber Symphony No. 1 acquired integrity and completeness, although its ending differs from the active and crescendoing (close to Scriabin in this sense) completions of most of the Roslavets symphonic works.

The one-movement Chamber Symphony No. 1 is laconic (it is 13 to 14-minute long). It is based on the sonata form with a clearly pronounced tonal center *c* based on the dominant *g* in the side part (the English horn and trumpet solos) and with its traditional transfer to the main key in the reprise. The two-fold return of the inviting quartal theme of the intro with the solo of the horns (before the reprise and coda) marks the boundaries of the sections of the form. At the beginning of the symphony, one can find a manifestation of Roslavets' signature synthetic chord technique, but subsequently the composer does not adhere to it consistently. The transparency of the texture, the relief and brightness of the themes (the Scriabin etymology, of course), the clarity of the boundaries between the sections determined by the caesuras – all this makes Chamber Symphony No. 1 one of Roslavets' simplest works for modern perception.

This is largely facilitated by a constructivist-like clear structure of the theme of the main part (it begins with a bassoon solo), which is based on a four-sound motif of singing with a diminished third (a version of the famous BACH theme). The rhythmic, textured, polyphonic, and timbre variation of the theme of the main part, its numerous exquisite transformations, prevail in time over the rest of the themes of the symphony.

The theme of the main part has an unusual and attractive quality for the music of the “Russian Schoenberg” – it is imbued with a waltz flavor from the very beginning. The waltz is manifested subtly, with many expressive shades, up to the accompaniment of the “funeral” bells in the coda completed by Alexander Raskatov. The combination of visual constructivism in the structure and development of this theme with its sublime romantic sound is perceived as a manifestation of a kind of Roslavets’s individual idea. The interrelation of romantic and constructivist features in this music allows us to compare it with the Schoenberg work of the same name.

**C**hamber Symphony No. 2 (1934–1935) is much larger than the previous one. It is a 55 to 56-minute long four-movement sonata-symphonic cycle. It succeeds to classical examples: a sonata Allegro with a slow intro, an Adagio, a scherzo, and a finale (with echoes of the themes of the previous movements). The lineup is a small orchestra, in which all performers are soloists (only the French horns are doubled). The piano present in the orchestra is most noticeable in the second movement where it has several solos like concerto cadenzas.

Whereas the first of the Roslavets chamber symphonies does not particularly resemble the Schoenberg prototype, the second one clearly demonstrates its affinity. The ascending quartal move and the dotted rhythm of the energetic theme of the first movement (Largo ma non troppo; Allegro risoluto) remind of Schoenberg. This movement is the basis of both the intro and the main part, acquiring the character of an energetic marching motion in Allegro. The lyrical theme of the side part (clarinet solo, G-dur) ensues from the intro. With its diatonicism and variable time, the theme goes back to Russian songs and, even directly, to the famous song of Lyubasha from Rimsky-Korsakov’s *The Tsar’s Bride*. Returning in the subsequent movements, both the theme of the main part and the theme of the secondary part become pervasive in the symphony. A constructivist type of thinking is felt in the development. Polyostinato becomes its expression (the material for the develop-

ment mainly sounds like a counterpoint to it – the theme of the main part, the melody of the side part of the winds, from the clarinet to the trumpet). In the reprise, the section of the side part section is expanded and forms a lyrical climax (now it sounds in the main tone, that is *c*). The energetic coda based on the material of both themes with the traditional summarizing figure of classical music – the perpetual canon – completes the development.

The second movement (*Adagio*) is close to a nocturne. The rarefied air of its chromatinized sophisticated themes is akin to the mysterious landscape music of Anatoly Lyadov and Rimsky-Korsakov's late works (with elements of the Rimsky-Korsakov symmetrical tonality in the intro). Behind the oriental dialogues of the winds in the intro, there comes an expressive chromatinized theme of the main section that gradually captures the strings as well. The development is built on its variation and a wavelike increase and decrease in the density of its texture from the polyphonic imitations to the solo – but with a predominant muffled, chamber sound all the time. The return of the intro theme denotes the boundaries of the three-movement form and creates a framework of the entire movement.

