



20 век

Авторы: С. И. Савенко

20 век

Новые тенденции. Ранний авангард

Первые признаки нового этапа в эволюции русской музыки отмечаются в конце 1900-х гг.; в 1-й половине 1910-х гг. специфические особенности этого этапа полностью сформировались. Дарование гражданских свобод ([Манифест 17 октября 1905](#)) способствовало оживлению музыкально-общественной жизни. Возникли новые формы концертной деятельности (так, в 1910-е гг. в Санкт-Петербурге за сезон регулярно давали концерты около 20 организаций), издательства (крупнейшее из них – [Российское музыкальное издательство](#), основанное в 1909 С. А. [Кусевицким](#)), музыкально-просветительские учреждения: народные дома (в крупнейшем петербургском Народном доме работал оперный театр), народные консерватории (первая – в Москве, 1906, затем в Санкт-Петербурге, Киеве и Томске). Современная музыка, русская и зарубежная, заняла значительное место в циклах симфонических и камерных концертов А. И. [Зилоти](#) (Санкт-Петербург, 1903–19), в программах кружка «Вечера современной музыки» (Санкт-Петербург, 1901–12), организованного музыкальными критиками В. Г. [Каратыгиным](#), А. П. Нуроком, В. Ф. Нувелем, педагогом и композитором И. И. Крыжановским. На собраниях кружка состоялись композиторские дебюты И. Ф. [Стравинского](#) и С. С. [Прокофьева](#).

Наряду с императорскими театрами, по-прежнему занимавшими главенствующее положение ([Мариинский театр](#) в Санкт-Петербурге, московский [Большой театр](#)), активно действовали частные предприятия и антрепризы; самые крупные из них – [Частная русская опера](#), основанная С. И. [Мамонтовым](#), и [Опера С. И. Зимина](#); последней принадлежит честь первой постановки оперы «Золотой петушок» Н.А.

Римского-Корсакова (1909). Постановки на частных сценах способствовали повышению роли режиссуры и сценографии в создании спектакля.

Русская музыка этого периода, как и искусство Серебряного века в целом, — неотъемлемая часть мирового художественного процесса. Художественное творчество начала века было охвачено идеями национального возрождения, «русского культурного ренессанса» (Н. А. Бердяев). Музыка играла в этом процессе важную роль, «русское искусство как бы стремится догнать и одновременно уйти вперед» (Д. В. Сарабьянов). Композиторы обращались к философским темам общечеловеческого значения, музыка устремлялась за пределы своих видовых границ, расширяя круг чисто художественных задач. В этом отношении особенно выделялся А. Н. Скрябин с его идеей преобразования материального мира художественной волей творца (симфоническая поэма «Прометей» с использованием цветосветовой проекции, 1910; неосуществлённая «Мистерия»). Показателен расцвет светской кантаты, жанра высокого философского значения (поэма «Колокола» С. В. Рахманинова, 1913, кантата «По прочтении псалма» С. И. Танеева, 1914). Значительный подъём переживала духовная музыка, отмеченная появлением таких шедевров, как «Всенощное бдение» Рахманинова (1915). Жанровый диапазон русской музыки расширялся, в ней гармонично сосуществовали различные «наклонения», представленные как крупномасштабными театральными и симфоническими произведениями, так и разнообразными камерными композициями.

Важную роль сыграло основанное А. Н. Бенуа и С. П. Дягилевым художественное объединение «Мир искусства». В центре внимания членов этого объединения поначалу находились изобразительные искусства, а главным «жанром» деятельности были выставки новой живописи, позднее на первое место выдвинулся музыкальный театр. Организация Дягилевым Русских сезонов (с 1908) и, на их основе, труппы Русский балет Дягилева (1911–29) способствовала расцвету русского музыкального театра. В оперных спектаклях Русских сезонов были представлены «Борис Годунов» и «Хованщина» М. П. Мусоргского с участием Ф.И. Шаляпина, «Майская ночь» Н. А. Римского-Корсакова и др. С труппой Русский балет, достигшей в 1910-е гг. мировой известности, была связана деятельность балетмейстеров М. М. Фокина, Л. Ф. Мясиной, Б. Ф. Нижинской, танцовщиков Т. П. Карсавиной, А. П.

Павловой, В. Ф. Нижинского. Спектакли давались в Париже, Лондоне, других городах Европы и Америки. Антрепризой Дягилева были впервые представлены балеты, а также «Свадебка» (оригинальное обозначение жанра – «русские хореографические сцены с пением и музыкой», 1923) И. Ф. Стравинского. Русский балет определил главные направления эволюции хореографического искусства, создал эталон балетного спектакля, основанного на идее единства музыки, пластики и изобразительного искусства. Хотя Дягилеву не удалось показать спектакли своей антрепризы на родине, некоторые постановки труппы Русский балет (прежде всего произведений Стравинского) со временем проникли на отечественную сцену и повлияли на дальнейшую судьбу жанра.

Усвоив в начале творческого пути красочный мир гармоний и тембров Новой русской школы, И. Ф. Стравинский – ученик Н. А. Римского-Корсакова – в дальнейшем предложил принципиально новые художественные и композиционные решения, существенно обогатил гармонию, ритмику и оркестровку. Мировое признание Стравинскому принесли балеты «Жар-птица» (1910), «Петрушка» (1911), «Весна священная» (1913). Последний содержит дерзкие и в то же время музыкально и сценически оправданные, мастерски воплощённые ритмические и гармонические новшества (например, «Пляски щеголих» и заключительная «Великая священная пляска»). Прославившись как «музыкальный Протей» (античный и средневековый символ непрерывной изменчивости), Стравинский в дальнейшем существенно расширил диапазон собственного стиля (от славянской языческой архаики до античных мифов, от русского музыкального фольклора до европейских форм и жанров 17–18 вв., от православных песнопений до полифонии строгого письма), адаптировав старинные и новейшие техники композиции (включая серийную технику).

Стремление противопоставить новизну идеалу романтических чувств и возвышенных эмоций, сложившемуся в русской музыке рубежа веков, а также противостоять влиянию А. Н. Скрябина, объединяет И. Ф. Стравинского с С. С. Прокофьевым. Уже в ранних фортепианных опусах (пьеса «Наваждение» из ор. 4, Токката ор. 11, 1-й концерт для фортепиано с оркестром, цикл пьес «Сарказмы» ор. 17) Прокофьев показал себя как сторонник расширенной тональности, экспериментировал с ритмом и фактурой. Впрочем, при всей своей радикальности он никогда не выходил

за пределы тонального мышления, сохраняя верность лирической мелодии и классическим музыкальным формам (что особенно заметно в зрелых сочинениях). В богатом оперном наследии композитора это выразилось в постепенном усилении ариозного начала (в описываемый период – в «опере диалогов» «Игрок» по Ф. М. Достоевскому, 1916).

Тягу к радикальным экспериментам обнаружили композиторы, отчасти следовавшие новаторству Скрябина: И. А. [Вышнеградский](#), А. С. Лурье (использовали [микроинтервалы](#)), Н. А. [Рославец](#) (создатель техники «синтетаккордов»), Н. Б. Обухов (автор идеи «тотальной гармонии»), А. Н. [Черепнин](#) (разрабатывал собственную концепцию неомодальной гармонии), А. В. [Станчинский](#) (активно экспериментировал с метрикой, использовал [симметричные лады](#)) и др. Их новации аналогичны западным, а в некоторых случаях опережают их. Так, первое в истории сочинение в 12-тоновой серийной технике (Струнное трио) было написано Е. Голышевым в 1914, за несколько лет до А. [Шёнберга](#), создателя рационального «метода сочинения двенадцатью тонами». Почти все композиторы этого круга покинули Россию после 1917, так или иначе продолжив за рубежом творческие поиски, начатые в России.

