**Советская музыка**

Первое советское десятилетие. В течение 1920-х годов культурное общение России с миром, несмотря на огромные трудности, связанные с последствиями революции и гражданской войны, оставалось достаточно активным: работали старые и открывались новые учебные заведения, велась большая концертная, музыкально-театральная, издательская деятельность, в ряде случаев ориентированная на новый состав слушательской аудитории; были созданы специальные научные учреждения (в частности, Государственный институт музыкальной науки в Москве; музыкальный отдел Института истории искусств в Петрограде). В Москве и Петрограде-Ленинграде центрами притяжения творческих сил стали две организации – Российская ассоциация пролетарских музыкантов, РАПМ (и разные ее «ответвления») и Ассоциация современной музыки, АСМ. Первая, основанная по инициативе группы музыкантов-коммунистов и сочувствующих им, ставила своей целью создание «массового революционного репертуара», ориентировалась на песню и вообще хоровые жанры, отрицая многие иные формы музыкального искусства как не соответствующие эпохе и «запросам трудящихся». Вторая являлась отделением Международного общества современной музыки, в нее входили известные музыканты, в том числе Дмитрий Дмитриевич Шостакович, Николай Яковлевич Мясковский, Борис Владимирович Асафьев. Обе организации имели свои журналы и издательские центры и ожесточенно воевали. Музыка в гораздо более легкой степени, чем литература или живопись, пережила в 1920-х годах период футуризма или конструктивизма: к этому направлению может быть отнесено творчество «асмовцев» Николая Андреевича Рославца и Александра Васильевича Мосолова, а также смелые эксперименты тяготевшего скорее к «рапмовцам» Арсения Михайловича Авраамова (опыты «конкретной музыки» – Симфония гудков, попытки микротонового построения звукорядов – «ультрахроматизм»; впоследствии эта идея была развита за рубежом И.А.Вышнеградским и рядом западных музыкантов).

К 1932 постановлением ЦК ВКП(б) О перестройке литературно-художественных организаций были отменены все виды творческих объединений, кроме унифицированных и находившихся под жестким контролем государства творческих союзов (эта ситуация сохранялась до конца 1980-х годов); точно так же была централизована филармоническая, издательская и научно-критическая деятельность. С этого времени до «оттепели» 1960-х годов резко сокращается общение российских деятелей искусства с зарубежным миром.

Шостакович и Прокофьев. Крупнейшей личностью советского периода русской музыки был Д.Д.Шостакович. В его пятнадцати симфониях, пятнадцати струнных квартетах и других камерных ансамблях, операх Леди Макбет Мценского уезда и Нос, камерно-вокальных и фортепианных произведениях в наибольшей мере отражены трагические потрясения эпохи и противоречия их осмысления русской интеллигенцией. Гораздо меньшее влияние советская атмосфера оказала на вернувшегося на родину в середине 1930-х годов С.С.Прокофьева. Хотя в его наследии немало «ангажированных» властью сочинений (например, кантата К ХХ-летию Октября, Здравица в честь Сталина, опера Повесть о настоящем человеке и др.), светлый, ясный дух прокофьевского гения, огромный опыт, приобретенный в двадцатилетие жизни за рубежом, позволили композитору сохранить творческую независимость, остаться самим собой и достичь таких творческих вершин, как балеты Ромео и Джульетта, Золушка, оперы Война и мир и Обручение в монастыре, Пятая, Шестая, Седьмая симфонии, фортепианные сонаты.