The third movement (*Scherzo, Allegro molto vivace*) is an expressive contrast to the preceding one. It is a *perpetuum mobile*, the transparent texture of which resembles the motions of Lyadov's *Kikimora*, but with new constructivist accents. The contemplative lyricism of the middle section – a trio from the oboe solo at the beginning (*Alla breve. Allegretto non troppo; semplice*) reminds of Alexander Borodin.

The beginning of the finale (*Lentoso; Allegro non troppo, energico*) is almost Beethoven-esque – the recitative phrases of the low strings, after which the themes from the first and second movements of the symphony are recalled and developed. The basis of the sonata *Allegro* finale is the theme from the second movement, which acquires a restless, agitated character at a fast pace and with a dense *tutti* sound. As in the sonata form of the first movement, the theme of the side part here has a lyrical mood (the solo of the winds – the oboe, the clarinet,

the French horn, etc). It is immediately dramatized while the imitative development is important, including the combination of theme variants in the initial rhythm and growth. Instead of a development, there is an episode (*L'istesso tempo*; *Lirico ed agevolmente*) colored with warm timbres of the strings. The further development corresponds to the traditional scheme of the sonata form, and the dramatic emotional tone marries both of its themes.

Despite many differences in the scale of the whole and in the nature of the thematic invention, both of the Roslavets chamber symphonies are similar. Their main tone coincides – *c* (in the second of the symphonies – *c-minor*). Certain stylistic duality also makes them related: in the second, the romantic sound vocabulary prevails as well, but the swirling theme of the scherzo is more of a “constructivist” kind.

The clarity and classicity of the ideas of both, the brightness and contrast of their thematic invention are also close. Nikolay Myaskovsky spoke about these qualities of Chamber Symphony No. 2, noting that it “favorably differs” from many of the Roslavets works as it has “a more transparent texture and greater clarity and expressiveness of the thematic material” (quoted from: *Lobanova M.N. Nikolay Andreevich Roslavets i kul'tura ego vremeni* [Nikolay Andreyevich Roslavets and the Culture of His Time; in Russian]. St. Petersburg, 2011, p. 343). It is no coincidence that Myaskovsky liked the symphony – in fact, it is related to his own works in this genre.

The release with recordings of two chamber symphonies by Roslavets is a landmark event for Studio for New Music. In 1994, the ensemble was among the first performers to present Chamber Symphony No. 1. In 2002, Studio for New Music performed the world premiere of Chamber Symphony No. 2 in Bryansk. Later, both of the symphonies reappeared in the concert programs of Studio for New Music. Those performances, along with works by living composers, signified a link between the Russian musical avant-garde of the early 20th century and the current 21st century.

*Olesya Bobrik*



## About the Chamber Symphony for 18 Solo Instruments

The fate of Nikolay Roslavets's Chamber Symphony for 18 Instruments was quite dramatic. Despite the high appraisal and recommendation for performance given by Nikolay Myaskovsky immediately after it was written, the Symphony was never performed, and the score was lost in the archives for almost seven decades. As late as in the early 2000s, it was discovered in the archive of the Glinka Museum of Musical Culture by Mark Belodubrovsky, a remarkable researcher and advocate of the early Russian avant-garde. He told me about his sensational find. It was hard to believe in it – an inferior photocopy of a manuscript was the sheet music of the Master's completed fifty-minute chamber symphony that had been considered irretrievably lost! In the lower right corner of each page of the score, there was Nikolay Roslavets's trademark monogram – the intertwined Latin letters N and R. The instrumental lineup of the Symphony exactly corresponded to the format of the ensemble Studio for New Music. It seemed that the piece was written for us and just waiting in the wings. All we had to do was to assign the orchestral voices of this score, but that was a snag “just” for a while – the manuscript contained about two hundred pages so that assigning the parts and checking possible slips of the pen at the same time was a huge amount of work to do.

Unfortunately, at that time we couldn't find any financial support to do it, neither from the Ministry of Culture, nor from any private structures. It was the time when we were negotiating with the organizers of the program for the Year of Russian Culture in Germany, and, of course, the German curators immediately seized on my idea of having the Symphony performed in Berlin. They were interested, of course, first of all, in a world premiere. The venue they gave for Studio's performances was as famous as it could be, the Chamber Hall of the Philharmonie Berlin and, of course, the issue of paying for such technical issues as assigning the parts was solved automatically.

