



ЛАНЬ

ПЛАНЕТА
МУЗЫКИ



MUSIC
PLANET

• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

С. С. Коробейников

ИСТОРИЯ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ XX ВЕКА

Учебное пособие

Издание второе, стереотипное



• САНКТ-ПЕТЕРБУРГ •
• МОСКВА •
• КРАСНОДАР •

12+

УДК 78.03

ББК 85.313(2)6

К 68 Коробейников С. С. История отечественной музыки XX века : учебное пособие / С. С. Коробейников. — 2-е изд., стер. — Санкт-Петербург : Лань : Планета музыки, 2021. — 208 с. — Текст : непосредственный.

ISBN 978-5-8114-8236-8 (Изд-во «Лань»)

ISBN 978-5-4495-1488-2 (Изд-во «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»)

Данное пособие представляет собой сжатый и вместе с тем подробный курс истории отечественной музыки XX века. В книге рассматриваются основные тенденции развития музыки в разные периоды столетия, композиторские школы, творчество отдельных композиторов.

Пособие предназначено прежде всего студентам исполнительских специальностей музыкальных вузов, но может использоваться просвещёнными любителями, интересующимися историей музыки.

ББК 85.313(2)6

К 68 Korobeynikov S. S. The history of domestic music of the 20th century : textbook / S. S. Korobeynikov. — 2nd edition, stereotyped. — Saint Petersburg : Lan : The Planet of Music, 2021. — 208 pages. — Text : direct.

This textbook represents a concise and at the same time a detailed course in the history of Russian music of the 20th century. The book discusses the main trends in the development of music for different periods of the century, composer schools, the work of individual composers.

The textbook is intended primarily for students of performing specialties of music universities, but may be used by amateurs interested in the music history.

Обложка
А. Ю. ЛАПШИН

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ», 2021

© С.С.Коробейников, 2021

© Издательство «ПЛАНЕТА МУЗЫКИ»,
художественное оформление, 2021



ОТ АВТОРА

Предлагаемый курс лекций основан на работе автора со студентами исполнительских специальностей в Новосибирской государственной консерватории имени М.И. Глинки в 2000–2016 гг. Необходимость появления данного пособия не связана с отсутствием учебных материалов по курсу истории отечественной музыки XX века. Напротив, в 90-е и 2000-е годы вышли пособия для музыкальных вузов, в которых содержится достаточно развёрнутое изложение проблематики дисциплины (см. список литературы). Но именно эта широта и всеохватность изложения в них и побудила автора к созданию собственного компактного варианта учебного пособия, которое акцентировало бы внимание прежде всего студентов-исполнителей на самом главном в процессе музыкально-исторического развития. Кроме них, достаточно лаконично изложенный материал может быть полезен и для иных категорий музыкантов, интересующихся историей музыки вне рамок учебного процесса.

В изложении каждой темы особо выделяются отдельные произведения, которые в данном курсе весьма наглядно представляют конкретный период и могут быть освоены более пристально, нежели прочие, характеризующиеся в обзорном порядке; сочетание того и другого

подхода всегда являлось основой изучения истории музыки. В пособии отсутствуют монографические главы, посвящённые целостному изложению творческих портретов тех или иных композиторов. Акцент делался на рассмотрение музыкально-исторического процесса в его хронологическом развитии. С этой целью в пособие в качестве приложения введён хронологический указатель, в котором сопоставляются отечественная и зарубежная музыкальные культуры в их параллельном развитии. Список литературы, состоящий из учебных пособий и большого блока дополнительных источников, поможет желающим самостоятельно дополнить материал предлагаемого пособия.



ВВЕДЕНИЕ

СВОЕОБРАЗИЕ ОТЕЧЕСТВЕННОЙ МУЗЫКИ В XX ВЕКЕ

Отечественная музыкальная культура как одна из значимых в мировом плане национальных школ имеет, как любая другая, комплекс фундаментальных, основополагающих черт, из сочетания которых и складывается её неповторимость. В формате перечисления некоторые составляющие этого комплекса представляют собой:

- опору на православную культурно-религиозную традицию;
- эпичность как важное проявление национального художественного мышления;
- весьма важное значение фольклора и вообще вокально-песенного начала в стиле русских композиторов;
- бóльшую роль интуитивного начала в творчестве перед рациональным, теоретизирующим;
- интерес к чужим культурам, проявляющийся в воссоздании разнонациональной интонационной атмосферы во многих сочинениях.