Начало 20 в. отмечено расцветом русской исполнительской школы. На оперной сцене и концертной эстраде блистали певцы Ф. И. Шаляпин, Г. С. [Пирогов](#), Л. В. [Собинов](#), А. В. [Нежданова](#), И. В. [Ершов](#); скрипачи Л. С. [Ауэр](#), И. В. [Гржимали](#), виолончелист А. А. [Брандуков](#). Мировой размах приобрели пианистические выступления С. В. [Рахманинова](#).

1920-е годы

Организация музыкальной жизни. РАПМ и АСМ. Октябрьская революция 1917 принесла новые формы организации музыкальной жизни. Как и другие искусства, музыка превратилась в предмет государственной политики (был выдвинут лозунг «государственного музыкального строительства»). В первую очередь это коснулось перестройки основных организаций и институтов дореволюционной России. Согласно декретам Совета народных комиссаров от 12.7.1918 и более поздним, были национализированы Петроградская и Московская консерватории, музыкальные театры (императорские Мариинский и Большой), нотные издательства и нотопечатни

(в т. ч. фирма П. И. [Юргенсона](#), преобразованная в Музыкальный сектор Государственного издательства, с 1930 издательство Музгиз, с 1964 – [«Музыка»](#)), исполнительские коллективы (Придворная певческая капелла – см. [Санкт-Петербургская академическая капелла](#), [Синодальный хор](#), оркестры), а также многочисленные частные учебные заведения. Главный акцент был сделан на внедрение музыкального искусства в «массы» посредством популяризаторской деятельности, отчасти продолжавшей накопленный до революции опыт (народные консерватории, любительские хоры). Музыка играла важную роль в таких массовых агитационных формах, как тематические действия на площадях в ознаменование государственных событий: «Пантомима Великой революции» (Москва, 1918), «Действо III Интернационала» (1919, Петроград), «Взятие Зимнего» (1920, там же). В них звучали революционные песни и классическая музыка (Л. ван Бетховен, Ф. Шопен, А. Н. Скрябин, Н. А. Римский-Корсаков). Были попытки изобретения для подобных случаев и совершенно новых звучаний, продолжавшие в новых условиях авангардные поиски. Так, А. М. [Авраамов](#) создал «Симфонию гудков» (1922), в которой предусмотрено применение пушечных и пистолетных выстрелов, заводских гудков, свиста пара, шума самолётов и других «машинных» звуков.

После 1917 музыкальная жизнь России оказалась расколотой: многие профессиональные музыканты эмигрировали. Некоторые уехали сразу после Октябрьской революции, другие – на протяжении десятилетия. Среди них были С. В. Рахманинов, Н. К. [Метнер](#), А. Т. [Гречанинов](#), Н. Н. [Черепнин](#), А. К. [Глазунов](#), Ф. И. Шаляпин, А. И. Зилоти, С. А. Кусевицкий. Ещё до 1-й мировой войны за границей обосновался И. Ф. Стравинский; в 1918 надолго покинул Советскую Россию С. С. Прокофьев.

Общественно-музыкальная жизнь в СССР 1920-х гг. была политизированной, но в целом довольно пёстрой, в борьбе за новое искусство сталкивались различные группировки. Просветительской работой занимался главным образом Музыкальный отдел Народного комиссариата просвещения (МузО Наркомпроса), до 1929 руководимого А. В. [Луначарским](#). Ему удалось привлечь к работе в Наркомпросе художников реформаторского направления: театральным отделом (ТеО) заведовал В.

Э. [Мейерхольд](#), МузО – А. С. Лурье, который развернул активную работу по организации музыкальной жизни и музыкального образования, формированию новых музыкальных мероприятий, предназначенных для широкой аудитории, а также упорядочению концертного и оперного репертуара в соответствии с идеологическими установками режима. В 1921 (после эмиграции Лурье) Луначарский привлёк в качестве заведомо музыкальных учебных заведений Главпрофобра Б. Л. [Яворского](#).

Задачи образовательного и просветительского характера занимали важное место в практической работе [Пролеткульта](#), который стремился развивать разнообразные формы музыкальной самодеятельности (кружки, хоровые коллективы), ставя целью создание «пролетарской музыки», при условии овладения мастерством, заимствованным у композиторов-классиков. Независимая по отношению к власти позиция Пролеткульта привела к его уничтожению: в 1920 организация была включена в систему Наркомпроса и быстро утратила самостоятельность. Более радикальный характер имела деятельность наследовавшей Пролеткульту [Российской ассоциации пролетарских музыкантов](#) (РАПМ). «Классовый критерий» в подходе к культуре привёл к резкому отрицанию наследия прошлого, а также к фактическому отрицанию профессионализма. Главными направлениями деятельности РАПМ в декларации 1923 провозглашались «методологически-классовый подход» к искусству и просвещению и «пропаганда среди пролетариата музыкально-революционных произведений и динамически насыщенных произведений прошлого». В последующие годы РАПМ занималась в основном теоретической и агитационной работой. Со временем её деятельность заметно активизировалась и к концу 1920-х гг. приобрела крайне агрессивный характер, сравнимый с политикой [Российской ассоциации пролетарских писателей](#), служившей для «пролетарских музыкантов» ориентиром. Московская консерватория практически перешла под контроль РАПМ, что стало причиной ухода ведущих профессоров, включая Н. Я. [Мяковского](#) (аналогичным образом Ленинградскую консерваторию покинул В. В. [Щербачёв](#)). Деятельность РАПМ была пропитана вульгарным социологизмом: музыка прошлого допускалась лишь «классово созвучная»; современное композиторское творчество (Прокофьев, Стравинский и др.) классифицировалось как «упадочное»,

«мелкобуржуазное». Подлинная пролетарская музыка, согласно идеологии РАПМ, должна быть создана самим пролетариатом в доступных ему формах, т. е. прежде всего в жанрах массовой песни и хора. Крупные и камерные жанры профессиональной музыки отвергались; композиторы «непролетарского» происхождения объявлялись «классово чуждыми» или, в лучшем случае, «попутчиками». Хотя партийное руководство формально отмежёвывалось от идеологии «пролетарских музыкантов» (в частности, в резолюции 1925 «О политике партии в области литературы»), именно эта идеология в переработанном виде в начале 1930-х гг. была положена в основу официальной доктрины советского искусства – социалистического реализма.

Большинство профессиональных композиторов 1920-х гг. объединилось в Ассоциацию современной музыки (АСМ, 1924–31; функционировала в Москве и с 1926 – в Ленинграде). Ассоциация являлась отделением Международного общества современной музыки; главной её задачей была пропаганда творчества современных советских композиторов на родине и за рубежом, а также популяризация в Советском Союзе новых произведений зарубежных композиторов. Критерий профессионального мастерства и таланта играл важнейшую роль; при этом программа АСМ не была связана со стилистическими ограничениями, в неё входили композиторы разных поколений и разной стилистической ориентации — от музыкантов Серебряного века Н. Я. Мясковского (одного из основателей АСМ), А. Н. Александрова, Ю. А. Шапорина до молодых новаторов, выросших при советской власти, – А. В. Мосолова, В. М. Дешёвова и Д. Д. Шостаковича. Членами АСМ были также Н. А. Рославец, В. В. Щербачёв, Л. А. Половинкин, Г. Н. Попов, Л. К. Книппер, В. Я. Шебалин, Д. Б. Кабалевский, А. С. Животов, Д. М. Мелких, В. В. Богданов-Березовский и др. АСМ устраивала симфонические и камерные концерты, издавала журнал («временник») «Современная музыка» (1924–29). В роли организатора и музыкального критика в Ассоциации активно выступал В. В. Держановский.