But we certainly wanted to have a Russian premiere. We got support from the Nikolay Roslavets and Naum Gabo International Festival of Contemporary Art that took place in Bryansk, the birthplace of these great pioneers. The festival was inspired by the same tireless enthusiast Mark Belodubrovsky. There, in Bryansk, the composer's native land, at the Druzhba Concert Hall of the Bryansk Philharmonic Society, on March 23, 2002, Studio for New Music conducted by Igor Dronov performed the premiere of this wonderful work, the fate of which was so closely intertwined with the history of the country. Since then, the Symphony has been repeatedly performed in Moscow; Studio for New Music has been its only Russian performer for twenty years. The Symphony has been recorded for the first time in Russia.

*Vladimir Tarnopolski*

Fascinated by the idea of introducing the works of Nikolay Roslavets into artistic practice, and that with possible premieres in Bryansk, I repeatedly tried to find his Chamber Symphony of 1934, a work highly acclaimed by Nikolay Myaskovsky, a composer who was known as Musical Conscience of Moscow. The search in a variety of archives I had access to, including the Glinka National Music Museum, didn't give any results. And then, a few years after a new and abrupt flash of public interest in the personality and music of Roslavets, I felt like touching some of the previously unpublished pages of his works they kept in the Glinka Music Museum.

The symphony appeared as some sort of *deus ex machina*. It was in the card index that I and other researchers had looked through several times. The fact that its pencil score was in a good shape made it possible (after thorough computer editing) to perform it at the festival. Apparently, it is one of Nikolay Roslavets's best works of the '30s. I think it's a gift to all of us and to the entire music world.

*Mark Belodubrovsky*

## STUDIO FOR NEW MUSIC ENSEMBLE

The ensemble of soloists Studio for New Music, a leading Russian ensemble of contemporary music, was founded in 1993 in the Moscow Conservatory by composer Vladimir Tarnopolski, conductor Igor Dronov and musicologist Alexander Sokolov. The repertoire of the ensemble includes virtually all music for chamber ensemble and chamber orchestra of the 20th and 21st centuries, from the early Russian avant-garde and Western modernism to the works written in recent years. Over twenty-eight years, SNM has premiered in Russia about one and a half thousand works by leading contemporary composers, including more than a hundred portrait concerts and works in the genre of new musical theater. The ensemble performs about sixty new programs annually.

SNM has appeared at well-known venues, such as the Philharmonie Berlin and the Konzerthaus in Vienna, the Cité de la Musique in Paris and the Teatro Malibran in Venice, the Moscow and St. Petersburg philharmonic societies, the Grand Hall of the Moscow Conservatory, and others. The ensemble has had a number of joint performances with Ensemble Modern and collaborated with the Schoenberg Ensemble and Klangforum Wien. SNM also regularly tours the regions of Russia.

Maarten Altena, Yuri Vorontsov, Alexander Wustin, Roman Ledenev, Faradz Karayev, Yuri Kasparov, Igor Kefalidi, Martijn Padding, Luis Naón, Enno Poppe, Roger Redgate, Vladimir Tarnopolski, Ivan Fedele, Nicolaus A. Huber, Gérard Zinsstag, and many other composers have written their works specially for SNM.

The musicians of the ensemble pay special attention to various collaborations with young composers commissioning new works and conducting lectures, master classes and competitions (the International Jurgenson Competition for Young Composers, the International Competition for Young Composers “New Classics”, the All-Russian Seminars on Instrumental Techniques).

SNM regularly conducts master classes at various conservatories around the world, organizes special projects at universities, including Oxford, Boston and Harvard. SNM is the first and still the only Russian ensemble to have been invited to the Darmstadt International Summer Courses for New Music and the Venice Biennale of Contemporary Art.

One of the important areas of the ensemble's activities is interdisciplinary interaction. SNM has collaborated with some of the most important cultural organizations, including the Stanislavsky and Nemirovich-Danchenko Musical Theater, the Meyerhold Center, the festivals NET – New European Theater and TERRITORIA, the Pushkin Museum, the Tretyakov Gallery, Garage Center for Contemporary Art, the Moscow Museum of Modern Art, the Moscow Biennale, the Jewish Museum and Tolerance Center, the Kandinsky Prize, and others.

Studio for New Music is the core ensemble of the Center for Contemporary Music of the Moscow Conservatory and the International Festival of Contemporary Music "Moscow Forum."