Успешно продолжали работать в 1920–1950-е годы отечественные мастера, выдвинувшиеся еще до революции: прежде всего, Николай Яковлевич Мясковский – автор 27 симфоний, замечательной камерной и фортепианной музыки, а также Рейнгольд Морицевич Глиэр, Сергей Никифорович Василенко, Михаил Михайлович Ипполитов-Иванов и другие; ленинградскую школу ярко представляли Юрий Александрович Шапорин, Владимир Владимирович Щербачев, Гавриил Николаевич Попов, московскую – Анатолий Александрович Александров, Виссарион Яковлевич Шебалин, Дмитрий Борисович Кабалевский и др. Интересные композиторы начали появляться в республиках СССР: как правило, они получали образование в Москве (реже в Ленинграде), и в их творчестве наблюдалось сочетание русской классической традиции с элементами национальных культур. Самый убедительный пример – ученик Н.Я. Мясковского Арам Ильич Хачатурян. В свою очередь, многие русские музыканты работали в закавказских, среднеазиатских и других республиках и создавали музыку, иногда достаточно оригинальную, на основе местного материала – что может рассматриваться как развитие в новых условиях традиции отечественного музыкального ориентализма. Широкая просветительская деятельность этих музыкантов, с одной стороны, оказывала положительное влияние на становление профессиональных композиторских и исполнительских школ в республиках, но, с другой стороны, заданность «моделей» в ряде случаев препятствовала проявлению своеобразия музыкальных культур – особенно там, где (как, например, в Средней Азии, Азербайджане) имелись традиции устного профессионального искусства.

Политика советского государства в области музыки. Отношения музыкантов с государством складывались противоречиво. С одной стороны, перед ними открывалась возможность бесплатного обучения, а затем исполнения и публикации сочинений; отечественная исполнительская школа переживала бурный расцвет благодаря как личностям, сложившимся в дореволюционную эпоху и несшим в себе высокую культуру (в их числе, например, дирижеры В.И. Сук, Н.С. Голованов, хоровые дирижеры М.Г. Климов, Н.М. Данилин, А.В. Свешников, пианисты К.Н. Игумнов, А.Б. Гольденвейзер, певицы А.В. Нежданова, Н.А. Обухова), так и притоку свежих сил в консерватории (например, к 1920–1930-м годам относятся дебюты пианистов С.Т. Рихтера, М.В. Юдиной, Э.Г. Гилельса, Л.Н. Оборина, скрипачей Д.Ф. Ойстраха, Л.Б. Когана) и государственной поддержке филармоний, оперных театров и др. С другой стороны, талантливые люди сразу попадали под жесткий контроль. Хотя музыка как искусство в меньшей степени «понятийна», чем литература, театр или живопись, это не спасало ее от актов насилия со стороны государства. Первый серьезный удар был нанесен по Д.Д. Шостаковичу: имеется в виду статья «Сумбур вместо музыки», напечатанная 28 января 1936 газетой «Правда» в качестве рецензии на пользовавшуюся успехом оперу «Леди Макбет Мценского уезда» и принятая «широкой общественностью» как руководство к действию (что не помешало автору оперы в последующие годы получить ряд высоких государственных наград). Гораздо более разрушительным для музыкальной культуры явилось постановление ЦК ВКП(б) от 10 февраля 1948 «Об опере «Великая дружба» В. Мурадели», хотя предлогом к нему послужила постановка совершенно незначительного произведения второстепенного автора, основным объектом этого документа стало обвинение в «антинародном формализме» буквально всех ярких художников – С.С. Прокофьева, Д.Д. Шостаковича, А.И. Хачатуряна, Н.Я. Мясковского, В.Я. Шебалина и других. Последствия этого удара были изжиты только спустя десятилетия. Вмешательство государства в художественную жизнь происходило иной раз и в таких специфических сферах, как выбор жанра и стиля. Перед композиторами ультимативно ставилась, например, задача создания оперы на современную тему, на «рабочую» тему, на тему «борьбы за мир», и часто весьма слабые произведения получали сценическую реализацию и высокую оценку прессы именно по признаку «социального заказа». Другим основополагающим жанром считалась симфония традиционного типа с конфликтной драматургией, что, соответственно, породило массу сочинений с внешними контурами данного жанра, но по содержанию вовсе не соответствующих его природе (разумеется, были композиторы, органически мыслившие в этом жанре, прирожденные симфонисты – Шостакович, Прокофьев, Мясковский и некоторые другие). Еще одним – и очень важным – объектом «госзаказа» стала песня, «советская массовая песня» как особый тип, который начал культивироваться с первых лет советской власти и постепенно создал целый «клан» авторов текста, композиторов и исполнителей; изредка удачные массовые песни создавались серьезными музыкантами – например, Песня о встречном Шостаковича.

