

Ю. Н. ХОЛОПОВ
доктор искусствоведения

АЛЕКСАНДР МОСОЛОВ И ЕГО ФОРТЕПИАННАЯ МУЗЫКА

Путь ровесника века

Поразительное художественное новаторство ряда выдающихся художников России начала XX столетия возросло на гребне нарастающей волны сложных и противоречивых общественных движений, уничтоживших русскую монархию и, как казалось тогда, открывавших широкие сияющие дали всеобщего расцвета свободного искусства. Авангардность искусства выглядела художественным аспектом социальной революции. "Вы революционер в музыке, а мы в жизни – нам надо работать вместе", – говорил Прокофьеву нарком просвещения Луначарский в 1918 году. "Они хотят нас большевизировать", – воскликнул французский критик Камилл Моклер, имея в виду авангардное новаторство французских архитекторов в начале 30-х годов.

Выдающийся советский композитор Александр Васильевич Мосолов принадлежал к этому поколению смелых новаторов, решительно порвавших со "старорежимными" традициями, открывших новые пути музыкального искусства. Его творческий путь отражает героические и драматические перипетии композитора Новой музыки в Советской России.

Мосолов, родившийся в Киеве 29.7(11.8) 1900 года, провел детство в художественной, интеллектуально богатой атмосфере, слушал много музыки. Мальчиком, уже в Москве, он учился игре на фортепиано у молодого композитора Александра Шеншина. Вместе с матерью выезжал за границу. Семнадцатилетний Александр Мосолов радостно принял свершившуюся революцию. Как он сам написал в "Автобиографии", "увлеченный идеей зажечь пожар мировой революции, решительно присоединился к революционному народу"¹. В мае 1918 года добровольцем вступил в ряды Красной Армии, демобилизовавшись через три года после полученной контузии. В 1921 (или 1922) году Мосолов поступил в Московскую консерваторию², где учился композиции у Р. М. Глиэра и Н. Я. Мясковского, по фортепиано – у Г. П. Прокофьева.

Уже в школьные годы Мосолов повернул на

дорогу "левого" радикализма в музыке, далекого от академического направления, с чем обычно связывается консерваторское образование. Путь, которым он шел, отчетливо вырисовывается из сравнения фортепианных сочинений – 2-й (чуть ранее написанной) и 1-й сонат. Автор стремительно удаляется от традиции поздней русской школы в сторону обжигающей диссонантности аккордовых каскадов и "машинных" наступательных ритмов.

Окончив Московскую консерваторию в 1925 году кантатой "Сфинкс" (по Оскару Уайльду, для тенора, хора и оркестра), Мосолов быстро выдвигается в лидеры Новой русской музыки. В сентябре того же года он становится членом только что организованной Ассоциации современной музыки (АСМ), филиала Международного общества современной музыки. В АСМ объединились в эти годы лучшие композиторы Советской России – Н. Я. Мясковский, Д. Д. Шостакович, Н. А. Рославец, В. В. Щербачев, Г. Н. Попов, наиболее талантливые музыковеды – Б. В. Асафьев (в то время – Игорь Глебов), В. М. Беляев, В. В. Держановский, Л. Л. Сабанеев. "Современники" изучали творчество и передовых зарубежных композиторов, пропагандируя лучшие их достижения. Музыка асовцев по своей ориентации сравнима с поэзией Маяковского и театром Мейерхольда.

На 20-е же годы приходится крупнейший композиторский успех Мосолова. В 1926 году наметился у него новый стилизованный поворот. Отойдя от традиционных жанров фортепианной сонаты, инструментальной миниатюры и романса, Мосолов создал шокирующие "антихудожественностью" текстов вокальные пьесы "Четыре газетных объявления (из "Известий" ВЦИКа)", 1926; а в 1926-27 – нашумевшую "урбанистическую", "конструктивистскую" оркестровую пьесу "Завод. Музыка машин", изображавшую работу современного промышленного предприятия в автоматическом ритме бездушных механизмов. Эффектная партитура привлекла внимание многих исполнителей как в СССР, так и за рубежом. Но 20-е годы – также время роковых политических перемен, становление диктатуры Сталина, тотального и все усиливавшегося наступления на культуру, осуществлявшегося сперва Пролеткультом, а затем (по сути с тех же идейных позиций) "пролетарскими писателями" и "пролетарскими музыкантами", в частности, в журналах "Музыка и революция", "Пролет-

¹ Цит. по: Барсова И. А. Александр Мосолов: Двадцатые годы // СМ, 1976, № 11, с. 78.