В XX веке этот комплекс фундаментальных черт отечественной музыки претерпел существенные изменения.

Эпоха советской музыки, продолжавшаяся около 70 лет (её точные хронологические рамки — 1922-1991 — имеют для развития искусства несколько условный характер), сохранила большинство этих коренных свойств.

И эпичность, проявляющаяся в активном и многообразном показе образов народа, и культ кантиленной мелодии (в сочинениях **С. Прокофьева**, **Д. Шостаковича**, **Н. Мяскового**, **Г. Свиридова** и других), и продолжающиеся и даже усиливающиеся активные контакты советских композиторов с фольклорными традициями различных регионов доказывают это. Но внутреннее наполнение этих свойств не могло не измениться.

В воплощении образа народа (в первую очередь в оперном жанре) акцентировалось прежде всего классово определённое начало с этическим противопоставлением пролетарского и крестьянского, с одной стороны, белогвардейскому, кулацкому, анархическому, словом, враждебному, с другой стороны. Мелодика широкого дыхания, отличающая музыкальное мышление отечественных мастеров XX века от их зарубежных коллег, уже в 1-й и особенно во 2-й половине столетия насытилась и обогатилась принципиально новыми ладоинтонационными проявлениями, которые существенно обновили мелос. Это же касается и новых подходов к фольклору. Помимо включения его в новый стилиевой контекст (что может быть названо *неофольклоризмом*) здесь следует упомянуть об освоении многими советскими композиторами музыкальных культур различных регионов СССР, что в 20-40-е годы было для них почётной миссией, в выполнении которой они также осуществляли синтез различных этномузыкальных проявлений.

Важнейшее изменение коснулось отношения к православной (и — шире — религиозной) традиции, которая, в соответствии с атеистическими установками советского государства, ушла в глубокое подполье, проявляясь весьма эпизодически в прикладных жанрах, либо в произведениях, долгое время дожидавшихся исполнения.

Развитие музыкальной культуры протекало в нашей стране в XX веке большей частью в условиях тоталитарного государства. Проявления жёсткого государственного контроля особенно обострились в период сталинской

диктатуры (30-е — первая половина 50-х годов). Отсутствие подлинной свободы творчества сломало немало судеб (например, **А. Мосолова, Г. Попова, Н. Рославца**), привело к консервации традиционалистского музыкального мышления у многих советских композиторов 1-й половины столетия, обилию конъюнктурных, идеологизированных по своему содержанию произведений. Драматичными были и судьбы великих. **С. Прокофьев** после возвращения на родину в середине 30-х годов сумел создать немало выдающихся сочинений, многие из которых, тем не менее, были запрещены, либо безжалостно раскритикованы. **Д. Шостакович** многократно попадал под огонь огульно-безапелляционной критики, что во многом объясняет, к примеру, отказ композитора от планировавшегося в 30-е годы активного оперного творчества.

