

УДК 78.01, 784.5

<https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.142-158>

Авторский цикл лекций
Классики отечественной музыки XX века

Authorial Cycle of Lectures
The Classics of 20th Century Russian Music

Музыкальное искусство XX века (на материале хорового творчества)

The Art of Music in the 20th Century (Based on the Material of Choral Music)

АЛЕКСАНДР ИВАНОВИЧ ДЕМЧЕНКО

ALEXANDER I. DEMCHENKO

*Саратовская государственная
консерватория имени Л.В. Собинова,
г. Саратов, Россия,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

*Saratov State
L.V. Sobinov Conservatoire,
Saratov, Russia,
alexdem43@mail.ru,
<https://orcid.org/0000-0003-4544-4791>*

Аннотация. Лекции по отечественной музыке XX века, опубликованные в предыдущих номерах нашего журнала, были посвящены творчеству таких выдающихся композиторов, как С. Рахманинов, И. Стравинский, С. Прокофьев, Н. Мясковский, Д. Шостакович, Г. Свиридов, Р. Щедрин и А. Шнитке. В последней из опубликованных лекций были представлены краткие очерки о музыке С. Слонимского, В. Гаврилина и Е. Гохман. Завершая этот лекционный цикл, мы приводим общий обзор музыкального искусства прошлого столетия, которое рассматривается на материале хорового творчества и в последовательном эволюционном движении трёх периодов. Начало XX века (1890–1920-е годы) было временем как постепенного, так и скачкообразного перехода от классики к современности. Художественная классика в эти десятилетия прошла полосу постепенного угасания. Современное искусство заявило о себе во всевозможных формах кардинального обновления всех эстетико-технологических основ, что крайнее выражение получило в феномене художественного авангарда. Середина

Abstract. The lectures on 20th century Russian music published in previous issues of our magazine were devoted to the work of such outstanding composers as Sergei Rachmaninoff, Igor Stravinsky, Sergei Prokofiev, Nikolai Myaskovsky, Dmitri Shostakovich, Georgy Sviridov, Rodion Shchedrin and Alfred Schnittke. In the last of the published lectures brief sketches on the music of Sergei Slonimsky, Valery Gavrilin and Elena Gokhman were presented. Completing this cycle of lectures, we shall give a general overview of the art of music of the previous century, which is examined on the basis of choral music and in the successive evolutionary movement of three periods. The beginning of the 20th century (the period between the 1890s and the 1920s) was a time of both gradual and abrupt transition from classics to modernity. During these decades the classical arts went through a period of gradual fading. Modern art asserted itself in all sorts of forms of pivotal renewal of all aesthetic and technical foundations, which received its extreme expression in the phenomenon of avant-garde art. The middle of the century (from the 1930s to the 1950s) was in no small measure opposed to the attitudes

столетия (1930–1950-е годы) в немалой степени противостояла установкам начала века. Теперь главенствовало стремление к упорядоченности и уравновешенности, к ясности и чёткости, насколько это было возможно в условиях исключительно противоречивой реальности XX столетия, чему сопутствовало прояснение и просветление стиля, а также возвращение к традициям. В свою очередь, вторая половина века (1960–1980-е годы) во многом противопоставила себя предшествующему периоду процессами бурной модернизации композиторского мышления, интенсивнейших исканий и ничем не стесняемого экспериментирования, что вылилось в чрезвычайно представительное движение, которое стали именовать вторым авангардом (в отличие от первого, или раннего авангарда, возникшего в начале столетия). Коренное обновление художественной материи нашло себя в массе всякого рода изобретений и звуковых техник.

Ключевые слова:

музыкальное искусство XX века,
музыка XX века в ряду искусств,
хоровая музыка XX века

of the beginning of the century. In this time period it was dominated by a desire for orderliness and balance, for clarity and intelligibility, to the extent that this was possible in the highly contradictory reality of the 20th century, which was accompanied by a clearing and enlightenment of the musical style, as well as a return to tradition. In turn, the second half of the century (from the 1960s to the 1980s) in many respects opposed itself to the previous period with the processes of rapid modernization of composers' thinking, intense artistic exploration and unrestrained experimentation, which resulted in an extremely representative movement, which began to be called the second avant-garde (in contrast from the first or early avant-garde which emerged at the beginning of the century). A radical renewal of artistic matter found itself in the mass of all kinds of inventions and sound techniques.