Целью АСМ было в первую очередь просветительство, но не на элементарном уровне ликвидации музыкальной безграмотности (что, несомненно, тоже считалось необходимым), а на более высоком, свободном от политизирования: повышение уровня музыкальной культуры в процессе непрерывного художественного обогащения.

Программа АСМ, сформулированная в 1927, свидетельствует о широких творческих интересах её членов: «Ассоциация современной музыки [...] своей основной задачей ставит пропаганду творчества современных композиторов – русских и иностранных – в той или иной мере овладевающих новыми средствами выражения, вносящих в музыкальное искусство нечто новое, отличное от ранее бывшего, или с наибольшим художественным совершенством отражающих современность. В соответствии с этим АСМ организует концерты: 1) в пределах СССР преимущественно из произведений новой музыки; 2) за границей – исключительно из произведений современных советских композиторов» (Современная музыка. 1927. № 23. С. 3–4).

Деятельность АСМ в Москве и особенно в Ленинграде обеспечивала значительную долю концертной жизни 1920-х гг., отличавшуюся большим разнообразием и насыщенностью. Однако ассоциация постоянно подвергалась жёсткой критике и прямым нападкам со стороны «пролетарских музыкантов», стремившихся всячески ограничить её влияние и лишить ключевых позиций в музыкально-общественной жизни. Борьба эта не была связана с противостоянием рапповцев – приверженцев реализма и «формалистов» — представителей «современничества». Скорее здесь имела место конфронтация более специального характера. Если АСМ стремилась восстановить прерванную Октябрьской революцией эволюционную линию новой музыки и культурную преемственность в целом (в творчестве и в концертной жизни), то задачи РАПМ были принципиально иными: речь шла о сознательной примитивизации музыкальной культуры (под лозунгом движения к массовому слушателю) и о фактической депрофессионализации композиторской деятельности. Композиторы АСМ при этом не чуждались советской тематики и политически ангажированных сюжетов и текстов. Один из примеров – симфонический концерт АСМ 4.12.1927, приуроченный к 10-летию Октябрьской революции, где были даны 4 премьеры: «Октябрю. Симфоническое посвящение» Шостаковича, сюита из балета «Сталь» (в 4 частях) Мосолова, «Пролог» Половинкина и кантата «Октябрь» Рославца.

Одним из важнейших лозунгов 1920-х гг. был призыв к коллективизму во всех сферах культурной жизни. Проявлением коллективистского энтузиазма стал Прокколл (Производственный коллектив студентов-композиторов Московской консерватории),

организованный в 1925 в составе: А. А. Давиденко, В. А. Белый, Б. С. Шехтер, М. В. Коваль, Н. К. Чемберджи, З. А. Левина и др. (в 1928 его члены вступили в РАПМ). Проколловцы культивировали массовые песенные жанры; в 1927 ими была создана коллективным методом первая советская оратория «Путь Октября» («музыкальное действие в 3 звеньях»). Однако и их деятельность далеко не всегда одобрялась критиками РАПМ.

В первые послереволюционные годы и во время Гражданской войны 1917–22 музыкальное искусство, как и вообще культура и вся страна, находилось в крайне тяжёлом материальном положении. Практически речь шла о выживании — и самих людей, и культурных институтов (например, неоднократно ставился вопрос о закрытии оперно-балетных театров — бывших императорских). Положение изменилось после введения в 1921 [Новой экономической политики](#) (НЭП). После принятия первой Конституции СССР (31.1.1924) и установления дипломатических отношений между СССР и большинством европейских государств, страна вышла из политической и культурной изоляции. АСМ получила возможность установить регулярные контакты с западными коллегами; с 1925 произведения Н. Я. Мясковского, А. В. Мосолова, Г. Н. Попова печатались венским издательством «Universal Edition» и звучали за границей, в т. ч. на фестивалях Международного общества современной музыки. В 1927 с исполнения 1-й симфонии в Берлине (дирижёр Б. [Вальтер](#)) началась мировая слава Д. Д. Шостаковича. Советская аудитория, в свою очередь, знакомилась с новинками западной музыки, в т. ч. благодаря непосредственным контактам с ведущими композиторами; до конца 1920-х гг. СССР посетили крупнейшие композиторы Запада: Д. [Мийо](#), А. [Казелла](#) (оба в 1926), П. [Хиндемит](#), А. [Берг](#) (оба в 1927), А. [Онеггер](#) (в 1928), Б. [Барток](#), Г. [Кауэлл](#) (оба в 1929). Выдающимся событием стали первые после эмиграции советские гастролы С. С. Прокофьева (с 1927). В СССР концертировали ведущие европейские дирижёры и виртуозы, а советские музыканты начиная с 1927 завоёвывали премии на международных конкурсах. Этот же период был отмечен заметным расширением репертуара хоровых коллективов, симфонических оркестров и музыкальных театров.

Разнообразием музыкальной жизни выделялся Ленинград, где под руководством Б. В. [Асафьева](#) действовал ориентированный на последние западные течения Кружок

новой музыки. Новаторской была репертуарная политика Ленинградской филармонии и музыкальных театров. На ленинградских сценах ставились новые оперы – европейские («Воццек» А. Берга, 1927) и советские («Нос» Д. Д. Шостаковича, 1930). Определённое оживление наблюдалось и в музыкальной жизни республик СССР; в значительной степени оно было связано с деятельностью российских музыкантов, направленных из центра для повышения уровня музыкальной культуры и внедрения европейских форм музыкальной жизни. Важным результатом этой практики стало возникновение в некоторых республиках оперных и симфонических школ.

Композиторское творчество. В 1920-х гг., с одной стороны, продолжали существовать и развиваться наметившиеся до 1917 стилистические тенденции, с другой – возникли новые, подчас радикальные примеры «левой» музыки, родственной образцам [«Левого фронта искусства»](#) («музыкальный ЛЕФ»). Молодые композиторы стремились к созданию новаторских произведений, которые соответствовали бы революционным задачам построения нового общества и выразили дух времени на новом языке, избегая упрощённости и примитивизма продукции РАПМ. Новая музыка должна была стать динамичной, созвучной ритмам современной городской жизни, рационально выстроенной и упорядоченной, как заводской механизм; её нужно было освободить от психологизма, от излишеств лирического самовыражения. Урбанистический пафос пронизывает музыку молодых радикалов («Рельсы» В. М. Дешевова, 1926, «Завод» А. В. Мосолова, 1928, рисующие образ работающих машин). Новаторство «музыкального ЛЕФа» было во многом связано с театром. Ведущей тенденцией времени стало стремление сблизить оперу с драматическим спектаклем, заимствовав из него специфические приёмы организации времени и пространства. Тесные связи с театральным авангардом заметны в опере «Нос» Шостаковича, а также в операх на современную тему, поставленных в 1930: «Лёд и сталь» Дешевова (о [Кронштадтском восстании 1921](#)) и «Северный ветер» Л. К. Книппера (о гибели 26 бакинских комиссаров в 1918). Более традиционное направление в 1920-х гг. представлено прежде всего в музыке Н. Я. Мясковского – крупнейшего советского симфониста того времени. В его 6-й симфонии (1923) воплощено трагическое, «блоковское» переживание революции.