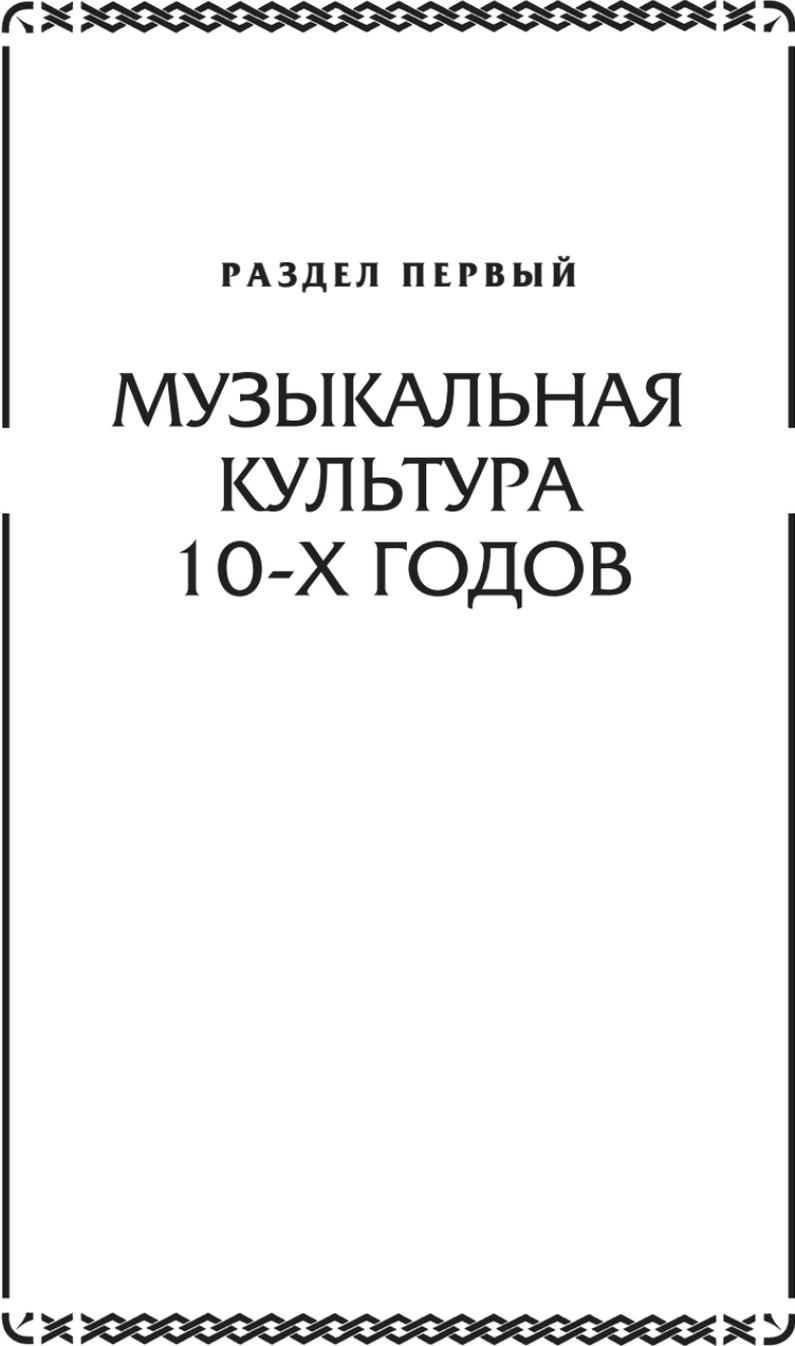
Вмешательство власти в культурные процессы продолжалось все годы существования Советской власти. Тем не менее, и во второй половине XX века отечественные композиторы сумели — нередко противодействуя официальному диктату — создать значительные сочинения мирового уровня. Отечественная музыка XX столетия обогатила мировую культуру рядом выдающихся композиторских и исполнительских имён. Активное проявление национального своеобразия позволило раскрыться таланту многих мастеров союзных и автономных республик, а ряду из них стать явлениями мирового масштаба (**А. Хачатурян, К. Караев, А. Эшпай, Г. Канчели, А. Пярт** и другие).

В целом XX век стал в истории отечественной музыки новым ярким этапом развития творческого потенциала выдающихся мастеров.

Периоды развития отечественной музыкальной культуры XX века могут быть представлены в следующем виде:

900-е — 1 половина 10-х годов — завершение истории дореволюционного этапа отечественной музыки, начало творчества ряда мастеров музыки XX века;

- 1917 — 1921 — музыка периода Гражданской войны;
- 1922 — 1932 — музыкальная культура в условиях строительства социалистического государства;
- 1932 — 1956 — музыка в период построенной тоталитарной сталинской империи;
- 2-я половина 50-х годов — 60-е годы — период обновления в постсталинскую эпоху;
- 70-е — 1-я половина 80-х годов — музыка в условиях политического застоя и заката Советской власти;
- 1985 — 90-е годы — период перестройки и постсоветского десятилетия.



РАЗДЕЛ ПЕРВЫЙ

МУЗЫКАЛЬНАЯ
КУЛЬТУРА
10-Х ГОДОВ



ТВОРЧЕСТВО Н. МЯСКОВСКОГО И С. ПРОКОФЬЕВА

На грани дореволюционного и послереволюционного этапов развития отечественной музыкальной культуры произошла смена поколений в рядах ведущих композиторов, которая совпала с сильнейшим политическим переломом. Факты, свидетельствующие об этом, следующие: смерть **А. Лядова** (1914), **А. Скрябина** и **С. Танеева** (1915); падение интенсивности творчества **А. Глазунова** со второй половины 10-х годов; отъезд за границу **И. Стравинского** (1914), **С. Рахманинова** (1918), **С. Прокофьева** (1918), **Н. Метнера** (1921).