Keywords:

the art of music in the 20th century,
20th century music among the arts,
20th century choral music

Для цитирования:

Демченко А.И. Музыкальное искусство XX века (на материале хорового творчества) // ИКОНИ / ICONI. 2021. № 4. С. 142–158. <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.142-158>.

For citation:

Demchenko A.I. The Art of Music in the 20th Century (Based on the Material of Choral Music). *ICONI*. 2021. No. 4, pp. 142–158. (In Russ.) <https://doi.org/10.33779/2658-4824.2021.4.142-158>.

Казалось бы, научная и учебная литература по музыкальному искусству XX века всеобъемлюща [1; 2; 3; 4; 5; 6], включая огромную персоналию, в том числе адресованную творчеству отечественных композиторов [7; 8; 9; 10; 11; 12]. Однако, к сожалению, отсутствуют компактные обзоры происходившего в музыке этого времени, выдержанные в формате лекционного изложения, — их только частично восполняют отдельные разделы учебных пособий автора [13; 14].

Именно эта задача и поставлена во главу угла данной лекции.

Предлагаемый обзор современного музыкального искусства выполнен на материале *хорового творчества*, исходя из двух соображений. Во-первых, из стремления к максимальной лаконичности изложения, а это, естественно, требует ограничений в объёме рассматриваемого материала, что особенно необходимым оказывается в условиях поистине гигантского многообразия художествен-

ных явлений XX века. И, во-вторых, следует учитывать ещё пока что недостаточную адаптированность сегодняшнего слушателя даже из профессиональной среды к восприятию сложного, противоречивого мира современной музыки, а в варианте хорового звучания эта музыка, в сравнении с инструментальной сферой, почти всегда менее радикальна, прочнее связана с традиционным художественным мышлением и потому более доступна.

Сказанное вовсе не означает того, что предлагаемый обзор предназначен только для тех, кто имеет непосредственное отношение к хоровому искусству. С одной стороны, здесь затрагивается широкий спектр жанров: произведения для хора *a cappella* и с сопровождением, кантаты и оратории, музыкально-театральные полотна с использованием хора. А с другой стороны, в призме названных жанров раскрываются общие для музыкального искусства художественные процессы и основополагающие тенденции.

Ещё одно из предварительных соображений касается того, *что* понимать под *современным* музыкальным искусством. В самом широком смысле слова современным является всё, созданное в рамках текущей ныне эпохи. Таковым остаётся для нас и то новое, что появилось с начала XX столетия, когда возник перерыв прямой преемственности с классикой предшествующего времени.

Начало XX века (1890–1920-е годы)

Начало XX века — это по преимуществу 1910–1920-е годы, хотя правомерно говорить о более продолжительном периоде рубежа (1890–1900-е годы) и начала (1910–1920-е годы) XX века. То была целая эпоха как постепенного, так и скачкообразного перехода от классики к современности, когда уже с конца 1880-х годов в недрах прежней эстетической системы вызревали и накапливались ростки нового.

Художественная классика в это рубежное время вступила в полосу постепенного угасания, заката, что, в частности, породило широкое распространение *элегических настроений* и связанных с ними мотивов прощания и печали исхода. В качестве характерного примера подобной настроенности прозвучит начало **Реквиема** (1888) французского композитора *Габриэля Форе* (1845–1924).

Г. Форе. Реквием Дирижёр К. Дэвис (1.25)

Прозвучавшая музыка даёт основания для целого ряда сопоставлений ушедшего тогда позднеклассического искусства с нарождавшимся новым. Прежде всего, реквием как таковой — принадлежность духовной музыки. А духовная музыка получила в это рубежное время чрезвычайно широкое распространение. Одна из причин её расцвета коренилась в обстоятельствах, связанных с естественным жизненным циклом: в свои «преклонные годы» историческая эпоха, как и отдельно взятый человек, нередко склоняется к религиозности, к чему побуждает приближающаяся встреча с Вечностью. Но, может быть, ещё более существенным в данной ситуации было интуитивное предчувствие того, что надвигалась эра жестоких испытаний человеческого духа, более того — в немалой степени эра бездуховности и даже антидуховности. Вот почему казалось столь необходимым напомнить человеку о нетленных нравственных ценностях.