² В биографии и творческом пути Мосолова остается еще много неясного. Подробно о жизни и творчестве композитора см.: А. В. Мосолов. Статьи и воспоминания. – М., 1986 (в дальнейшем: МСВ.).

тарский музыкант". Так, в редакционной передовой статье "Музыки и революции" 1927 № 1³ как идеологически "опасная тенденция" отвергается расценивание произведений искусства "исключительно с точки зрения талантливости, мастерства, новизны, яркой индивидуальности" (с. 3). И далее идет "идеологический" разнос сочинений Мосолова ("Три детские сценки") за "хулиганское молодечество", "есенинщину", "идейный распад"; делается вывод, что автор "слишком уж чужд всей нашей советской действительности" (с. 5). В конце 20-х годов рапмовцы объявили "фашистами" Рахманинова, Стравинского, Прокофьева. В 1930 году журнал "Пролетарский музыкант" поместил "Заявление" Рославца, соратника Мосолова по АСМ, в две "комиссии по чистке аппарата" с покаянием по части допущения "ошибок" при "проведении классовой линии в музыке" в условиях "обострения классовой борьбы". Продолжают "пролетарские музыканты" свою кампанию и против Мосолова: Мариан Коваль написал о хоровом произведении Мосолова "Двадцать четвертый год" (памяти В. И. Ленина, 1929): "Это – музыка классового врага"⁴, в 1931 году В. Белый критикует "Туркменские ночи", а Л. Лебединский – "буржуазного урбаниста" и "буржуазного композитора" Мосолова, вместе с "конструктивистом Рославцем", одновременно прославляя идеологические установки Сталина. Террор уже развернулся во всю мощь машины уничтожения, и после журналистских статей-доносов с подобными ярлыками музыканту со зловещей реальностью грозили арест, пытки, убийство – во имя "правильной классовой линии".

Еще с 1927 года сочинения Мосолова перестают звучать, как прежде, с концертных эстрад СССР, его перестают печатать; в 1931 году "контрреволюционера" Мосолова снимают с работы в Радиоцентре. В марте 1932 года отчаявшийся композитор пишет письмо Сталину, где вывод гласит: "Здесь у нас в СССР мне не дают возможности работать и сочинять музыку", называет это: "заколачивание в Рапмовский гроб"⁵. Обращение к Сталину помогло не много. 18 сентября 1937 г. в "Известиях" появился фельетон-пасквиль братьев Тур "Отклонения гения", шельмовавший бытовые подробности жизни Мосолова как один из ракурсов "политического лица врага"⁶. На сей раз статья-донос сыграла более страшную роль: 4 ноября 1937 года Мосолов был арестован и решением Органов НКВД осужден по ст. 58 п. 10 УК к 8 годам концлагерей (Мосолов попал в Волгалаг, Ярославской области). В немалой степени благодаря ходатайствам Р. М. Глиэра и Н. Я. Мяс-

ковского Особое совещание в июле 1938 года пересмотрело приговор, заменило лагерь лишением права проживать в Москве, Ленинграде и Киеве⁷.

Травля и репрессии оказали решающее влияние на изменение творческих принципов Мосолова. Примерно с 1930 года его музыка утрачивает "авангардную" дерзновенность замыслов, интонационную новизну и значительность. Постепенно композитор перестает заметно возвышаться над ординарным творчеством. Не способствовали возрождению могучего духа и последующие десятилетия. С "отклонениями гения" было покончено. Умер Мосолов, пережив свое 70-летие, 12 июля 1973 года⁸.

Произведения для фортепиано

Большинство фортепианных сочинений Мосолова приходится на 20-е годы:

1920-е годы – Два эскиза (первоначально оп. 3).

Утрачены.

1923-24 – 2-я соната, оп. 4.

1924 – 1-я соната, оп. 3.

1924 – 3-я соната, оп. 6 (бывш. оп. 8).

Утрачена.

1925 – 4-я соната, оп. 11.

1925 – 5-я соната, оп. 12.

1926 – Два ноктюрна, оп. 15.

1927 – Три пьески и два танца, оп. 23.

1928 – Туркменские ночи.

1929 – Две пьесы на узбекские темы, оп. 31.

1956 – Девять детских пьес.