Исполнительство. В 1920-х гг. продолжили творческий путь музыканты старшего

поколения: дирижёры – Н. А. [Малько](#), К. С. [Сараджев](#); хоровые дирижёры – Н. М. [Данилин](#), М. Г. Климов, М. Е. [Пятницкий](#); пианисты – Ф. М. [Блуменфельд](#), А. Б. [Гольденвейзер](#), К. Н. [Игумнов](#). Заявили о себе молодые музыканты: дирижёры – А. В. [Гаук](#), Н. С. [Голованов](#), В. В. [Небольсин](#), С. А. [Самосуд](#); хоровой дирижёр А. В. [Свешников](#); пианисты – Г. Г. [Нейгауз](#), В. В. [Софроницкий](#), С. Е. [Фейнберг](#), М. В. [Юдина](#); скрипачи – М. Б. [Полякин](#), М. Г. [Эрденко](#); певцы – И. С. [Козловский](#), С. Я. [Лемешев](#), Н. А. [Обухова](#), А. С. [Пирогов](#), М. О. [Рейзен](#); и др. Возникли новые исполнительские коллективы: оркестр без дирижёра [Персимфанс](#) (отразивший коллективистские идеалы времени), Симфонический оркестр Всесоюзного радио (1930), Струнный квартет Московской консерватории (1923, с 1931 [Квартет имени Бетховена](#)). Участники Квартета им. Страдивариуса (1920) играли на инструментах из [Коллекции уникальных музыкальных инструментов](#) (составлена из национализированных старинных смычковых инструментов).

1930-е годы

Творчество в условиях централизации управления музыкальным искусством.

К концу 1920-х гг. РАПМ фактически захватила ключевые позиции в концертных и издательских структурах, что перекрывало пути профессиональной деятельности членов АСМ. Дело шло к закрытию АСМ, что и произошло вначале в Ленинграде, а затем в Москве. В ноябре 1931 несколько московских композиторов во главе с Н. Я. Мясковским сформировали Новое творческое объединение, декларация которого появилась в журнале «Пролетарский музыкант». Это была попытка примириться с РАПМ, публично признав ошибочной критику её идеологии и практики. После этого московская АСМ перестала существовать.

Противостояние АСМ и РАПМ не исчерпывало общей картины музыкально-общественной жизни 1920-х гг., тем более что регистрация подобных объединений, ассоциаций и кружков первое время была возможна практически при любых учреждениях. Положение изменила инструкция НКВД от 21.7.1928, согласно которой всем существующим научно-художественным объединениям требовалось пройти перерегистрацию. Следующим шагом стало учреждение в 1932 творческих союзов. Отмена НЭПа означала закрытие частных музыкальных издательств и концертных

антреприз, с которыми была тесно связана деятельность АСМ (гастроли С. С. Прокофьева в 1927 состоялись при их посредничестве). Запрет для театров и концертных организаций совершать операции в иностранной валюте сделал невозможными большинство гастрольных проектов и постановок опер зарубежных композиторов. Управление искусством, в т. ч. музыкой, принимало всё более централизованный характер; этот процесс увенчало постановление ЦК ВКП (б) от 23.4.1932 «О перестройке литературно-художественных организаций», согласно которому все существовавшие объединения и организации творческих работников объявлялись распущенными. Взамен учреждались творческие союзы, в т. ч. Союз композиторов, организованный летом того же года; профессия композитора приобрела юридически законный статус. Постановление предполагало также создание департаментов, которые должны были административно управлять искусством. Давно уставшие от диктата РАПМа композиторы восприняли постановление с чувством облегчения.

В качестве основной эстетической доктрины советского искусства в начале 1930-х гг. был выдвинут метод социалистического реализма, воплощающего идеи коммунизма в демократической национально окрашенной форме. Вслед за литературой метод распространился на другие виды искусства, включая музыку, — прежде всего программную и вокальную; жанры инструментальной музыки сохранили некоторую автономию. С 1933 начал выходить журнал «Советская музыка», задачей которого стало отражение основных событий и процессов музыкальной жизни и формулирование эстетических постулатов нового этапа. В программной статье 1-го выпуска журнала были обозначены объекты непримиримой борьбы: «идеология гниющего буржуазного мира, находящего нередко своё выражение во всякого рода „атональностях“, фокстротно-джазовых „усовершенствованиях“ гармонии, оркестровки и пр.» (Советская музыка. 1933. № 1. С. 3). Главным идейным врагом был объявлен «формализм» — этим термином обозначались «негативные», то есть чуждые идеологии соцреализма, явления в искусстве.

В 1930-х гг. советская музыка постепенно приобретала иной, по сравнению с предыдущим десятилетием, облик. Индустриальная держава, строительство которой шло ударными темпами, нуждалась в особом искусстве — монументальном,

оптимистическом по духу, общепонятном, рассчитанном на вкусы и представления «простого советского человека». Левое искусство сошло со сцены, авангард 1920-х гг. был вытеснен из концертного и театрального репертуара, а его адепты — из социальной жизни (примером может служить судьба Мосолова). В то же время естественная эволюция музыки привела к актуализации традиционных форм и жанров (этот процесс проявился и за пределами СССР). В 1930-х гг. в советской музыке были «реабилитированы» темы исторического прошлого и патриотические сюжеты, ранее оттеснённые идеями строительства нового мира и интернационального братства трудящихся, не признающего государственных границ. Классическое наследие приобрело новую актуальность как образец для подражания. На первый план выдвинулась «песенная» опера, повествующая о героических событиях недавнего прошлого, опирающаяся на мелодический стиль в духе 1-й половины 19 в. («Тихий Дон» И. И. Дзержинского, 1935; «В бурю» Т. Н. Хренникова, 1939). С другой стороны, новаторские произведения, особенно музыкально-театрального жанра, не приветствовались: опера Д. Д. Шостаковича «Леди Макбет Мценского уезда» (по Н. С. Лескову), с большим успехом поставленная в 1934 в Ленинграде и Москве, была подвергнута уничтожающей критике в редакционной статье «Сумбур вместо музыки», напечатанной в газете «Правда» (28.1.1936) после посещения спектакля И. В. Сталиным. В результате опера надолго исчезла из репертуара советских театров (во 2-й редакции поставлена в 1963). Критически была принята и опера С. С. Прокофьева «Семён Котко» (1939); его же кантата «К 20-летию Октября», невзирая на политически актуальную тему и блестяще разработанный музыкальный материал, не была допущена к исполнению (впервые прозвучала в 1966). Поддержку получили кантата Прокофьева «Александр Невский» на основе музыки к одноимённому кинофильму С. М. [Эйзенштейна](#) и монументальная симфония-кантата Шапорина «На поле Куликовом» (на текст А. А. Блока; обе 1939).