World premiere of the Chamber Symphony for 18 solo instruments on March 23, 2002 at the «Druzhba» Concert Hall of the Bryansk Philharmonic

Мировая премьера Камерной симфонии для 18 инструментов 23 марта 2002 года в концертном зале «Дружба» Брянской филармонии

**К**омпозитор Николай Андреевич Рославец (1881–1944) был заметной фигурой среди русских авангардистов начала XX века. Его биография содержит противоречия, характерные для того беспокойного времени. Рославец имел хорошее академическое образование – два диплома Московской консерватории (скрипка и свободная композиция, 1912). Но уже в 1910-х годах он стал одним из ниспровергателей традиционной системы музыкального мышления. Рославец изобрёл технику «синтетаккорда» («синтетического аккорда»), предполагающую создание сочинения на основе ряда звуков хроматической гаммы, которые повторяются в различных модификациях (как в мелодическом, так и в гармоническом виде). Очевидно её сходство с шёнберговской додекафонией, создававшейся примерно в то же время. Однако звучание музыки Рославца иное, – она ближе к позднему Скрябину и воспринимается скорее как модификация его стилистики. О продолжении скрябинской линии свидетельствуют и преобладающие жанры творчества Рославца – симфоническая (и с добавлением вокальных голосов) и фортепианная музыка, а также сочинения для струнных инструментов с фортепиано и оркестром, струнные квартеты (напомним, что Рославец был скрипачом). Будучи известен как новатор в музыке, Рославец входил в ближайший круг сподвижников К.С. Малевича, был знаком также с Д.Д. Бурлюком, В.В. Маяковским и др.

До революции Рославец удачно женился – его тещь, А.П. Ланговой, был врачом, профессором Московского университета, гласным Московской городской думы, известным коллекционером. Очевидно, это помогло композитору (выходцу из провинции) повысить свой социальный статус. (Вскоре он вынужден был хранить в тайне этот эпизод своей биографии.) Рославец был социально активным человеком: в годы революции и гражданской войны – эсером, потом – большевиком. В 1920-е годы он явился одним из создателей и руководителей Ассоциации современной музыки (выступая, в том числе, как музыкальный критик) и одновременно служил политредактором Главного репертуарного комитета. Перелом в жизни композитора наступил в начале

1930-х годов, когда он вынужден был на несколько лет уехать из Москвы в Ташкент. После возвращения (1933) он стал менее заметен в столичной музыкальной жизни, а большинство произведений последнего десятилетия не были известны никому кроме ближайшего круга друзей и знакомых.

В 1921 году Рославец вышел из ВКПб, однако многие его сочинения 1920–1930-х годов оказались посвящены революционной и производственной тематике. Одновременно с ними создавалась чистая, не связанная с актуальными политическими событиями музыка, к которой относятся и две его камерные симфонии. Как многие другие сочинения Рославца, Камерные симфонии не были ни исполнены, ни опубликованы при его жизни. Их рукописи хранились в московских архивах и были найдены лишь в конце XX века. С этого времени обе они постепенно, но устойчиво входят в число наиболее исполняемых симфонических произведений русских композиторов 1920–1930-х годов.

Следует уточнить, что он сам включал в список своих сочинений лишь одну из них, созданную в 1934–1935 годах (ту, которую сейчас часто называют «второй»). На титульном листе её рукописи, хранящейся в Российском национальном музее музыки (ранее – ГЦММК имени М.И. Глинки), значится: «Камерная симфония для 18-ти инструментов-solo / Symphonie de chambre pour 18 instruments solistes». Принятые в современной практике названия двух камерных симфоний Рославца под номерами 1 и 2 – условны. И всё же, понимая это, мы будем пользоваться ими в дальнейшем изложении.

Название «камерная симфония», привычное слуху нашего современника, человеку начала XX века должно было казаться странным «оксюмороном»: «С одной стороны – симфонический масштаб развития <...>, с другой, в противовес “большой” симфонии XIX века, – весьма лаконичная форма <...>, небольшой исполнительский состав и, главное, по-камерному тонко проработанная музыкальная ткань, предназначенная для ансамбля солистов» (*Власова Н.О.* Творчество Арнольда Шёнберга. М., 2007. С. 143). Парадоксальное

словосочетание впервые появилось на титуле знаменитой Камерной симфонии ор. 9 (1906) Арнольда Шёнберга. Рославец стал одним из первых, кто повторил его. До него был Франц Шрекер, позже – Моисей Вайнберг, Гавриил Попов, Борис Чайковский и другие.