Таким образом, фортепианная музыка Мосолова, создававшаяся в период, наиболее богатый высшими творческими достижениями композитора, достойно представляет лучшие черты его стиля. Музыка Мосолова в 20-е годы развивалась в русле широкого художественного стилевого течения в литературе, архитектуре, живописи, театре, которому присвоено не очень хорошо обоснованное наименование "конструктивизм". Эстетика так называемого "конструктивизма" стремилась к тому, чтобы искусство было не просто пассивным "украшением" жизни, действительности, но чтобы оно ее "организовывало" (Эль Лисицкий). Искусство хотело быть не столько "отражением" действительности, сколько – жизнестроительством. Отсюда его социально активная и "промышленно-техническая" функция (искусство – орудие перестройки социальной жизни у Маяковского). В самом деле, подобные идеи не чужды Мосолову, а его "Завод" навсегда остается типичным "урбанистическим", в этом смысле окрашенным в "конструктивистские" тона художественным манифестом. (Впрочем, уже "Газетные объявления" трудно связать с "конструктивизмом".)

Стиль фортепианных сочинений Мосолова соприкасается с идеями "урбанизма", "конструктивизма", "экспрессионизма", находясь в едином

³ Ответственный редактор журнала – Л. В. Шульгин, пролеткультовец, один из организаторов РАПМа (1923).

⁴ Коваль М. Ленин в музыке // Пролетарский музыкант, 1930, № 1, с. 10.

⁵ Барсова И. Из неопубликованного архива А. В. Мосолова // СМ, 1989, № 7, с. 90-91.

⁶ См. в той же публикации И. Барсовой (СМ, 1989, № 8, с. 72).

⁷ Там же, с. 70-72.

⁸ См. статьи в сборнике МСВ. Там же – подробный перечень произведений Мосолова, с. 189-203.

русле развития нового искусства своей эпохи. Однако стиль Мосолова все же не может быть в целом охарактеризован этими терминами. В рамках концепций Новой музыки 20-х годов стиль Мосолова охватывается рядом его свойств-признаков, в совокупности очерчивающих его художественную индивидуальность.

Ключевое свойство стиля Мосолова коренится в удивительном ощущении раскованности, ничем не ограниченной творческой свободы, ведущей к быстрому, жадному захвату того, что открылось при прорыве стены обветшалых художественных условностей. Резкие сверкающие жгучие звучности, неожиданные, освежающие повороты мелодической мысли, свобода структуры – стремление то безостановочно струиться, то вдруг останавливаться на упрямых повторах, свобода придерживаться или не придерживаться отождествляемых с самим искусством композиции звуковых форм, – во всем этом есть тон радостного возбуждения от впечатлений нового звукового мира. При всех стилевых различиях это качество роднит Мосолова 20-х годов с ранним Прокофьевым.

Отсюда динамизм, мощный напор, порой доходящий до иступленной ярости и неистовых ("smarioso" – "бешено") бушеваний. Отсюда новый тип экспрессии – "железный поток" моторики, наступательного движения, в своей "машинной" равномерности несущего всепоглощающую энергию. Отсюда и ошеломляющие сонорные "блики", "взрывы", "возгорания" экспрессии, "мерцания" дрожащих звучаний. В условиях эмансипированного диссонанса новую проникновенность приобретает интимное лирическое высказывание. Местами хочется его назвать: "высоковольтная лирика". При всем том стилю Мосолова, в отличие от Веберна или Мессиана, отнюдь не свойственно исключение простых традиционных интонаций, бытовизмов и фольклоризмов. Наоборот, всегда чувствуется напряжение между краями стилевого поля – от здоровой, крепкой мужественной интонационности до парадоксального "веселого ужаса", от утонченной возвышенности до безыскусности народного напева.

Музыкальный язык, на котором композитор высказывает свои новые мысли, естественно, столь же радикален. Фундамент музыкального мышления Мосолова – это новая тональность ("атональность"), сходная с типом тональности Прокофьева (например, в опере "Игрок"), Шостаковича (в 1-й фортепианной сонате), Мясковского (в 7-й симфонии), но далекая от типа тональности Скрябина – Рославца – школы Яворского. Резкая диссонантность ткани часто регулируется жесткими, упрямыми мелодическими линиями. Причем мелодии Мосолова, несмотря на доходящую порой до 12-тоновости хроматизацию, все же где-то в глубинной основе содержат диатонику; этим "атональный" язык Мосолова отличается от шёнберговского. Иногда Мосолов явно намеренно обращается к современной ему гармонической