В 1937 написана 5-я симфония Шостаковича, полностью определившая масштаб его творческой личности. Среди других значительных советских симфоний 1930-х гг. — 16-я Н. Я. Мясковского, 1-я Ю. А. Шапорина (1932), основанная на цитатах из народных и революционных песен и маршей. Драматически сложилась судьба 1-й симфонии Г. Н. Попова. В 1932 она была удостоена премии на Всесоюзном

симфоническом конкурсе, но после успешной премьеры окончательной редакции (1935) официально запрещена к исполнению как отражающая «идеологию враждебных классов» (следующее её исполнение состоялось лишь в 1989). В 1936 на родину вернулся Прокофьев, до этого трижды посетивший СССР с концертами. В начале 1930-х гг. он уже был тесно связан творческой работой с советской музыкальной жизнью, охотно принимал заказы на киномузыку, и его стиль значительно изменился по сравнению с периодом 1920-х гг. Прокофьев сформулировал свою композиторскую задачу как создание в музыке «новой простоты», в результате им были написаны сюита из музыки к кинофильму «Поручик Киже» (1934), симфоническая сказка «Петя и волк» (1936), кантата «Здравица» (1939) и шедевр мировой балетной музыки «Ромео и Джульетта» (1936).

Советская песня, киномузыка, оперетта. Приоритетный жанр 1930-х гг. — массовая песня, лучшие образцы которой принадлежат И. О. [Дунаевскому](#) («Песня о Родине», 1936, «Марш энтузиастов», 1940, и др.), М. И. [Блантеру](#), Н. В. [Богословскому](#), В. Г. Захарову, В. П. [Соловьёву-Седому](#). В один из популярнейших жанров превратилась киномузыка. Среди композиторов, писавших для кино, — Дунаевский, А. Я. [Лепин](#), Ю. С. [Милютин](#), братья [Покрасс](#), Т. Н. [Хренников](#), Шостакович (с 1933 его «Песня о встречном» звучала на первомайских и октябрьских парадах). С конца 1920-х гг. получила развитие оперетта (Дунаевский, Н. М. Стрельников, позднее — Б. А. [Александров](#), Милютин, А. Г. [Новиков](#), К. Я. [Листов](#), О.Б. [Фельцман](#), Хренников и др.). Среди эстрадных певцов особенно популярными были Г. П. [Виноградов](#), В. А. [Козин](#), Л. О. [Утёсов](#), И. Д. Юрьева.

Исполнительство. В 1930-х гг. формируется советская школа исполнительского искусства. С 1933 проводились всесоюзные конкурсы музыкантов-исполнителей; советские пианисты и скрипачи с успехом участвовали в международных конкурсах (первый выезд состоялся в 1927 в Варшаву на конкурс им. Ф. Шопена, победителем стал Л. Н. [Оборин](#)). Приобретали известность дирижёры Н. П. [Аносов](#), К. К. [Иванов](#), А. Ш. [Мелик-Пашаев](#), Е. А. [Мравинский](#), пианисты Я. И. [Зак](#), Я. В. [Флиер](#), скрипачи Г. В. [Баринова](#), Д. Ф. [Ойстрах](#), виолончелист С. Н. [Кнушевицкий](#), певцы М. П. [Максакова](#), М. Д. [Михайлов](#), Г. М. [Нэлепп](#), Н. Д. [Шпиллер](#). Создавались новые коллективы, в их числе — Государственный симфонический оркестр СССР (см. [Симфонический оркестр](#)

России), Государственный хор СССР (см. Русский хор имени А. В. Свешникова), Джаз-оркестр СССР (все 1936).

Музыка в национальных республиках. В 1920–30-х гг. продолжили свою деятельность основоположники композиторских школ Грузии, Армении, Азербайджана – М. А. Баланчивадзе, А. А. Спендиаров (ученики Н. А. Римского-Корсакова), Д. И. Аракишвили (также музыковед-фольклорист), У. Гаджибеков (также теоретик традиционной азербайджанской музыки), З. П. Палиашвили (ученик С. И. Танеева), украинские композиторы Б. Н. Лятошинский, Л. Н. Ревуцкий (ученики Р. М. Глиэра). Единая культурная политика, проводившаяся со 2-й пол. 1920-х гг., и особенно в 1930-х гг., во всех республиках – союзных и автономных, ставила целью создание на местном материале национальных песенных опер и балетов. Ряд композиторов-профессионалов во 2-й пол. 1930-х гг. был направлен в республики Средней Азии и Казахстан; среди них – С. А. Баласанян (автор первых таджикских опер), С. Н. Василенко, А. Ф. Козловский, Г. А. Мушель (работали в Узбекистане), В. Г. Фере (работал в Киргизии); развитию азербайджанской музыки способствовал Глиэр, белорусской – В. А. Золотарёв, якутской – Г. И. Литинский. Часто первые национальные оперы и балеты создавались в соавторстве с «композиторами-мелодистами» — носителями традиционной музыкальной культуры. Было открыто большое количество театров оперы и балета (в столицах союзных и некоторых автономных республик) и музыкальных театров. Проявлением этой политики были регулярно проводившиеся в 1936–60 в Москве республиканские декады культуры и искусства. Вместе с тем яркие сочинения, написанные в русле европейской традиции, появлялись и в ходе естественного развития национальных культур (А. И. Хачатурян, Н. Г. Жиганов).

1940-е годы

В годы Великой Отечественной войны на первый план вышла патриотическая тема. Продолжал активно развиваться песенный жанр, прежде всего героического содержания («Священная война» А. В. Александрова, ставшая символом сплочённости перед лицом врага). Героико-патриотическим пафосом проникнуты многие сочинения крупных жанров: опера «Война и мир» (1943) и 5-я симфония Прокофьева (1944), 2-я

симфония («с колоколом») Хачатуряна (1943), «военные» симфонии Шостаковича – 7-я, посвящённая «Городу Ленинграду» (1942) и 8-я (1943). 7-я симфония была также исполнена в странах антигитлеровской коалиции – Великобритании и США (под управлением А. [Тосканини](#)).

Духовный подъём военного времени сохранялся и в первые послевоенные годы. Но уже начиная с 1946 в культурной политике возникли признаки значительного ужесточения. В постановлении ЦК ВКП (б) от 10.2.1948 «Об опере „Великая дружба“ В. Мурадели» были подвергнуты разгромной критике крупнейшие советские композиторы того времени: С. С. Прокофьев, Д. Д. Шостакович, Н. Я. Мясковский, Г. Н. Попов, А. И. Хачатурян, В. Я. Шебалин. Всем им было предъявлено обвинение в «формализме». Под подозрение попали целые жанровые сферы — симфония, камерно-инструментальная музыка; зато в привилегированном положении оказалась музыка с текстом как наиболее доступная идеологическому контролю.

1950–1980-е годы

Композиторское творчество. Новый период в истории советской музыки наступил во 2-й половине 1950-х гг., после смерти Сталина (1953) и после 20-го съезда КПСС (1956). Либерализация советского общества, начавшаяся фактически сразу после 1953, затронула и музыкальное искусство. Событием стала премьера в Ленинграде 10-й симфонии Д. Д. Шостаковича (1953, дирижёр Е.А. Мравинский) и последовавшее обсуждение этого опуса в стенах Союза композиторов. Несмотря на критические замечания в адрес композитора, сам тон высказываний оказался иным, чем при жизни Сталина; в целом это было сравнительно мирное обсуждение, не сопровождавшееся ни запретами, ни официальными постановлениями. Опубликованная в 1958 резолюция «Об исправлении ошибок в оценке опер „Великая дружба“, „От всего сердца“ и „Богдан Хмельницкий“» пересмотрела постановление 1948 года в части персоналий: обвинения в «формализме» вышеназванных композиторов были признаны ошибочными. За год до того Прокофьеву была посмертно присуждена Ленинская премия, учреждённая в 1956 как высшая государственная награда; за месяц до резолюции ту же премию получил и Шостакович (за 11-ю симфонию).