Подъём духовных жанров, воспринимаемый как итог этических исканий художественной классики и как канун иного времени с его потрясениями, особенно коснулся музыкального искусства России, которой суждено было стать в XX столетии эпицентром катаклизмов, происходящих в мировом сообществе. Среди целого ряда композиторов, деятельность которых определила подлинный *ренессанс русской духовной музыки* (А. Архангельский,



П. Чесноков, А. Кастаньский, А. Гречанинов и др.), ведущее место занял *Сергей Рахманинов* — именно ему принадлежат две монументальные хоровые партитуры, составившие кульминацию в развёртывании духовной музыки рубежного времени. Причём прослеживается показательная эволюция: если *Литургия* (1910) отвечала самым высоким канонам богослужебного пения русского православия, то *Всенощная* (1915) в определённой мере содержала в себе иную идею: вторжение массового начала, подчас несколько огрублённого, связанного с фольклорной почвой. И это понятно: год создания Всенощной — время разгара Первой мировой войны, которая отбросила многие ценности прошлого, стала коренным водоразделом между эпохой классики и явью современности, в некотором роде обозначив наступление времени варварства и разрушения, времени попрания гуманизма. Не случайно в том же 1915 году появляются две другие большие партитуры, связанные с традициями прошлого — кантата С. Танеева «По прочтении псалма» и оратория А. Кастаньского «Братское поминовение».

Реквием Форе даёт ещё одну точку отсчёта. Возвышенность и благородство, проникновенность и утончённая красота его звучания — из примет того художественного явления рубежного времени, которое получило красивое название *Серебряный век*. В русской музыке одним из самых замечательных его представителей был опять-таки Сергей Рахманинов. И он оставил наиболее значительное свидетельство катастрофы своего поколения, поколения создателей культуры Серебряного века, в его столкновении с новой реальностью — вокально-симфоническую поэму «*Колокола*» (1913). В ней поэтапно передано движение судьбы этого поколения: от радужных упований (I часть) и «снов золотых» (II часть) через явь экспансивного вторжения нового мира (III часть) к погребальной тризне, к отпеванию безвозвратно уходящего «серебряного века» (финал).

Обратимся к моменту катастрофического перелома, который приходится на предпоследнюю часть. Композитор воочию рисует здесь бушующее пламя пожарниц, бунтов, мятежей, ужас надвигающихся кошмаров перед лицом мрачной, злой демонической воли. И превосходно передан нервный динамизм урбанистического склада, мощный напор энергетики нового времени с её импульсивным ритмом.

С. Рахманинов
«Колокола», III часть
Дирижёр К. Кондрашин (1.18)

То, что мы слышим в этой части рахманиновской вокально-симфонической поэмы, отчётливо перекликается с образностью ряда произведений, которые обозначили рождение целого направления в музыке начала XX века. В том же 1913 году, в прямом преддверии Первой мировой войны, появился балет И. Стравинского «Весна священная» с его подзаголовком «*Картины языческой Руси*», несколько ранее — фортепианная пьеса Б. Бартока «*Allegro barbaro*», а несколько позднее — «*Скифская сюита*» Прокофьева (курсив мой. — А.Д.) (кстати, сам Рахманинов после «Колоколов» вынашивал в середине 1910-х годов замысел балета «Скифы»). Три выделенные курсивом определения (*языческое, варварское, скифское*) в своём комплексе дают представление об одном из характернейших векторов художественных исканий этого времени. И стоит упомянуть, что эта линия задолго предвосхищалась в некоторых хоровых опусах классиков музыкального искусства второй половины XIX века — имеются в виду прежде всего номер «В пещере горного короля» из музыки Э. Грига к драме Г. Ибсена «Пер Гюнт» (авторская версия с хором) и «Половецкие пляски» из оперы А. Бородина «Князь Игорь».