технике неповторения звуков. Так, в величественной "заставке" 1-й сонаты (см.) до начала повторности успевают пройти 10 различных высот без единого повторения⁹:

es – e b – a des – c fis h f d
7 – 8 2 – 1 5 – 4 10 3 9 6

Хотя "додекаряд" этот неполон, его интонационный эффект и эмблематичность композиционной подачи сходны с начальным показом серии во многих атональных, додекафонных сочинениях (например, в III части "Canticum sacrum" Стравинского, начала разделов "Caritas", "Spes", "Fides"; в начале III части 2-й фортепианной сонаты Булеза). Но и при обработке фольклорного мелоса ("Туркменские ночи") Мосолов не опускается до примитивного уровня "снисходительного стиля" ("под народ"), а развивает фольклорную интонацию средствами современной музыки, поднимая звучание народной мелодии до концепционной современной художественной проблематики.

Гармония Мосолова 20-х годов руководствуется принципами новой тональности в условиях полной раскрепощенности диссонанса. Система гармонии подвижна и может склоняться то в сторону отнюдь не избегаемых полностью структур мажора и минора (2-я соната, 2-я из "Трех пьесок"), то в сторону острой хроматической полиладовости (3-я из них), то в сторону искусственных модусов (в частности, полигармонических – например, симбиоз хроматического модуса индивидуальной структуры и эолийского лада в 1-й пьесе из "Туркменских ночей"), то в сторону сонорики ударных созвучий сложной структуры либо пентаккордов, квинтаккордов, то в сторону эффектов "атональной" хроматики, полутоновых додекахордов (полных или неполных). Принцип гармонии XX века – создание индивидуальных модусов (ИМ), то есть новых ладов на основе свойств индивидуально избираемого для данной структуры созвучия либо звукоряда, полиряда, какого-либо другого вида звукосочетаний (на основе центрального элемента – ЦЭ), – широко используется Мосоловым. Не воспроизводить известные лады (мажор, минор, древние или новые модальные звукоряды), а сочинять гармоническую структуру становится задачей композитора. Чтобы правильно понимать гармонию, не нужно во чтобы то ни стало втискивать ее в известные нам мажор, минор, Т и D, диатонический ряд. Это и трудно, и не музыкально, ведет к неминуемым натяжкам и заблуждениям. Надо понимать сочиняемый композитором ИМ, искусственный лад, и мыслить адекватно в его категориях. За исходную данность надо принимать не несуществующий более "с-moll" или "d-moll", а именно тот комплекс, который сочинен композитором. Тогда вся гармония "становится на место" и познается

⁹ См. статью И. Барсовой "Раннее творчество Александра Мосолова (двадцатые годы)" (МСВ, с. 52, 55, 56, 73).

адекватно. Так, в начальном аллегро 1-й сонаты остовом ИМ является центральный тон "С" и интервальный ряд *es-e-b-a-des-c-fis-h* (а вовсе не "с moll" в обычном смысле). В начале 4-й сонаты ИМ составляет "серия" из четырех аккордов, см. т. 1, без явно выделенного одного основного тона (преобладает над другими "дважды-ладовое" сопряжение с + *fis*; но развитие исходит не из этой тональной окраски, а из совокупности четырех гармоний как сложносоставного центрального элемента гармонической структуры сонаты в целом). Тональность (новая) здесь – это высотное положение ИМ и система новofункциональных отношений в нем. Объявленный автором 5-й сонаты "d-moll" – не многим более, чем успокаивающая вывеска в старомодно-благородном стиле. Подлинным гармоническим центром I части является комплекс вертикальных и горизонтальных созвучий в т. 1-2 от *Allegro affannato* (см. "разрешение" начального мелодического ряда в заключении I части, т. 2-1 от конца). Аналогичные системы и новofункциональные значения см. также в гармонии других сочинений Мосолова¹⁰.

Система музыкальных форм у Мосолова в своей основе вполне традиционна (как и у позднего Скрябина). Но формы модифицируются изнутри. В 1-й и 2-й из "Трех пьесок" острохарактеристическое интонационное содержание подчинено логике песенной формы по типу: период – середина – реприза. В 3-й – афористичность мысли ведет к сжатию формы, главным фактором устойчивости которой становится повторение основного гармонического комплекса как замыкающее обрамление. В крупных формах, несмотря на quasi-серийное выведение ткани из начальных комплексов (ЦЭ), стержнем композиции остается тонально-тематический принцип. Выражением музыкального образа Мосолов представляет себе яркую, впечатляющую тему в рамках индивидуального модуса (ИМ) на основе избираемого (сочиняемого) звукового комплекса ЦЭ. Здесь он мыслит на совершенно традиционной основе. Таковы у него прежде всего главные темы сонат. То же относится и к побочным темам, с обычной для сонатных форм поправкой на контраст структуры побочной мысли по отношению к главной. Сохраняет в полной мере Мосолов и сильнейший контраст темам развивающихся частей – разработок, связующих ходов; новизна формы определяется выполнением в новой гармонии, на основе указанной новой тональности.