**К**амерная симфония № 1 (1926), рукопись которой хранится в архиве РГАЛИ, осталась в виде незавершённого клавира. В 1989 году её дописал и оркестровал композитор Александр Раскатов. И оркестровый колорит (в создании которого большое значение у Раскатова приобретают ударные инструменты и арфа), и выбор солистов, и баланс в их сочетаниях, и дописанная им кода настолько важны для общего впечатления от этой музыки, что редактора было бы правильнее считать соавтором. В редакции Раскатова Камерная симфония № 1 приобрела цельность и завершенность, хотя её окончание и отличается от активных и «крещендирующих» (в этом – близких Скрябину) завершений большинства симфонических сочинений Рославца.

Одночастная Камерная симфония № 1 лаконична (продолжительность – 13–14 минут). В её основе – сонатная форма с определенно выраженным тональным центром *c*, с опорой на доминантовый *g* в побочной партии (соло английского рожка и трубы) и с её традиционным переносом в основную тональность в репризе. Двукратное возвращение призывной квартовой темы вступления с соло валторн (перед репризой и кодой) маркирует границы разделов формы. В начале симфонии можно найти проявление «фирменной» для Рославца техники «синтетаккорда», но впоследствии композитор не придерживается её последовательно. Прозрачность фактуры, рельефность и яркость тематизма (безусловно – скрябинской этимологии), чёткость границ между разделами, определяемая цезурами, – всё это делает Камерную симфонию № 1 одним из самых простых для современного восприятия сочинений Рославца.

Этому во многом способствует конструктивистски ясное строение темы главной партии (начало с соло фагота), в основе которой – четырёхзвучный мотив опеяния с уменьшённой терцией (вариант знаменитой темы Вагнера). Ритмическое, фактурное, полифоническое, тембровое варьирование темы главной партии, её многочисленные изысканные трансформации, преобладают по времени над остальным тематизмом симфонии.

Тема главной партии симфонии обладает необычным для музыки «русского Шёнберга» и привлекательным свойством: с самого начала она проникнута вальсовостью. Вальсовость проявляется утончённо, со множеством выразительных оттенков, вплоть до сопровождения «траурными» колоколами в до-сочинённой Александром Раскатовым коде. Сочетание наглядного конструктивизма в строении и развитии этой темы и её возвышенного романтического звучания воспринимается как проявление своего рода индивидуального замысла Рославца. Взаимосвязь романтических и конструктивистских черт в этой музыке позволяет сравнить её и с одноимённым сочинением Шёнберга.

**Камерная симфония № 2** (1934–1935) значительно масштабнее предыдущей. Это четырёхчастный сонатно-симфонический цикл, длящийся 55–56 минут. Он наследует классическим образцам: сонатное Allegro с медленным вступлением, Adagio, скерцо и финал (с отголосками тем предыдущих частей). Состав – малый оркестр, в котором все исполнители – солисты (удвоены только валторны). Присутствующее в оркестре фортепиано заметнее всего во второй части, где у него есть несколько соло наподобие каденций в концерте.

Если в первой из Камерных симфоний Рославца конкретное сходство с шёнберговским прообразом неочевидно, то вторая явно демонстрирует близость ему. О Шёнберге напоминает восходящий квартовый ход и пунктирный ритм энергичной темы 1 части (*Largo ma non troppo; Allegro risoluto*). Она является здесь основой как вступления, так и главной партии, приобретая в Allegro характер энергичного маршевого движения. Из вступления происходит и лири-



ческая тема побочной партии (соло кларнета, G-dur). Диатоникой, переменным метром она восходит к русской песенности и даже напрямую – к знаменитой песне Любаши из «Царской невесты» Н.А. Римского-Корсакова. И тема главной, и тема побочной партии становятся сквозными в симфонии Рославца, возвращаясь в последующих частях. В разработке ощутим конструктивистский тип мышления. Его выражением становится полиостинато (материал для развития, в основном, – тема главной партии, мелодия побочной у духовых – от кларнета до трубы – звучит как контрапункт к ней). В репризе раздел побочной партии расширен и образует лирическую кульминацию (теперь она звучит в основном тоне – с). Энергичная кода на материале обеих тем с традиционной итожащей фигурой классической музыки – бесконечным каноном – завершает развитие.