Современные «язычество», «варварство», «скифство» означали, что на поверхность жизни вырвался «джинн» пер-

возданных стихийных сил. Однако за архаикой внешней сюжетики скрывалась именно современность и, в частности, столь присущий ей повышенный динамизм, причём нередко с его конструктивно-урбанистической окрашенностью, что можно было заметить и в только что прослушанной музыке Рахманинова. Разумеется, в сравнении с ним тогдашние молодые композиторы (в том числе только что названные) шли гораздо дальше, и их «язычество» в своём радикализме смыкалось с художественным *авангардом начала XX века*. А целью авангарда было кардинальное обновление искусства, и в своём стремлении к новизне наиболее воинствующие из его представителей могли бы подписаться под тем, что провозгласили литераторы-футуристы устами В. Маяковского: «Сбросить классику с корабля современности».

Однако это была только часть, самый «левый» фланг художественного процесса. Обновление искусства шло неизмеримо более широким фронтом, в сложном взаимодействии классического и современного, во всевозможном комбинировании признаков того и другого. И важнейший канал этого обновления был связан с активной разработкой народно-национального начала, к чему подталкивало и то обстоятельство, что в первые десятилетия века весь земной шар пришёл в брожение, происходило передвижение огромных людских масс (достаточно представить себе ситуацию той же Первой мировой войны).

Обострившийся интерес к народно-национальному началу естественным образом находил для себя опору в народно-песенном материале, который претворялся во многом по-новому. Так возникло, пожалуй, самое значительное художественное направление в музыкальном искусстве начала XX столетия — *неофольклоризм* (приставка *нео-* как раз и призвана зафиксировать *новый* характер отношений композиторов с фольклором в сравнении с тем, что было свойствен-

но предшествующей эпохе). Ведущими его представителями обычно называют И. Стравинского и Б. Бартока, а о степени его влияния свидетельствует хотя бы тот факт, что поздний С. Рахманинов в русле этого направления создавал «Три русские песни» для хора и оркестра (1926), где разрабатывал фольклорные образцы в совершенно свободной творческой манере.

Процесс обновления художественного языка посредством активной разработки народно-национального начала повёл к существенному изменению общей картины мирового музыкального искусства, к кардинальному расширению его «географии». Начинается бурное выдвигание новых национальных школ (некоторые из них проходят этап возрождения после длительного периода застоя): Испания, Англия, США, Бразилия и т. д. На территории России (в статусе Российской империи, а затем СССР) к уже сложившейся ранее украинской композиторской школе теперь присоединяются композиторские школы народов Прибалтики и Закавказья. Представители этих школ нередко опирались на традиции, воспринятые от большой музыкальной классики, однако благодаря включению иной интонационности их музыка начинала звучать по-новому, свежо и оригинально.

В качестве конкретной иллюстрации обратимся к ансамблево-хоровой сцене из финала III действия оперы грузинского композитора *Захария Палиашвили «Абесалом и Этери»* (1919), где органичность взаимодействия традиционного и нового определяется тем, что прочная классическая основа (прежде всего в отношении развитых оперных форм) насыщается своеобразием национального колорита.

3. Палиашвили

«Абесалом и Этери», II действие, финал
Дирижёр К. Мицигулава (1.23)

И ещё раз оттолкнёмся от услышанного в самом начале Реквиема Г. Форе.

Судя по этой музыке, искусство XIX века было по преимуществу *лирическим* в своей сути. Иное дело в XX столетии, художественный мир которого всемерно наполняется воздействиями со стороны *социальных* процессов. И в этом отношении наша страна и её художественная жизнь оказались на самой передней линии. Россия в результате коренных преобразований превращается в Советский Союз, а её искусство с конца 1910-х годов модифицируется в *советское*, в котором то, что исходило от социума, стало безусловно господствующим.