Фортепианный стиль Мосолова исходит из традиции пышного позднеромантического письма для этого инструмента. Достижения листовско-скрябинско-рахманиновского пианизма составили отправную точку для развития фортепианного стиля Мосолова. Индивидуальные черты музыкального характера, экспрессии, мышления Мосолова про-

являются в "размашистости" фактуры, широком использовании крайних регистров инструмента как нормативных, а не экстраординарных. В связи с этим постоянное стремление к поражающим звуковым эффектам (например, в 3-й пьесе из "Туркменских ночей" мелодия дублируется через 4 октавы), к оперированию большими звуковыми массами, к игре "в три руки" (в 4-й сонате – *Lento, Elevato*, т. 5 след.; в 5-й сонате – 4 такта перед *Patetico*, с. 43).

Но вместе с взволнованной и беспокойной эмоциональностью основного тона мосоловского пианизма он открыт и для различных новых веяний, свойственных эпохе. Велика роль всевозможных сонорных, ударных эффектов звучания фортепиано. Особенно это касается 2-й пьесы из "Туркменских ночей": явное подражание народным музыкальным инструментам позволило получить на рояле резкие остинатные звучности, местами игра "в три руки" достигает громогласности оркестра с большой группой ударных. Обилие моторики линий, родственной Хиндемиту и Шостаковичу 20-х годов, усиливает параллели стиля Мосолова с пресловутым "урбанизмом".

Первая соната, op. 3, 1924, in C

Авторское обозначение "с-moll" не точно и отражает скорее традицию "как принято" в прежней музыке. Более точно указание не тоники, а центрального тона: "in C". Произведение одночастно, зато насыщено переменами темпа и характера: *Lento lugubre, Allegro feroce, Allegretto poco innocente, subito strepitoso, Lento* и т. д.

Сочинение написано в сонатной форме. Главная тема (т. 9) в своем развитии (от *irato*, с. 14) переключается в другой план. После свирепости, ярости главной побочная (*Allegretto, poco innocente*) уходит в мир прозрачных звучаний, легких ажурных линий. Разработка, с ее многообразными метаморфозами мелодии главной партии (например, изобретательная "мотополифония" при ремарке *misterioso*, с. 18, где требуется отчетливая слышимость трех планов звучания), отличается капризностью переменчивостью характеров. От тихого эпизода *Mesto, poco ironico* развитие направляется к апофеозу-побочной партии (*Allegro. Grave*, с. 22). В репризе главной партии (*Lento sostenuto*, с. 23) музыкальная экспрессия стремительно возносится от движения, в сущности, медленной части к предельной напряженности драматического *passionato*.

Первая соната, создававшаяся еще студентом-композитором, поражает масштабностью замысла, свежестью мысли и музыкального языка, эффективностью звучания.

Четвертая соната, op. 11, 1925, c – fis

Также одночастное произведение. И так же богато пестрыми красками различных музыкальных характеров. Основной тип экспрессии сонаты – мрачно-взволнованный, с частыми быстрыми пере-

¹⁰ Подробнее об индивидуализации ("сериализации") гармонических структур см. в книге автора "Очерки современной гармонии". – М., 1974 (очерк "Индивидуализация тонально-гармонических структур").

ходами от бушующей стихийной безудержности (когда звуковой поток, как кажется, может выплеснуться за пределы клавиатуры) к величавой подавленности и обратно, к предельной силе выражения. Четвертая соната оригинальна по композиции. Потрясающая "молодежная" мощь звучания, контрастная драматургия, противопоставления двух основных образных сфер производят впечатление сонатно-циклической формы листовской традиции. В действительности же это особого рода остигатные вариации, где сонатность является организующей вариации формой второго плана. Ядром темы вариаций (тема – в тактах 1-4) Мосолов избрал совокупность 4-х аккордов ЦЭ (b·es·g·c, a·d·fis·h, fis·c·e·gis, g·des·f·a), лежащих в 12-тоновом поле¹¹. Уже тема строится с преобладанием остигатности над собственно варьированием, далее сходно соотносятся между собой вариации (например, вариации 1-3). Свободное варьирование похоже здесь не столько на классическое орнаментирование, сколько на структурное преобразование темы (например, 1-я вариация строится как перестановка четырех аккордов ядра: 1-4-1-4-2-3-2-3, с соответствующими производными мелодическими мотивами).