1950-е–1990-е. Перелом в общественной жизни СССР во второй половине 1950 – начале 1960-х годов вызвал к жизни новые явления. История данного периода русской музыки, с конца 1950-х по конец 1990-х годов, пока не получила полного и объективного освещения. Можно утверждать, что в 1960–1970-е годы важными были две тенденции: возвращение к духовным и собственно художественным истокам национальной традиции (т.н. новая фольклорная волна, хотя речь может идти не только о народной песне – преимущественно старинных крестьянских жанров, но и о древнерусской певческой культуре, о церковной музыке более поздних эпох и т.д.) и стремление к наверстыванию упущенного в предшествовавшие три десятилетия, т.е. к освоению опыта мировой культуры 20 в. Последняя тенденция, характерная для всех талантливых музыкантов поколения «шестидесятников», иногда принимала форму «авангардизма», часто с фиксацией на композиторском методе т.н. Нововенской школы («додекафония» – двенадцатитоновая техника, противопоставленная традиционной тональности, и ее продолжение – «сериализм», состоящий в тотальном контроле музыкальной ткани по заранее заданным параметрам), а также на композиционных техниках более поздних представителей европейского авангарда (например, француза Пьера Булеза). Естественно, что в целом ряде случаев разные тенденции взаимодействовали и перекрещивались.

В первом направлении ведущей фигурой являлся Георгий Васильевич Свиридов (1915–1998) со своими последователями, среди которых особенно интересна фигура Валерия Александровича Гаврилина; во втором – Андрей Михайлович Волконский, Эдисон Васильевич Денисов, Альфред Гарриевич Шнитке, София Асгатовна Губайдулина, до некоторой степени Николай Николаевич Каретников, Родион Константинович Щедрин и др. Заметным было в этот период также влияние стиля Д.Д.Шостаковича: наиболее отчетливо оно представлено в симфоническом творчестве Бориса Ивановича Тищенко и Мечислава Самуиловича Вайнберга. В Ленинграде обратили на себя внимание Сергей Михайлович Слонимский и Галина Ивановна Уствольская.

К концу 1970-х годов сложились творческие индивидуальности композиторов, не принадлежавших ни к весьма разветвленному советскому официозу во главе с Тихоном Николаевичем Хренниковым, ни к «авангардизму»: каждый из них шел (а некоторые и сейчас идут) своим путем – очевидно, представляя то явление, которое можно назвать современной русской школой. В их числе: «шестидесятники» Борис Александрович Чайковский, Роман Семенович Леденев, Николай Николаевич Сидельников, Алемдар Сабитович Караманов, Юрий Маркович Буцко, Геннадий Иванович Банщиков, в более молодом поколении – Михаил Георгиевич Ермолаев-Коллонтай, Андрей Иванович Головин и др. При большом разнообразии стилей их объединяет органичная связь с национальной музыкальной традицией (в разных ее обличьях) и серьезность художественных концепций.

\*\*

Вопросы периодизации истории музыки после 1917 года. Стилевой плюрализм музыки 20-х годов. Искусственные ограничения творчества композиторов в 30-50-х годах. Их постепенное преодоление и, как результат, стилевой перелом в музыке 60-90-х годов.

Приоритетное положение массовой песни, оперы, ораториально-кантатных и симфонических жанров на протяжении 20-50-х годов; выдвижение в 60-90-е годы на первый план хоровых жанров и камерной музыки.

Массовая песня. Новизна жанра массовой песни для русской профессиональной музыки. Разнообразие тематики песен, особая значимость гражданских мотивов. Обилие жанровых разновидностей. Первостепенная роль песни-марша и лирической песни в различных (в том числе и гибридных) вариантах. Изменения в период 60-90-х годов: сдвиг в сторону лирики, ее психологическое углубление, расширение интонационной базы. Новые явления этого периода – авторская песня, рок.