Среди композиторов, работавших в нашей стране в эти годы (**Ан. Александров**, **С. Василенко**, **Р. Глиэр**, **М. Ипполитов-Иванов**, **А. Кастальский**, **А. Касьянов**, **М. Штейнберг**, **В. Щербачёв** и др.), выделяются мастера нового поколения — **Н. Мясковский** и **С. Прокофьев**¹. Они начали свой творческий путь ещё в конце предшествующего десятилетия. Их творчество в 10-е годы — периоде становления их художественных индивидуальностей и достижения зрелости — совершенно различно и в стилевом и в жанровом отношении.

¹ И. Стравинский не может быть назван в этом ряду, потому что его творчество уже в 10-е годы разворачивалось главным образом за границей и постепенно отрывалось от культурных процессов, протекающих на родине.

Николаем Мясковским сразу же был осознан ведущий жанр его творчества. Им стала *симфония*. Его первые четыре симфонии и симфоническая поэма «Аластор» развивали традиции позднего романтизма сквозь призму лирико-драматического симфонизма Чайковского и Скрябина. «Аластор» (по поэме английского романтика XIX века П. Шелли) — несколько запоздалый отклик на романтические концепции в духе «Манфреда» Чайковского. В симфониях цикл трактовался вариантно — 2 части (3-я симфония), 3 части (2-я и 4-я симфонии), 4 части (5-я симфония). Господствовали симфонии-драмы (с 1-й по 4-ю). В них преобладала драматическая образность, сгущённая минорная экспрессия с обилием гармонической хроматики и неустойчивости.

5-я симфония (1918)² знаменовала начало новой для Мясковского лиро-эпической линии, чрезвычайно значимой для него впоследствии. Четырёхчастный цикл развёртывает образное содержание от лирической 1-й части через драматизированное *Lento moderato*, фольклорно окрашенное скерцо к эпически-праздничному финалу. В симфонии явственно ощущается влияние лирико-жанровой линии симфонизма Балакиревского кружка, Чайковского и Глазунова.

Кроме симфоний как главного жанра своего творчества, Мясковский всегда будет уделять внимание и другим жанрам. В эти годы выделяются *фортепианные сонаты*, являющиеся также сквозным жанром его творчества. По образному содержанию — тревожному, драматическому, а также общей романтической настроенности 1-я и 2-я сонаты перекликаются с его первыми симфониями. Интересна — в плане тяготения композитора к полифонии — 1-я часть сонаты № 1, написанная в форме фуги. В заключительную партию экспозиции одночастной 2-й сонаты введена тема-символ «*Dies irae*»,

² Даты создания произведений, фигурирующих в пособии, по большей части — ради разгрузки текста — размещены в Хронологической таблице.

которая активно развивается в разработке. Через 10 лет Мясковский введёт эту средневековую мелодию в Шестую симфонию.

Если Н. Мясковский в рассматриваемый период ориентировался на образность и стилистику позднеромантического плана, а также избрал свой главный жанр в творчестве (симфонию), то у **Сергея Прокофьева** обнаруживается стилевая и жанровая множественность поисков.

При всём разнообразии образного содержания творчества Прокофьеву в эти и последующие годы была присуща своя эмоциональная доминанта, связанная с образами света и радости. Она весьма многопланово проявляется в сочинениях разных жанров и дополняется совершенно иными, контрастными эмоционально-смысловыми проявлениями.

Сочинения для фортепиано обладали для Прокофьева-пианиста особой притягательностью. Они демонстрируют своеобразие его пианизма и стремление к стилиевой изменчивости.

Уже в начале творческого пути Прокофьев тяготел к крупной форме — имеются в виду жанры сонаты и концерта: сонаты № 1 — 4, 1-й и 2-й фортепианные концерты. Эти сочинения демонстрируют органичное сочетание лирики и скерцозности, чувство развёрнутой формы, различную композиционную организацию (одночастность в 1-м концерте, 1-й и 3-й сонатах, трёхчастность в 4-й сонате, четырёхчастность во 2-й сонате и 2-м концерте), пианистическую изобретательность с тяготением как к кантиленности, так и к ударности, а также довольно быстрый «отрыв» от «ретроспективной» романтической стилистики (её следы ещё ощутимы в 1-й сонате).