Общий принцип построения состоит в направленности варьирования в две диаметрально противоположные стороны: в остигатность (почти что "невариационность") с открытым повторением неизменных элементов темы, и в производный контраст (когда вариация звучит как новая тема). Производных тем две – в Adagio. Molto rubato (мелодия взята от двух минорных сектаккордов ЦЭ – fis¹ – ais¹ – dis² и g¹ – h¹ [- e²], с. 30) и в Presto affannato (с. 31; от "покачивания" двух аккордов в вариациях главной темы; гармонии 3-й темы – в звукоряде "полутон-тон"). Обе производные темы развиваются далее опять-таки, подобно главной теме, путем преобразований, а не традиционного фактурного варьирования.

Сгруппированы вариации по плану сонатной формы: экспозиция (до Meno mosso, с. 32), разработка (приводящая к громовому звучанию образов 1-й и 3-й тем, с. 34-35), реприза (от нетранспонированной 2-й темы: с. 35).

Пятая соната, ор. 12, 1925, in D

Мосолов избегает инертности циклических контрастов и тогда, когда обращается к, казалось бы, вполне традиционному типу четырехчастной сонаты: Allegro – Lento – Scherzo (Presto) – Lento. Оригинальность замысла сонаты – в том, что беспокойная мысль автора прорывает предустановленные традиционные рамки жанров циклических частей: главная тема первого Allegro предваряется медленным "эпиграфом" и уходит в неподвижность Andante побочной; наоборот, в финальном Lento

происходит прорыв в драматичное Allegro. Опасные для цельности цикла пересечения темпов и характеров компенсируются введением характеристического слоя содержания: II часть цикла – пьеса под авторским названием "Элегия", а в финале с беспросветно-мрачными гармониями на фоне бесконечного хроматического lamento басовых октав обнаруживаются "выходы" к простым песенным мелодиям, одна из которых – намек на "Dies irae" (Più mosso, с. 57), две другие – цитаты народных мелодий: варианта русской народной игровой песни (Poco più mosso, с. 57) и туркменской инструментальной (дutarной) мелодии "Бал-Саят"¹² (Più mosso, с. 59). Черты характеристической пьесы приданы и III части – Scherzo marciale (с двумя побочными темами – Furioso, с. 52 и Lentissimo, с. 54).

Три пьески, ор. 23-а. Два танца, ор. 23-б, 1927

Группа ярко образных миниатюр, наподобие прокофьевских "Мимолетностей" или "Афоризмов" Шостаковича. Яркость и разнообразие красок рояля усиливают художественное впечатление от пьес, отмеченных оригинальной изобретательностью музыкальной мысли. Так, 1-й из "Танцев" искрится капризно сменяющимися ритмическими и фактурными блестками в прозрачной ткани (курьезна запись – на одном нотоносце).

Туркменские ночи, 1928

Все три пьесы представляют собой обработки туркменских народных мелодий, вошедших в упомянутую книгу Успенского и Беляева о туркменской музыке (см. примечание 12), концертные произведения виртуозного плана, написанные со свойственным автору размахом мысли. Безыскусная народная ладовость мелодий составляет ядро полиструктурной ткани (полиладовость, полиаккордовость, полигармония), погружается в окутывающий ее сложноладовый, сонорный слой фактуры. Во 2-й и 3-й пьесах рояль отчасти изображает звучание восточных народных инструментов. Прием, послуживший некогда одним из стимулов возникновения многоголосия, здесь, на высокой стадии развития гармонии, возникает вновь и служит изысканно "грубому" гармоническому эффекту.

* * *

В конце XX столетия нашему народу возвращаются многие забытые или некогда запрещенные ценности культуры, искусства первых десятилетий века. Фортепианные сочинения Александра Васильевича Мосолова займут свое место среди лучших достижений музыки 20-х годов.

¹² Мелодия позже опубликована в книге: Успенский В., Беляев В. Туркменская музыка. – М., 1928 (см. в статье И. Барсовой, с. 60-61, 119). Возможно, мелодия была сообщена Мосолову Беляевым.

¹¹ См. упомянутую статью И. Барсовой в МСМ, с. 55-58.