Опера. Сюжетное разнообразие при преобладании в целом гражданской тематики. Приоритетность синтетического оперного жанра, объединяющего коллизии общенародного и личного характера. Большая роль лирико-драматического и комического жанров. Связи с оперными традициями (прежде всего русской классики). Многообразие композиционных решений («номерная», «сквозная», смешанная композиция), приемов вокального письма («песенная» и «речитативная» опера, промежуточные виды); различная трактовка партии оркестра. Обновление русской оперы в 60-90-е годы (камерная опера, моноопера, рок-опера). Приоритетность в произведениях этого периода личностной тематики.

Балет. Традиционное тяготение к лирическо-драматическому жанру. Выход в ряде случаев за пределы традиции: обращение к необычной для балета тематике; трактовка балета в плане комедии, эпоса; выдвижение на первый план коллективного героя; новая хореография (внедрение элементов современных бытовых танцев, спортивных упражнений). Различное соотношение музыки и действия (вплоть до бессюжетности). Использование различных принципов композиции («номерная», «сквозная»).

Вокально-симфоническая музыка. Первостепенное значение оратории и кантаты. Тяготение к гражданской тематике. Преобладание произведений монументально-эпического характера. Расширение круга сюжетов и жанров в 60-90-е годы (кантата на фольклорные тексты, камерная лирическая кантата, духовные жанры). Различные композиционные решения. Существенная роль оркестра в экспонировании и развитии материала при ведущей роли вокального начала.

Хоровые жанры. Их периферийное значение в 20-50-е годы, резкое увеличение их удельного веса в 60-90-е годы. Разнообразие жанров (от хорового концерта до миниатюры), приемов хорового письма (кантилена, речитатив, говор, вокализ, звукоподражание). Влияние культовой музыки.

Симфоническая музыка. Приоритет симфонии. Традиционная во многих случаях трактовка жанра. Нетрадиционные решения: камерная симфония, вокальная симфония; отказ композиторов от сонатно-симфонического цикла и использование различных композиционных принципов. Типичность нетрадиционной трактовки симфонии для периода 60-90-х годов. Различное значение в разные периоды сюиты на народные темы, программной прозы, концерта для оркестра. Ведущая роль драматического симфонизма при обилии произведений жанрового, эпического лирического характера.

Камерная инструментальная музыка. Наибольшее значение произведений для ансамбля и фортепиано соло. Квартет, фортепианная соната и фортепианная миниатюра как важнейшие жанры. Типичность традиционного понимания жанров камерной инструментальной музыки в 20-50-е годы, преимущественная нетрадиционность их трактовки в 60-90-е годы (в частности, разнообразие форм, связанное с отказом от типовых параметров сонатного цикла). Превалирование произведений лирического (лирико-драматического, лирико-жанрового) характера.

Камерная вокальная музыка. Преобладание лирической тематики, обращение композиторов к традиционным романсовым жанрам (лирический монолог, вокальная сцена). Обилие циклов. Разнообразие приемов вокального письма, фортепианной фактуры, форм.

Музыка кино. Два подхода к киномузыке; понимание ее либо как эпизодов локального значения, либо как целостной концепции, воплощающей существо фильма. Особая значимость второго подхода. Песенный и симфонический варианты целостной музыкальной концепции фильма.