С этой точки зрения в области хорошего творчества очень показательным является появление группы «Проколл». Это название из числа аббревиатур, которыми тогда очень увлекались, её расшифровка — «Производственный коллектив студентов композиторского факультета Московской консерватории». Примечательны два первые слова: *Производственный*, то есть искусство приравнивалось к производству (подобно работе на фабриках и заводах), и *коллектив*, то есть утверждалось признание особой плодотворности совместной творческой работы (одним из результатов явилась коллективная оратория проколловцев «Путь Октября»).

То и другое отвечало чрезвычайно распространённой в 1920-е годы концепции «производственного искусства» и коллективистским умонастроениям (в некотором роде на этой волне возникли и блистательные романы писательского дуэта И. Ильфа и Е. Петрова). В соответствии с духом времени эти молодые композиторы работали главным образом в хоровых жанрах, адресованных самой широкой аудитории, нередко подчиняя своё творчество агитационно-пропагандистским функциям (наиболее значительное в художественном отношении было сделано лидером группы Александром Давиденко).

Наряду с такой, массовой по своему адресату, музыкальной продукцией

полнокровно развивалось и творчество в крупных академических жанрах. Высшим достижением в этом ряду стала Шестая симфония Николая Мясковского (1923), где, подобно Девятой симфонии Бетховена, в финале вводится хор. Это произведение явилось самым значительным музыкально-художественным документом исключительно сложного, противоречивого и во многом трагического времени революций и Гражданской войны.

На линии пересечения больших симфонических форм и того, что шло от массового искусства, появились две ранние симфонии *Дмитрия Шостаковича* с подзаголовками, обращёнными к главным праздникам юной тогда «страны Советов» — **Вторая** («Посвящение Октябрю», 1927) и **Третья** («Первомайская», 1929). Запечатлённое в звуках многообразие картин жизни нового социального уклада подытоживается в заключительных хоровых разделах сурово-патетическим утверждением значимости рабочего класса, который в те годы хотя бы на уровне лозунгов о диктатуре пролетариата переживал звёздные часы своей политической истории. Этой идее отвечает пронизывающий музыку дух аскезы самоотречения, призывно-публицистический настрой, мощный волевой посыл, монолитная поступь «стальных» колонн.

Д. Шостакович
Третья симфония, финал
Дирижёр К. Кондрашин (0.55)

Середина XX века (1930–1950-е годы)

1920-е годы, о которых только что шла речь, непосредственно подводили к следующему десятилетию, но это следующее десятилетие — *1930-е годы* — открывало качественно иной исторический период.

Что следует понимать под *историческим периодом* как достаточно протяжённой и отчётливой в своих очертаниях единицей членения эволюционной

траектории эпохи? Ясно, что периоды, составляющие ту или иную эпоху, объединяет принадлежность данной эпохе. Вместе с тем каждый из них наделён своими особенностями, которые как раз и делают его не похожим на окружающие. Более того, происходит так, что каждый из последующих периодов выступает по отношению к предыдущему в определённой оппозиции, а это как раз и обуславливает отмеченную непохожесть.

Сразу же отметим и ещё одно обстоятельство: между предшествующим и последующим периодами никогда невозможно провести жёсткую демаркационную линию. Эта граница всегда оказывается довольно зыбкой, текучей, растянутой на годы. Вот и на этапе перехода от 1920-х к 1930-м годам находим массу явлений как опережающих, так и запаздывающих. К примеру, только что упоминавшийся ранний Д. Шостакович *ещё* в 1933 году пишет 24 прелюдии для фортепиано и Первый фортепианный концерт, по своей эстетике всецело принадлежащие 1920-м годам, а И. Стравинский *уже* в 1927 году создаёт произведение, которое мы вскоре затронем — оперу-ораторию «Царь Эдип», во многом открывающую горизонты искусства середины XX века.

В чём же заключалось противостояние этого периода к художественным установкам начала века? Начнём с того, что искусство предыдущих десятилетий напоминало бурный водоворот и в своей многоликости вызывало впечатление хаоса, анархии. В противовес этому начиная с 1930-х годов главенствует стремление к упорядоченности и уравновешенности, к ясности и чёткости, насколько это было возможно в условиях исключительно противоречивой реальности XX столетия. Отмеченному процессу сопутствовало прояснение и просветление стиля.