Весьма разнообразны и другие фортепианные сочинения. В «Сарказмах» на первом плане находится редкая для Прокофьева гротесковая образность с опорой на диссонантную гармонию, политональность и почти полный отказ от функционального мажоро-минора. Токката

d-moll является примером концертно-виртуозного фортепианного стиля. В ряде миниатюр цикла «Десять пьес ор.12» намечается неоклассическая линия (см. Гавот, Ригодон и Каприччио). «Сказки старой бабушки» демонстрируют выразительное владение ресурсами камерно-лирического пианизма. Цикл из 20 пьес «Мимолётности» раскрывает весь богатый стилиевой диапазон молодого Прокофьева, простирающийся от импрессионистически окрашенной звукописи до «варварски» звучащих тревожно-смятенных образов, порождённых революционной современностью.

Театральные сочинения — ещё один жанровый приоритет Прокофьева.

Обращавшийся к жанру *оперы* с детских лет («Великан» и «На пустынных островах» были написаны ещё в подростковом возрасте), композитор на протяжении творческого пути неоднократно реализовал свою склонность в театральности. Опера «Маддалена» — первый зрелый образец трактовки жанра в музыке Прокофьева, но, к сожалению, не исполненный при его жизни. Эта одноактная драма любви и ревности, действие которой происходит в Венеции XV века, написана в сквозной форме с опорой на вокальную декламацию. Главная героиня — своеобразный потомок Саломеи Р. Штрауса и одновременно предтеча прокофьевских образов Полины («Игрок») и Ренаты («Огненный ангел»). Опера «Игрок» по повести Достоевского раскрывает талант Прокофьева-психолога. Эта большая четырёхактная опера-драма даёт галерею ярких музыкальных портретов (Алексей, Полина, Маркиз, Бабуленька). В новаторской сцене в игорном доме (2-я картина 4-го действия) мастерски осуществляется индивидуализация персонажей массовой сцены благодаря превращению хора в большой ансамбль.

Третья опера Прокофьева «Любовь к трём апельсинам» (1919) является совершенно иным жанровым решением для композитора. Заказанная оперным театром Чикаго, опера была написана по сказке итальянского

драматурга XVIII века К. Гоцци. Эта комическая опера наглядно демонстрирует особенности эстетики «театра представления», которая реализована здесь под влиянием идей выдающегося отечественного театрального режиссёра В. Мейерхольда.

Основные черты «театра представления»: условность и аллегория вместо иллюзии сценического правдоподобия; театральные маски вместо психологически обрисованных индивидуальностей; большая роль иронии; наблюдение и оценка со стороны слушателя-зрителя вместо сопереживания; влияние фольклорного театра. К своеобразным приёмам театра представления можно отнести и приём *девербализации*, заключающийся либо в почти полном отсутствии текста, заменяемого разнообразными междометиями (игра магов в карты во 2-й картине, ариозо смеха Принца в 5-й картине), либо в многократном повторении одного или нескольких слов, своеобразном «словесном остинато» (ариозо Мага Челия «Фарфарелло, Фарфарелло» в начале 6-й картины).

Опера развивается очень динамично и имеет кинематографически дробную структуру (10 коротких картин). Эстетика «театра представления» заявлена уже в хоровом Прологе, заменяющем традиционную увертюру; в нём «коллективные маски» Трагиков, Комиков, Лириков и Пустоголовых поочередно демонстрируют свои противоположные жанровые приоритеты в развитии предстоящего действия, а Чудаки, отвергая их, возглашают название предстоящего спектакля. Следует отметить мастерство комедийных вокально-инструментальных характеристик, а также большую роль внешнего действия, занимательной фабулы, обилие танцев, шествий и пантомимы, что повышает значимость визуального ряда при восприятии оперы. Широко известный в виде симфонической пьесы Марш — своеобразная визитная карточка оперы — является в ней пятикратно повторяющимся рефреном, трансформирующимся под воздействием сценической ситуации.

Эта опера стала единственным театральным творением Прокофьева, которое было поставлено в 20-е годы (и с большим успехом) в СССР. Та непринуждённость, с которой композитор творчески освоил новый для себя тип комедийного оперного спектакля, говорит о нём как о сложившемся мастере жанрово-стилевых перевоплощений.

Балетное творчество Прокофьева в 10-е годы (и десятилетием позже) разворачивалось в тесном контакте с выдающимся организатором знаменитых «Русских сезонов» в Париже С. Дягилевым, который стал инициатором создания первых балетных партитур композитора. «Ала и Лоллий» (1915) по древнеславянским легендам (либретто С. Городецкого), однако, отклонённая Дягилевым, превратилась в симфоническую «Скифскую сюиту» (о ней см. ниже).