«Железный занавес» времён «холодной войны» понемногу начал раздвигаться,

в сфере международных отношений его сменила доктрина «мирного сосуществования» и «разрядки напряжённости». Прежний запрет на контакты с зарубежными странами в известной мере утратил силу, и коснулось это в первую очередь культуры и искусства. В 1955 в Москве и Ленинграде состоялись гастролы негритянской труппы «Everyman Opera», представившей оперу Дж. [Гершвина](#) «Порги и Бесс». После подписания в 1958 договора о культурном обмене между СССР и США любители музыки получили возможность познакомиться с лучшими американскими оркестрами и дирижёрами. Советский Союз посетили Филадельфийский оркестр и Ю. [Орманди](#), Бостонский оркестр и Ш. [Мюнш](#), Нью-Йоркский филармонический оркестр и Л. [Бернстайн](#), несколько позднее – Кливлендский оркестр и Дж. [Селл](#). На 1-м [Международном конкурсе музыкантов-исполнителей имени П. И. Чайковского](#) (1958) сенсационную победу одержал американский пианист В. [Клиберн](#). Гастрольные концерты, хотя и ориентированные в основном на классический репертуар 19 в., в т. ч. русский, расширяли слушательские горизонты. Событием стало исполнение «Весны священной» И. Ф. Стравинского под управлением Л. Бернштейна (гастроли в 1959). Большой резонанс вызывали визиты зарубежных композиторов. В 1962, после почти полувекового перерыва, в Россию приехал Стравинский, в Москве и Ленинграде он с огромным успехом дирижировал своей музыкой. В 1963 в Россию приезжали З. [Кодай](#), Б. [Бриттен](#) и др. Гастролировавший в 1967 с оркестром Би-Би-Си П. [Булез](#) среди прочего исполнял Шесть пьес ор. 6 А. фон [Веберна](#) и собственную пьесу «Вспышка».

В процесс репертуарного обновления постепенно включились отечественные музыканты. Так, в советских концертных залах зазвучала музыка вытесненных советской культурной политикой, но когда-то хорошо известных в России К. Дебюсси, М. Равеля и Г. Малера, а затем и композиторов более поздних времён – А. Онеггера, Д. Мийо, Ф. Пуленка, П. Хиндемита, К. Орфа, Б. Бриттена, И. Ф. Стравинского (неоклассического и отчасти даже позднего периодов его творчества), в дальнейшем также О. Мессиана и А. Берга.

В советской музыке продолжили свой творческий путь художники старшего поколения: Д. Д. Шостакович, Г. В. [Свиридов](#), более молодые А. Я. [Эшпай](#), Б. А. [Чайковский](#), сдержанно относившиеся к новым идеям и принципам сочинения,

которые к тому времени распространились на Западе. Время «оттепели» в советской общественной жизни стало началом профессионального пути для новой генерации композиторов. В 1960-х гг. заявили о себе А. М. [Волконский](#), В. А. [Гаврилин](#), С. А. [Губайдулина](#), Э. В. [Денисов](#), Н. Н. [Каретников](#), Р. С. [Леденёв](#), С. М. [Слонимский](#), Б. И. [Тищенко](#), А. Г. [Шнитке](#), Р. К. [Шедрин](#), композиторы из союзных республик Г. А. [Канчели](#), А. С. [Караманов](#), А. [Пярт](#), В. В. [Сильвестров](#), В. [Тормис](#).

Для нового поколения композиторов ориентиром служила музыка, сформировавшаяся за пределами СССР, практически не звучавшая в советских концертных залах, – прежде всего композиторов [новой венской школы](#), а также западных авангардистов Л. [Берио](#) и Л. [Ноно](#), О. [Мессиана](#) и П. Булеза, В. [Лютославского](#) и К. [Пендерецкого](#). Кроме того, подлежали освоению [неофольклоризм](#) Б. Бартока, [неоклассицизм](#) Стравинского и П. Хиндемита, [алеаторика](#), [сериализм](#), [сонорика](#) и другие авангардные техники композиции. Несмотря на сохранявшиеся преграды в культурных контактах с западными странами, советские композиторы довольно быстро стали участниками актуальных художественных процессов. Важным «местом встречи» советского и западного музыкального искусства стал в эти годы Международный фестиваль современной музыки [«Варшавская осень»](#). Там были исполнены сочинения Денисова, Шнитке, Губайдулиной, Г. И. [Уствольской](#). Своё место в пропаганде современной советской музыки позднее занял фестиваль [«Московская осень»](#) (проводится с 1979 ежегодно), со временем утративший официальный характер.

Первым в советской музыке сочинением, написанным согласно серийному методу А. Шёнберга, считается фортепианный цикл А. М. Волконского «Musica stricta» («Строгая музыка»; 1956). Волконский был значительно лучше своих советских сверстников и коллег осведомлён о современной европейской музыке. Более поздние опусы Волконского – «Сюита зеркал» на стихи Ф. Г. Лорки (1959), «Жалобы Щазы» на слова народной дагестанской сказительницы (1960), «Странствующий концерт» на стихи Омара Хайяма обозначили первые вехи послевоенного советского авангарда. Это был новый язык, новый образный мир, позднее так или иначе освоенный многими композиторами, в т. ч. и далёкими от авангарда. Необходимость «догнать» западных сверстников-композиторов, осознанная молодыми советскими композиторами в начале 1960-х гг., не означала копирования чужих открытий. По прошествии

десятилетий стало совершенно очевидным, что додекафония, сериализм, сонорика и др. методы авангардного письма были восприняты в СССР с большой степенью самостоятельности.

Новое в советской музыке рубежа 1950–60-х гг. было связано, однако, не только с авангардизмом. Ростки обновления обнаружились в такой традиционной сфере, как музыкальное творчество, связанное с фольклором и национальной тематикой. Этот род композиций всегда пользовался официальной поддержкой, поскольку он отвечал доктрине расцвета национальных культур в условиях Советского государства. С 1960-х гг. творческие поиски в данном направлении приобрели новые акценты. Фольклорное начало стало ассоциироваться с незыблемыми, «вечными» основами жизни, истинная ценность которых становится очевидной на фоне моральной и физической деградации современного общества. Начало здесь было положено хоровыми сочинениями Г. В. Свиридова («Поэма памяти Сергея Есенина», 1956; «Курские песни», 1964) и продолжено композиторами «НОВОЙ ФОЛЬКЛОРНОЙ ВОЛНЫ» (В. Тормис в Эстонии, П. Вакс в Латвии, П. Б. Ривилис в Молдавии, Ш. Р. Чалаев в Дагестане). Некоторые композиторы изучали фольклор профессионально, стремясь постичь его в максимально подлинном виде и воплотить в собственном творчестве его черты (частушка у Щедрина, протяжная песня у Слонимского, «жестокий романс» и солдатская песня у Гаврилина, плясовая песня у Н. Н. Сидельникова, свадебная – у Ю. М. Буцко). Традиционные формы национальной музыки своеобразно соединились с современной стилистикой в сочинениях композиторов союзных республик – Ф. Амирова и К. Караева, В. Баркаускаса, Е. Ф. Станковича, М. Таджиева, А. Тертеряна, Т. Шахиди.