Преобразование художественной системы с наибольшей остротой, в атмосфере трудного брожения и напряжённого поиска, проходило в первой половине 1930-х годов. В ряде произведений суть

происходящих перемен весьма непосредственно отразилась в драматургии через поступательное движение к новым горизонтам.

Одно из таких произведений — оратория *Артюра Онеггера «Жанна д'Арк на костре»* (1935), где в призме исторического сюжета-предания актуализированы перипетии социальной действительности середины 1930-х годов. Конечная мысль этой оратории, как в сгустке, концентрируется в кульминационном эпизоде XI части, где на пределе внутреннего напряжения (исключительная экспрессия момента усилена патетической декламацией героини) неожиданно, подобно солнечному лучу в разрыве туч, вспыхивает мажор, и на людские души нисходит желанное умиротворение, что находит своё естественное выражение в завершающем звучании мягкой колыбельной.

Так раскрывается художественная идея, получившая в первой половине XX века чрезвычайно широкое распространение: сквозь бури и грозы времени навстречу желанному свету и покою.

А. Онеггер

«Жанна д'Арк на костре», XI часть

Дирижёр С. Бодо (1.26)

Другое коренное отличие искусства середины XX столетия от его начального периода состояло в изменении адресата. Вектор художественного творчества предыдущих десятилетий в немалой степени был связан с элитарными устремлениями (с наибольшей отчётливостью в эзотерических побуждениях Серебряного века и в радикальных экспериментах раннего авангарда). Теперь многое поворачивает в русло безусловного *демократизма*.

И опять-таки наиболее выраженные формы это приобрело в нашей стране, где негласным лозунгом было «искусство о массах и для масс», а главным героем такого искусства являлся рядовой современник. Не случайно чрезвычайно сильные позиции в общем балансе жанров

начинает занимать песня. Причём в том её виде, который получил название *массовая песня*. И столь же симптоматично, что она действительно переживает полосу высшего расцвета, приобретая как никогда исключительную значимость.

Значимость эта выразилась и в непосредственном, очень активном воздействии на академическое искусство. Складываются особого рода жанровые гибриды, в которых важнейшим, даже определяющим фактором становится песенная интонация, песенный образ. В результате в достаточном обилии появляются песенные оперы, песенные кантаты и оратории и даже песенные симфонии (в числе образцов — Четвёртая симфония Л. Книппера, где лейттемой становится знаменитое «Полюшко-поле»).

Аналогичные процессы наблюдаются и в других национальных школах. И в любой из них песенное начало как основа музыкальной характеристики служило средством утверждения категорий ясности и простоты, а также способом фиксации опор общенародной жизни. В качестве показательного примера можно привести сценическое действие венгерского композитора *Золтана Кодая* (Зольтан Кодай) «**Секейская прядильня**» («Трансильванские посиделки», 1932).

Всё здесь восходит к устоявшимся традициям национального фольклора, относительно простой музыкальный язык ориентирован на открыто песенный слог, что позволяет достоверно, убедительно воссоздать широкую картину народной жизни с её ясными и здоровыми основами. И проводится мысль, что только базирясь на этом монолите народного бытия, можно одолеть бедствия тревожного, сурового времени.

З. Кодай

«**Секейская прядильня**»
Дирижёр Я. Ференчик (1.43)

Ещё одно существенное отличие художественного «климата» середины XX сто-

летия от его начального периода состояло в том, что после этапа кардинального обновления, бурных исканий и дерзновенных инициатив искусство возвращается в русло испытанных временем канонов, обращается к традициям прошлого, которые совсем недавно третировались или, по крайней мере, ценность которых подвергалась сомнению. По многим линиям творческого процесса утверждается такое стилевое качество, как *классичность*, что означало ориентацию на дух и принципы музыкальной классики (вплоть до отчётливых реминисценций из мирового наследия от Баха до Чайковского).