Второй дягилевский проект Прокофьева стал его первым реальным балетом, который был поставлен в Париже в 1921 году. Это одноактная «Сказка про шута, семерых шутов перешутившего», написанная по сказкам из сборника А. Афанасьева. Композитор создал фарсовый балет «в русском стиле», опираясь на средства, свойственные неофольклорным поискам этого времени.

Театральностью как своеобразной чертой мышления пронизаны сочинения Прокофьева в самых разных жанрах. Так, например, «Гадкий утёнок» по сказке Г.Х. Андерсена — интересный пример превращения романса в театрализованную лирико-жанровую вокальную моносцену для женского голоса с оркестром.

Среди симфонических партитур 10-х годов театрально-балетные истоки имеет и «Скифская сюита» (о чём было сказано выше). Это сочинение обнаруживает — под влиянием избранного сюжета о древних племенах, населяющих будущий славянский регион — явные проявления своеобразного музыкального «варваризма». Четыре части сюиты разворачивают отдельные архаичные картины: «Поклонение Велесу и Але» — необуздан-

ное языческое славение; «Чужбог и пляска нечисти» — сферу агрессивно-демонического; «Ночь» — мрачно-вато-архаичный пейзаж и «Поход Лоллия и шествие Солнца» — лучезарно-светлый апофеоз.

Композитор выводит на первый план темброво-гармонический и ритмический факторы. В сфере гармонии используются новые типы диссонантной аккордики — квартакорды, полиаккорды, созвучия с внедряющимися тонами. Четверной «сверхмощный» оркестр отличается обилием медных и ударных (среди них — фортепиано), грубоватая декоративность оркестровых эффектов с густыми *divisi* струнных.

Интересны некоторые сочинения Прокофьева, созданные в 1917-18 гг. — годы революционных потрясений и бурь. В них можно увидеть своеобразное отношение композитора к событиям современности.

Первая симфония и Первый скрипичный концерт (оба — 1917) своим идиллическим, безмятежным характером демонстрируют стремление композитора отвернуться от катаклизмов сегодняшнего дня. «Классическая симфония» — первый крупный пример неоклассицизма в творчестве Прокофьева. Метод стилизового варьирования применён здесь на основе модели венского классического симфонизма. Скрипичный концерт пленяет солнечным, радостно-приподнятым настроением, певучестью выразительных мелодий и изяществом скерцозных эпизодов.

Кантата «Семеро их» (1918) — сочинение, хронологически примыкающее к двум названным, но совершенно противоположное им. В нём Прокофьев достигает предельной для него экспрессии в обращении к современному музыкальному языку. Стихотворение К. Бальмонта «Аккадийская надпись» является поэтическим переводом древнего клинописного текста на стенах ассиро-вавилонского храма, расшифрованного в XIX веке востоковедом Г. Винклером. Герои стихотворения — семеро фантастических великанов, повелевающих миром.

Мрачная образность сочинения потребовала от композитора экстраординарных в контексте его стиля приёмов: крайней динамической напряжённости (вся кантата представляет собой гигантскую кульминацию), громopodobных яростных, доходящих до исступления tutti, хора, звучащего то зловеще, то с неистовым глиссандированием, «гипнотизирующих» остинато. В этой связи сочинение можно трактовать как воплощение тревоги и страха интеллигенции перед надвигающимися общественными катаклизмами, как символический пугающий образ Революции, для которой отдельная человеческая жизнь ничего не стоит.

РУССКИЙ АВАНГАРД 10-Х ГОДОВ

В 10-е годы в русской музыке появилось стилевое направление, параллельное радикальным новациям первой волны зарубежного авангарда и которое можно назвать по аналогии русским музыкальным авангардом начала века. В его орбиту следует включить творчество многих композиторов-новаторов этого времени во главе со Скрябиным и Стравинским. В контексте нашего курса следует рассмотреть иные его проявления. Отметим наиболее интересные.

Владимир Ребиков (1866–1920) одним из первых ещё в конце XIX века использовал целотоновость как ладовую основу гармонии целостной пьесы, вводил новые нетерцовые созвучия, диссонантную тонику и кластеры. Интересны в контексте идей синтеза различных искусств такие жанры Ребикова как «мелопластика», символистская «драма духа» и «музыкально-психографическая драма» («Ёлка» 1900, «Бездна» 1907).

Перспективными были эксперименты ряда композиторов, параллельные творчеству мастеров Новой венской школы — Шёнберга, Берга и Веберна. **Михаил Гнесин** (1883–1957) в эти годы создал свой вариант ре-