Одной из важнейших привилегий, открытых либерализацией искусства периода «оттепели», стала возможность расширения круга тем, допущенных к публичному звучанию и обсуждению. Хотя цензура не была отменена, постепенно пробивал себе дорогу ряд запретных ранее сюжетов, таких как сталинские репрессии или трагические страницы Великой Отечественной войны. Памятником «оттепельных» времён стала 13-я симфония Шостаковича на стихи Е. А. Евтушенко (1962), оставившая значительный след в общественном сознании.

Конец «оттепели» постепенно привёл к глубоким изменениям в обществе.

Музыкальное творчество советских композиторов конца 1970–1980-х гг. в целом характеризуется своеобразным стилистическим успокоением (сходные процессы происходили в это время и на общеевропейской сцене). Традиционное перестало быть предметом творческой полемики. Общность творческих принципов, типичная для времён авангардных «бури и натиска», уступила место разнообразию индивидуальных позиций. Распространился метод полистилистики, протагонистом которого выступил А. Г. Шнитке. Полистилистика предполагала соединение (нередко поверхностное и эклектическое) элементов современного музыкального языка и классического прошлого, оказавшегося неожиданно актуальным для музыки 1970–80-х гг. После 1972 некоторые композиторы эмигрировали, среди них – А. М. Волконский (1973) и А. Пярт (1980). В начале 1990-х гг. на Запад переселились А. Г. Шнитке, С. А. Губайдулина и Н.С. Корндорф.

В 1960-е и 1970-е гг. продолжали развиваться массовые песенные жанры и киномузыка (В. П. Соловьёв-Седой, Н. В. Богословский, А. И. Островский, А. Н. Пахмутова, А. П. Петров, А. Я. Эшпай, Г. И. Гладков). Наряду с джазом с середины 1960-х гг. широко распространилась рок-музыка, в советских условиях быстро превратившаяся в важный элемент неконформистской культуры. Элементы джаза и рок-музыки проникли также в академические жанры. На основе этого синтеза в советской музыке сложилось так называемое третье направление, примером деятельности которого может служить жанровая разновидность рок-оперы: «Орфей и Эвридика» А. Б. Журбина (1975), «Звезда и смерть Хоакино Мурьеты» (1976) и «„Юнона“ и „Авось“» (1981) А. Л. Рыбникова.

Исполнительство. Со 2-й половины 1950-х гг. стала более разнообразной музыкальная жизнь, оживились художественные контакты с зарубежными странами. Появились новые крупные имена, в их числе: дирижёры – К. П. Кондрашин, Г. Н. Рождественский, Е. Ф. Светланов, Ю. Х. Темирканов, М. Ф. Эрмлер, позднее В. А. Гергиев; хоровые дирижёры – В. Н. Минин, К. Б. Птица, А. А. Юрлов; пианисты – С. Т. Рихтер, Э. Г. Гилельс, М. И. Гринберг, Т. П. Николаева, позднее В. Д. Ашкенази, Л. Н. Берман, В. В. Крайнев, М. В. Плетнёв; скрипачи – И. С. Безродный, Л. Б. Каган, позднее О. М. Каган, Г. М. Кремер, В. Т. Спиваков, В. В. Третьяков; альтист Ю. А.

[Башмет](#), виолончелисты – М. Л. [Ростропович](#), Д. Б. [Шафран](#), позднее Н. Г. [Гутман](#), Н. Н. [Шаховская](#); трубач Т. А. [Докшицер](#), флейтист А. В. [Корнеев](#), фаготист В. С. Попов, тубист А. К. [Лебедев](#), певцы И. К. [Архипова](#), Г. П. [Вишневская](#), З. А. [Долуханова](#), П. Г. [Лисициан](#), позднее В. А. [Атлантов](#), Е. Е. [Нестеренко](#), Е. В. [Образцова](#) и др. Некоторые из них начиная с 1970-х гг. работали за рубежом. В 1960-е – 1980-е гг. в концертную практику повсеместно вошла демонстрация оригинальных фольклорных ансамблей и отдельных традиционных исполнителей (в этом отношении важная роль принадлежала Фольклорной комиссии Союза композиторов СССР), а также создание ансамблей (в т. ч. студенческих), воспроизводящих местные фольклорные традиции. В числе последних был ансамбль под руководством Д. В. [Покровского](#) (основан в 1973), Фольклорный ансамбль Санкт-Петербургской консерватории под руководством А. М. Мехнецова (основан в 1976).

1990-е годы

К началу десятилетия русская советская музыка представляла собой явление, разнообразное в жанровом и стилевом отношении и авторитетное в мировом масштабе. Распад СССР опередил реальный конец советской эпохи и советского искусства. Рудименты советского художественного сознания продолжили существование в новых условиях (советское искусство не было «фантомом», каковым его считали в годы [перестройки](#)). В музыкально-общественной жизни 1990-е гг. стали временем резких контрастов. С одной стороны, всё заметнее становился кризис традиционных форм художественной жизни, усугубленный финансовыми проблемами. С другой – именно в этот период концертная жизнь заметно обогатилась. Постепенно исчезла мелочная регламентация филармонических программ, и концертная жизнь на короткое время, пока сохранялась государственная поддержка, стала разнообразной и богатой, сопоставимой с самыми блестящими периодами в прошлые времена. Были восстановлены международные культурные контакты, в СССР хлынул поток гастролёров, привлечённых меняющимся обликом страны. Среди них были лучшие оркестры и оперные театры Европы и США: Чикагский и Нью-Йоркский симфонические, Берлинский филармонический оркестры, вновь – миланский театр «Ла Скала», немецкие оперные театры.

Наглядное представление об изменившейся ситуации даёт сопоставление 1-го и 2-го Международного фестиваля современной музыки (соответственно 1984 и 1988). Если первый из них (проводился в Москве) ещё вполне вписывался в привычную картину официозных мероприятий, где музыкальные произведения и их авторы отбирались, за редкими исключениями, по принципу политической «прогрессивности», то второй (состоявшийся в Ленинграде), действительно, был посвящён современной музыке и дал возможность познакомиться с её крупнейшими представителями. Некоторые из них стали гостями фестиваля (Л. Берио, Л. Ноно, Дж. [Кейдж](#), Д. [Куртаг](#), Х. [Лахенман](#)).

Событиями стали три авторских фестиваля, прошедших в периферийных городах: музыки А. Г. Шнитке в Горьком (1989; ныне Нижний Новгород), С. А. Губайдулиной (1991) и В. В. Сильвестрова (1992) в Свердловске (ныне Екатеринбург). Трижды проводился фестиваль «София Губайдулина и её друзья»: в 1993 (Санкт-Петербург), 1995 (Москва), 1996 (Екатеринбург, Кемерово, Петропавловск-Камчатский, Москва). Кроме сочинений Губайдулиной, фестивальные программы включали произведения Сильвестрова, Пярта, а также композиторов более молодого поколения – А. К. Вустина, В. Е. Суслина, Т. П. Сергеевой, С. С. Беринского. Дважды прошёл фестиваль «Наследие» (1990 и 1992), главными темами которого стали музыка православного обихода, а также творчество композиторов русского зарубежья, тогда только начинавшее приоткрываться советским исследователям и музыкантам. «Долгожителем» оказался фестиваль «Альтернатива», впервые проведённый в 1988 и перешагнувший затем в новое тысячелетие. Его разнообразные программы были посвящены современной музыке широкого временного и стилистического диапазона, от авангарда 1960-х гг. до минимализма, ретростилей и пограничных форм на стыке академической и массовой культуры.