Под эгидой классичности активнейшим образом развивался *неоклассицизм*. И если в музыке начала XX века едва ли не ведущим художественным течением назывался неофольклоризм, то теперь столь же закономерно самым влиятельным направлением становится неоклассицизм. Его общепризнанным лидером считается *Игорь Стравинский*, который поиски в этом стилистическом ключе начал ещё с середины 1920-х и, как упоминалось, уже в 1927 году создал монументальную концепцию, подлинный шедевр, отчётливо намечавший эстетические горизонты следующего исторического периода.

Действительно, опера-оратория «**Царь Эдип**» даёт образец структуры и подчеркнута «цивилизованного» языка, не имеющих ничего общего с варваристским буйством «Весны священной». Разработка классического сюжета греческой мифологии, строгая латынь, зримые и незримые связи с классикой XVIII века (Гендель, Глюк) и отчасти с западноевропейской оперой второй половины века XIX — всё говорит о совершенно иных критериях художественного мышления.

И. Стравинский

«**Царь Эдип**»
Дирижёр К. Анчелл (1.29)

Соприкасаясь с только что прослушанными отрывками из «Секейской

прядильни» и «Царя Эдипа», нетрудно почувствовать, насколько напряжённой, тревожной и даже грозовой была общая атмосфера того времени. Кроме того, в исходном тематизме оперы-оратории Стравинского, который возвращается в конце произведения, закрепляясь в качестве главного образа, прослушиваются отзвуки того, что можно назвать *императивом Истории* (в категоричных росчерках фраз мужского хора запечатлён дух суровых повелений, требующих неукоснительного подчинения). В социально-политическом плане этот образ напрямую соотносился с подавляющим всевластием столь распространёвшихся тогда тоталитарных режимов.

Обычно считается, что в стране «классического» *тоталитаризма*, какой была Германия времён так называемого Третьего рейха, подлинного искусства попросту не существовало. В том, что при этом не обходится без преувеличений, убеждает хотя бы творчество *Карла Орфа*. Словно бы по иронии судьбы его самое известное произведение было создано в Мюнхене, главном городе Баварии, который печально известен тем, что стал гнездом немецкого нацизма.

Имеется в виду сценическая кантата *«Carmina burana»* («Кармина бурана», что в переводе с латыни означает «Баварские песни», 1937). Многообразие чрезвычайно ярко воссозданных картин общенародной жизни, основанных на претворении всевозможных национальных традиций, как «стальным» обручем стягивается аркой Пролога и Эпилога («О, Фортуна»). Складывается впечатление, что незримый бич (мощные толчки низких ударных) подхлестывает огромную людскую массу и гонит её в определённом направлении. И в этом бешено мчащемся потоке под покровом горячего энтузиазма прорывается внутренний стон, с трудом сдерживаемая мука.

К. Орф

«Carmina burana»

Дирижёр П. Шелли (0.54)

Сильная сторона тоталитарных режимов состояла в их способности сплотить нацию в некий единый монолит и подчинить её потенциал достижению поставленных целей. Однако цели эти далеко не всегда имели позитивную направленность. К примеру, германский тоталитаризм все основные ресурсы страны нацелил на милитаризацию. А это повлекло за собой и милитаризацию в глобальном масштабе. В результате вся Европа была поставлена под ружьё и разразилась Вторая мировая война — главное событие этого исторического периода и пока что самое страшное из того, что выпало на долю человечества.

Отмеченный процесс милитаризации планеты нашёл множество отображений в музыкальном искусстве, и концентрация этих отображений своего максимума достигла в годы войны, когда с предельной чёткостью обозначилась конфронтация образов действия, нашествия (центральный драматургический узел Седьмой симфонии Шостаковича так и называют — «эпизод нашествия») и противодействия, вылившегося в мощное движение Сопротивления. Соответственно создаются музыкальные произведения, повествующие об отдельных этапах Второй мировой войны или охватывающие её сюжетную канву целиком.