Вторая часть (Adagio) близка ноктюрну. Разреженный воздух её хроматизированных утончённых тем сродни таинственной пейзажной музыке А.К. Лядова и позднего Н.А. Римского-Корсакова (во вступлении – с элементами «корсаковского» симметричного лада). За ориентальными диалогами духовых во вступлении появляется экспрессивная хроматизированная тема основного раздела, постепенно захватывающая и струнные. Развитие строится на её варьировании и волнообразном увеличении и уменьшении плотности её фактуры от многоголосных имитаций до соло – но всё время с преобладанием приглушённого, камерного звучания. Возвращение темы вступления обозначает границы трёхчастной формы и создаёт обрамление всей части.

Выразительный контраст предшествующему создаёт третья часть (Scherzo, Allegro molto vivace) – *perpetuum mobile*, в прозрачной фактуре которого угадываются движения лядовской «Кикиморы», но с новыми конструктивистскими акцентами. Созерцательная лирика среднего раздела – трио с соло гобоя в начале (Alla breve. Allegretto non troppo; semplice) напоминает об А.П. Бородине.

Финал (Lentoso; Allegro non troppo, energico) начинается почти по-бетховенски – речитативными фразами низких струнных, после которых напоминают и развиваются темы из первой и второй частей симфонии. Основой сонат-

ного Allegro финала избирается тема из второй части, приобретающая в быстром темпе и плотном звучании *tutti* беспокойный, возбуждённый характер. Как и в сонатной форме первой части, тема побочной партии здесь лирического наклонения (соло духовых – гобоя, кларнета, валторны и др.). Она сразу драматизируется, – при этом важно имитационное развитие (в том числе, сочетание вариантов темы в первоначальном ритме и увеличении). Вместо разработки звучит эпизод (*L'istesso tempo*; *Lirico ed agevole*), окрашенный тёплыми тембрами группы струнных. Дальнейшее развитие соответствует традиционной схеме сонатной формы, а обе её темы сближает патетический эмоциональный тон.

При многих различиях в масштабе целого и характере тематизма обе Камерные симфонии Рославца сходны между собой. Совпадает их основной тон – *c* (во второй из симфоний – *c-moll*). Родственна и некоторая стилистическая двойственность: во второй романтическая звуковая «лексика» тоже преобладает, но кружащаяся тема скерцо скорее «конструктивистского» толка.

Близки также ясность, классичность замысла обеих, яркость и контрастность их тематизма. Об этих качествах Камерной симфонии № 2 говорил Н.Я. Мясковский, отмечая, что она «выгодно отличается» от многих сочинений Рославца «более прозрачной фактурой и большей чёткостью и выразительностью тематического материала» (цит. по: *Лобанова М.Н.* Николай Андреевич Рославец и культура его времени. СПб., 2011. С. 343). Не случайно симфония нравилась Мясковскому, – по сути дела, она родственна его собственным произведениям в этом жанре.

Выход диска с записями двух камерных симфоний Рославца – событие знаковое для «Студии новой музыки». Одним из первых – в 1994 году – коллектив сыграл Камерную симфонию № 1. В 2002 году ансамбль «Студия новой музыки» осуществил мировую премьеру Камерной симфонии № 2 в Брянске. Позднее обе симфонии появлялись в концертных программах «Студии новой

музыки». Их исполнение наряду с сочинениями ныне здравствующих композиторов символизирует связь русского музыкального авангарда начала XX века с веком нынешним – XXI-м.

*Олеся Бобрик*

## О Камерной симфонии для 18 инструментов соло

Судьба Камерной симфонии для 18 инструментов Николая Рославца сложилась весьма драматически. Несмотря на высокую оценку и рекомендацию к исполнению, данную Николаем Мясковским сразу же после её написания, Симфония так и не была исполнена, а партитура затерялась в архивах почти на семь десятилетий. Лишь в начале 2000-х её обнаружил в архиве Музея музыкальной культуры им. М.И. Глинки замечательный исследователь и пропагандист раннего русского авангарда Марк Белодубровский. Об этой сенсационной находке он рассказал мне. В это трудно было поверить – плохонькая ксерокопия манускрипта представляла собой ноты полностью законченной пятидесятиминутной Камерной симфонии Мастера, которая считалась безвозвратно утраченной! В нижнем правом углу каждой страницы партитуры красовался фирменный вензель Николая Рославца – переплетённые латинские буквы N и R. Инструментальный состав Симфонии в точности соответствовал формату ансамбля «Студия новой музыки», казалось, это сочинение было для нас написано и лишь ждало своего часа. Нам оставалось только расписать оркестровые голоса этой партитуры, но это «только» на некоторое время стало загвоздкой – манускрипт содержал около двухсот страниц и расписывание партий с параллельной проверкой возможных описок представляло собой огромную работу.