В основе большинства фестивальных начинаний было заметно стремление противопоставить новую концертную практику официальным формам, культивируемым Союзом композиторов. На волне этого процесса в 1990 возникло новое композиторское объединение – АСМ-2, возродившее название группы 1920-х гг. (см. в статье [Ассоциация современной музыки](#)).

В композиторском творчестве 1990-х гг. соединились самые разные стилистические тенденции – от авангардизма, превратившегося в своего рода традицию, до «новой простоты» и минимализма, порывающих с самой идеей новизны в пользу «внеиндивидуального», даже «анонимного» творчества. Такое сосуществование несовместимых, на первый взгляд, позиций принято объяснять движением постмодернизма, господствующего в мировой культуре с конца 20 в. Среди видных российских композиторов 1990-х гг.: А. К. Вустин, В. А. Екимовский, Ю. С. Каспаров, Н. С. Корндорф, В. И. Мартынов, В. Г. Тарнопольский (входили в АСМ-2 или были связаны с ней), С. С. Беринский, М. Б. Броннер, М. Г. Коллонтай, Т. П. Сергеева.

Сферой, на которую новые либеральные условия оказали благотворное влияние, стала концертная музыка на библейские или гимнографические тексты православной традиции. Такую музыку писали Н. Н. Каретников, А. А. Кнайфель, М. Г. Коллонтай, Р. С. Леденёв, Г. В. Свиридов, Н. Н. Сидельников, А. Я. Эшпай и др. Автор музыковедческих исследований, композитор В. И. Мартынов употребил для обозначения этого рода сочинений термин «паралитургические жанры». Примерами таковых в творчестве самого Мартынова служат «Апокалипсис» (1991) и «Плач Пророка Иеремии» (1992). Для православной традиции это первые опыты в отношении названных библейских книг. «Учёность» мартыновского «Плача Пророка Иеремии» затейливо сочетается с предусмотренной автором фольклорной манерой интонирования «белым» звуком (известен в исполнении камерного хора «Сирин»). В стилистическом отношении и «Плач», и «Апокалипсис» опираются на канонические формы письма. В них Мартынов отстаивает внеиндивидуальные типы композиции, противопоставляя их концепции художественного изобретения (по его мнению, исчерпанной). В ряде его сочинений старинные прототипы естественно соединяются со стилистикой минимализма.

Минимализм имел значительное распространение на российской почве, в основном среди композиторского поколения, следующего после авангардизма 1960-х гг. Другой крупный композитор этого направления (наряду с В. В. Мартыновым) – Н. С. Корндорф, который своеобразно соединил минимализм с русской эпической традицией (пьеса для фортепиано и магнитофонной ленты «Ярило», 1981, и др.).

В числе участников АСМ-2 были и другие заметные имена. Для В. А. Екимовского характерно максимальное разнообразие творческих задач и их решений, своего рода абсолютизация авангардной новизны. А. К. Вустин стремится к ритуальной действенности. Творчество В. Г. Тарнопольского, опирающееся на традиции западного авангарда, стало своего рода мостом между музыкой России и Запада: композитор «встраивает» новую отечественную музыку в общеевропейский контекст, помогая ей обрести новый смысл и новое самосознание.

Деятельность упомянутых композиторов не исчерпывает многообразия стилистических тенденций, проявившихся в отечественной музыке 1970–90-х гг. «Неорусский» стиль Ю. М. Буцко, М. Г. Коллонтая не лишён типологического сходства с религиозным искусством начала 20 в. — живописью В. М. Васнецова, М. В. Нестерова и другими его образцами. Эта светская музыка вдохновлена образами и мотивами православия, воспринятыми в широком контексте русской традиционной культуры. Ориентация на традиционные начала музыкального искусства, на непосредственные слуховые впечатления от музыки старших коллег и учителей характерна и для других композиторов, активно действующих в постсоветский период.

Символами 1980–90-х гг. стали эстрадные и рок-музыканты и группы: А. В. [Макаревич](#) и [«Машина времени»](#), Б. Б. [Гребенщиков](#) и [«Аквариум»](#), [«Наутилус помпилиус»](#), [«Воскресение»](#), несколько позже [«Любэ»](#), и др.

Литература

Лит.: Очерки советского музыкального творчества. М.; Л., 1947. Т. 1; Асафьев Б. В. Избр. труды. М., 1952–1957. Т. 1–5; [Асафьев Б. В.](#) Симфонические этюды. [2-е изд.]. Л., 1970; Васина-Гроссман В. А. Мастера советского романса. 2-е изд. М., 1980; Музыкальная культура автономных республик РСФСР. М., 1957; Гозенпуд А. А. Русский советский оперный театр (1917–1941). Л., 1963; Алексеев А. Д. Советская фортепианная музыка. 1917–1945. М., 1974; История музыки народов СССР. М., 1970–1997. Т. 1–7; Из истории русской и советской музыки. М., 1971–1978. Вып. 1–3; Музыкальная энциклопедия. М., 1973–1982. Т. 1–6; Из прошлого советской

музыкальной культуры. М., 1975–1982. Вып. 1–3; Прокофьев С. С. Автобиография. 2-е изд. М., 1982; История русской музыки: В 10 т. М., 1983–1997; Серов А. Н. Статьи о музыке: В 7 вып. М., 1984–1990. Вып. 1–6; Тараканов М. Е. Музыкальная культура РСФСР. М., 1987; Музыкальный энциклопедический словарь. М., 1990; Sowjetische Musik im Licht der Perestroika. Laaber, 1990; Никитина Л. Д. Советская музыка: История и современность. М., 1991; Отечественная музыкальная культура XX века. М., 1993; Redepenning D. Geschichte der russischen und sowjetischen Musik. Laaber, 1994 –. Bd. 1–; Чередниченко Т. В. Музыка в истории культуры. Долгопрудный, 1994. Вып. 2 [с аудиоприложением]; **Чередниченко Т. В.** Музыкальный запас. 70-е. Проблемы, портреты, случаи. М., 2002 [с аудиоприложением]; Музыка из бывшего СССР. М., 1994–1996. Вып. 1–2; *Зарубин В. И.* Большой театр-Bolshoi theatre: Первые постановки опер на русской сцене. 1825–1993. М., 1994; Богданова А. В. Музыка и власть: (Постсталинский период). М., 1995; Taruskin R. Defining Russia musically: historical and hermeneutical essays. Princeton, 1997; Труды Гос. центрального музея музыкальной культуры им. М. И. Глинки: Альманах /Сост. и ред. М. П. Рахманова. М., 1999–2007. Вып. 1–3; Русские музыкальные архивы за рубежом. Зарубежные музыкальные архивы в России. М., 2000–2002. Вып. 1–2; “Ex oriente...”: Ten composers from the former USSR / Ed. V. Tsenova. B., 2002; “Ex oriente...”: Eight composers from the former USSR / Ed. V. Tsenova. B., 2003; Музыка России. М., 2004. Вып. 1; История отечественной музыки второй половины XX века / Отв. ред. Т.Н. Левая. СПб., 2005; Гойови Д. Новая советская музыка 20-х годов. М., 2006; Парфёнова И. Н. Большой театр России в биографиях музыкантов. М., 2018; **Парфёнова И. Н.** Большой театр России в биографиях артистов хора. М., 2019.