\*\*\*

С конца 1980-х годов ситуация в России становится неопределенной и хаотичной. Наиболее стабильна группа авангарда, имеющая свои организации и разного рода фестивали (среди них заслуженной известностью пользуется московская «Альтернатива») и нередко получающая поддержку из-за рубежа. Деятельность Союза композиторов и его концертных и издательских предприятий, а также государственных организаций такого рода в значительной степени оказалась подорванной экономическим кризисом (хотя творческие союзы не были распущены и в некоторых местах действуют достаточно активно; удалось сохранить два наиболее крупных фестиваля современной музыки – «Московскую осень» и «Ленинградскую весну»); новые формы музыкальной жизни часто находятся в процессе становления. Особенно тяжело кризис сказался на авторах старшего поколения, а также на музыкантах, живущих в провинциальных городах и республиках Российской Федерации. С другой стороны, ослабление власти «центра» привело к возникновению новых исполнительских коллективов, музыкально-сценических ансамблей, городских и региональных фестивалей и т.д. Весьма расширились контакты музыкантов с зарубежным миром; в странах Европы и в США ныне живет и работает множество российских музыкантов младших поколений (а также и старших – например, в Германии провел последние годы своей жизни А.Г.Шнитке; ныне там живут С.А.Губайдулина, Р.К.Щедрин и другие). Что касается восприятия современной русской музыки на Западе, то, как правило, знакомство с ней ограничивается «тройкой» Шнитке – Денисов – Губайдулина и редко выходит за эти пределы. Очень широко исполняются за рубежом Прокофьев и Шостакович (в гораздо меньшей степени Н.Я.Мясковский, А.И.Хачатурян, Д.Б.Кабалевский), причем по поводу «идейного» истолкования творчества Шостаковича (а иногда и позднего творчества Прокофьева) ведутся ожесточенные дискуссии.

По данным на рубеж 1980–1990-х годов на территории Российской федерации работало около 50 музыкальных театров, из них 15 – оперы и балета (в их числе в Москве – Государственный академический Большой театр, Музыкальный театр имени К.С.Станиславского и В.И.Немировича-Данченко, Московский камерный музыкальный театр, Московский детский музыкальный театр, а также выдвинувшиеся в последние годы «Новая Опера» и «Геликон-опера»; в Петербурге – Мариинский театр, Малый театр оперы и балета – Малегот, Санкт-Петербург Опера и др.), 8 консерваторий, два музыкально-педагогических института, несколько институтов искусств с музыкальными факультетами, многочисленные училища и школы (следует учесть, что в последние годы 20 в. количество высших учебных заведений выросло в связи с приданием такого статуса заведениям бывшего среднего звена). По данным того же периода, в Российской Федерации насчитывалось около 30 симфонических оркестров, но в последние годы число оркестров, симфонических и камерных, резко возросло, так как наряду с государственными появились во множестве и независимые коллективы. То же можно сказать про хоры, особенно те из них, которые специализируются на исполнении церковной и старинной музыки (центральными хоровыми коллективами являются Петербургская академическая капелла им. М.И.Глинки под управлением В.А.Чернушенко, московские Государственный камерный хор под управлением В.Н.Минина и Государственная симфоническая капелла под управлением В.К.Полянского). Уже более десяти лет в Москве ежегодно проходит фестиваль православной хоровой музыки; аналогичные форумы существуют и в других русских городах.

В Российской Федерации действуют два научных института, занимающихся музыковедческой проблематикой: Государственный институт искусствознания в Москве и музыкальный отдел Института истории искусств в Петербурге. Московский институт стал инициатором ряда крупных исследований русской музыки: среди них – издание серии «Памятники русского музыкального искусства» (после перерыва серия была продолжена в 1998), академическая История русской музыки в 10 томах. Во втором из этих изданий обобщен опыт изучения русской музыки с 19 в. до наших дней; каждый том сопровождается подробными хронографом и библиографией. Там же подготовлены: История музыки народов СССР в 7 томах, включающая историю русской музыки советского периода; Музыка ХХ века в 4 частях, где тоже уделяется внимание русской музыке. В Петербурге, в результате долголетней работы выдающихся ученых-медиевистов старшего поколения М.В. Бражникова и Н.Д. Успенского, сформировалась школа исследования древнерусской музыки.

Долгие годы в стране существовало два основных музыкальных журнала – «Советская музыка» и «Музыкальная жизнь»; оба они сумели выжить. «Советская музыка» выходит с 1992 как ежеквартальный альманах под названием «Музыкальная академия» и является единственным в стране профессиональным периодическим изданием, где широко освещаются проблемы русской музыки прошлого и настоящего. Публикацией нот и книг о музыке занимаются главным образом два издательства – «Музыка» (правопреемник издательства П.И. Юргенсона) и «Композитор» (с филиалом в Петербурге); возникают новые частные музыкальные издательства.