К сожалению, тогда нам не удалось найти на это никакой финансовой поддержки – ни со стороны Министерства культуры, ни со стороны частных структур. Как раз в тот период мы вели переговоры с организаторами программы Года российской культуры в Германии и, конечно, немецкие кураторы сразу

же ухватились за высказанную мною идею исполнить Симфонию в Берлине. Их интересовала, конечно, в первую очередь, мировая премьера. Площадка для выступлений «Студии» была предоставлена самая «громкая» – Камерный зал Берлинской филармонии и, разумеется, вопрос, об оплате таких технических вопросов, как расписывание партий, решался автоматически.

Но мы хотели провести премьеру непременно в России. Поддержку в этом нам оказал Международный фестиваль современного искусства им. Николая Рославца и Наума Габо, который проходил как раз на родине этих великих первопроходцев – в Брянске. Вдохновителем этого фестиваля был всё тот же неутомимый энтузиаст Марк Белодубровский. Именно там, в Брянске, на родине композитора, в концертном зале «Дружба» Брянской филармонии 23 марта 2002 года ансамбль «Студия новой музыки» под управлением Игоря Дронова провёл премьерное исполнение этого замечательного сочинения, судьба которого оказалась так тесно переплетённой с историей своей страны. С тех пор Симфония не раз исполнялась в Москве, её единственным российским исполнителем вот уже 20 лет остаётся «Студия новой музыки». В России Симфония записывается впервые.

*Владимир Тарнопольский*

Увлечённый идеей введения в художественную практику сочинений Николая Рославца, причём по возможности с премьерами в Брянске, я неоднократно пытался найти его «Камерную симфонию» 1934 года – сочинение, получившее высокую оценку Николая Мясковского – композитора, называемого музыкальной совестью Москвы. Поиск в самых различных архивах доступных мне (в том числе и в ГЦММК им. М.И. Глинки) не дал никаких результатов. Но вот спустя несколько лет после известного резко вспыхнувшего общественного интереса к личности и музыке Рославца, мне захотелось ещё раз прикоснуться к некоторым ещё не изданным страницам его сочинений, хранящихся в том же ГЦММК им. М.И. Глинки.

Симфония появилась как Deus ex machina. Она стояла в картотеке, которую уже несколько раз просматривал я и другие исследователи. Хорошая сохранность карандашной партитуры дала возможность (после основательной компьютерной правки) исполнения её на фестивале. Это, по-видимому, одно из лучших сочинений Николая Рославца творческого периода 30-х годов. Думаю, это подарок и всем нам, и всему музыкальному миру.

*Марк Белодубровский*

## Ансамбль солистов СТУДИЯ НОВОЙ МУЗЫКИ

Ансамбль солистов Студия новой музыки – ведущий российский ансамбль современной музыки – основан в 1993 году в Московской консерватории композитором Владимиром Тарнопольским, дирижёром Игорем Дроновым и музыковедом Александром Соколовым. В репертуаре коллектива практически вся камерная и камерно-оркестровая музыка XX–XXI веков: от раннего русского авангарда и западного модернизма и до сочинений, написанных в последние годы. За 28 лет Студия исполнила около полутора тысяч российских премьер ведущих современных композиторов, в том числе более сотни концертов-портретов и сочинения в жанре нового музыкального театра. Ежегодно ансамбль исполняет около 60 новых программ.

Концерты Студии новой музыки проходили на таких известных площадках как Берлинская филармония и венский Концертхаус, парижский Cité de la Musique и венецианский театр Малибран, Московская и Санкт-Петербургская филармонии, Большой зал Московской консерватории и др. Ансамбль неоднократно выступал с совместными концертами с Ensemble Modern, музицировал с Schoenberg Ensemble и Klangforum Wien. Студия также регулярно гастролирует по регионам России.

Специально для Студии писали такие композиторы как Маартен Альтена, Юрий Воронцов, Александр Вустин, Роман Леденев, Фарадж Караев, Юрий Каспаров, Игорь Кефалиди, Мартайн Паддинг, Луис Наон, Энно Поппе, Роджер Редгейт, Владимир Тарнопольский, Иван Феделе, Николаус А. Хубер, Жерар Циннстаг и многие другие.

Особое внимание музыканты ансамбля уделяют разнообразному сотрудничеству с молодыми композиторами – заказу новых сочинений, проведению лекций, мастер-классов, конкурсов (Международный конкурс молодых композиторов имени П. Юргенсона, Международный конкурс молодых композиторов «Новые классики», Всероссийские семинары по исполнительским техникам).

Студия новой музыки регулярно проводит мастер-классы в различных консерваториях мира, организывает спецпроекты в университетах, в том числе в Оксфордском, Бостонском и Гарвардском. Студия является первым и на сегодня единственным российским коллективом, приглашённым на Международные курсы новой музыки в Дармштадте и на Венецианскую биеннале современного искусства.

Один из важных векторов деятельности ансамбля – междисциплинарное взаимодействие. Студия сотрудничает с крупнейшими культурными организациями: Музыкальным театром им. К.С. Станиславского и Вл.И. Немировича-Данченко, Центром им. Вс. Мейерхольда, фестивалями «NET – Новый европейский театр» и «TERRИТОРИЯ», ГМИИ им. А.С. Пушкина, Третьяковской галереей, Центром искусства Гараж, Московским музеем современного искусства, Московской биеннале, Еврейским музеем и центром толерантности, «Премией Кандинского» и др.

Студия новой музыки является базовым ансамблем Центра современной музыки Московской консерватории и Международного фестиваля современной музыки «Московский форум».

**НИКОЛАЙ РОСЛАВЕЦ (1881–1944)**

- 1** Камерная симфония № 1 (1926)  
*Завершение, редакция и инструментовка А. Раскатова (1989) . . . 14.39*
- Камерная симфония № 2 (1934–1935)**
- 2** 1. Largo ma non troppo – Allegro risoluto . . . . . 11.18
- 3** 2. Adagio . . . . . 16.48
- 4** 3. Scherzo (Allegro molto vivace) . . . . . 9.16
- 5** 4. Finale (Lentoso – Allegro non troppo, energico) . . . . . 14.36

**Ансамбль «Студия новой музыки»**

**Марина Рубинштейн**, флейта, флейта-пикколо (1, 2). **Малика Мухитдинова**, флейта-пикколо (2). **Анастасия Табанкова**, гобой, английский рожок (1). **Эмиль Мирославский**, гобой (2). **Анна Борисова**, английский рожок (2). **Никита Агафонов**, кларнет, кларнет-пикколо, бас-кларнет (1, 2). **Сергей Стрищенко**, кларнет-пикколо (2). **Игнат Красиков**, кларнет (2). **Станислав Катенин**, фагот (1, 2). **Сергей Гращенков**, контрафагот (2). **Валерий Жаворонков**, валторна (1, 2). **Сергей Васькович**, валторна (1, 2). **Николай Каменев**, труба (1, 2). **Михаил Оленев**, тромбон (1). **Андрей Винницкий**, ударные (1). **Владимир Терехов**, ударные (1). **Мона Хаба**, фортепиано (1, 2). **Анастасия Алфёрова**, арфа (1). **Станислав Малышев**, скрипка (1, 2). **Екатерина Фомицкая**, скрипка (1, 2). **Екатерина Маркова**, альт (1, 2). **Ольга Галочкина**, виолончель (1, 2). **Сергей Карачун**, контрабас (1). **Григорий Кротенко**, контрабас (2).

**Дирижёр Игорь Дронов**

Художественный руководитель **Владимир Тарнопольский**

Записано в Большом зале Московской государственной консерватории

им. П.И. Чайковского в ноябре 2017 года

Звукорежиссёр: Михаил Спасский. Инженер: Антон Бушинский. Дизайн: Алексей Гнисюк. Исполнительный продюсер: Евгений Платонов

© & © P 2021 Московская государственная консерватория им. П.И. Чайковского

Все права защищены



Studio for New Music ensemble

Photo © orlova