Одно из таких повествований — *«Сказание о битве за Русскую землю» Юрия Шапорина*. В этом грандиозном ораториальном полотне эпопея Великой Отечественной войны прослеживается в абсолютной полноте. Она открывается картиной предвоенного мирного дня, а завершается мирным днём уже послевоенной поры (обращает на себя внимание непоколебимая уверенность в победе правого дела — хотя оратория была закончена в 1944 году, когда сражения шли ещё на советской земле). Непо-



средственно событийный ряд открывает II часть («Нашествие»), где неразделимо переплетаются дыхание военной страды (ритм батальной скачки, «скрежет металла») и мотивы патриотического подъёма («Горе! Горе! Идёт железная орда, идёт на наши города»).

Ю. Шапорин

«Сказание о битве за Русскую землю»

II часть, «Нашествие»

Дирижёр Е. Светланов (1.29)

И вот что поразительно. Несмотря на столь бурные разрушительные процессы времени и вопреки им, искусство (как, надо полагать, и стоявшая за ним реальная жизнь) своим внутренним пафосом было устремлено к утверждению позитивных ценностей. Скажем, те же 1930-е вошли в историю как годы удивительного, несравненного *оптимизма*. И дух времени более всего выразился в художественной идее, которую можно считать центральной для данного периода: через катаклизмы и в их преодолении к созиданию и жизнеутверждению.

Одно из очень показательных в этом отношении произведений — **«Кантата к XX-летию Октября»** *Сергея Прокофьева*. Она совершенно уникальна, поскольку написана на прозаические тексты тех, кого числили классиками марксизма-ленинизма, то есть Маркса, Энгельса, Ленина, Сталина (эта художественная смелость имела своим следствием то, что кантата была впервые исполнена только три десятилетия спустя, уже после смерти автора).

Сюжетно повествование разворачивает большую историческую панораму от зарождения коммунистического движения в Европе середины XIX века через революционные события в России к «сталинской конституции». По сути же своей музыкальной образности это произведение раскрывает сугубо актуальную ситуацию 1930-х годов: в кипении острых социальных схваток и драмати-

ческих преодолений обрести надёжные жизненные опоры, важнейшей из которых становится возможность мирного созидания.

Яркое воплощение этого устремления находим, к примеру, в части под названием «Философы», написанной, как и всё остальное в кантате, по высшей художественной мере. Прозаическая фраза «Философы лишь различным образом объясняли мир, а дело заключается в том, чтоб изменить его» вылилась в великолепный гимнический распев, а изнутри этот образ спокойно-величавого славления пронизан неустанным, настойчивым «рабочим» пульсом нижних голосов оркестрово-хоровой фактуры. И от всего здесь, взятого в целом, исходит дух светозарной ясности и полноты жизни.

С. Прокофьев

«Кантата к XX-летию Октября»

Дирижёр К. Кондрашин (1.39)

Если судить по искусству данного периода, установка на спокойный созидательный ритм, на полноту и уравновешенность жизненных проявлений являлась несомненной доминантой в мироотношении очень и очень многих. Выступая в качестве общезначимого идеала, эта установка несла в себе конкретику *гуманистических устремлений* времени, насколько они были мыслимы в условиях тревожного, взбудораженного, невероятно противоречивого XX века. Одно из средоточий гуманизма тех лет состояло в неискоренимой потребности мира, покоя.

Показательной в этом отношении можно считать оперу *Тихона Хренникова* «В бурю» (1939). События Гражданской войны по своему музыкальному воплощению подаются здесь в проекции на 1930-е годы. И всё произведение пронизывает мысль: сквозь грозы времени прорваться к желанному успокоению душ. Мысль эта своё самое непосредственное выражение находит в хоре

с симптоматичными словами «Эх, мир бы теперь...», и он из тех узловых моментов драматургии, которые определяют понятием *тихая кульминация*. Заметим, что это хор крестьян, *мужиков*, но как облагороженно, классично его звучание. Красота и возвышенная поэтика подобного мелоса выступает в разительном контрасте к тому, что можно было слышать в характеристике народных образов в музыкальном искусстве начала XX века — характеристике часто архаизированной, огрублённой и даже брутальной.

Т. Хренников

**«В бурю», II действие,
хор крестьян «Пахать бы теперь»
Дирижёр Г. Проваторов (1.06)**

Определяющим для искусства 1950-х годов как завершающего десятилетия первой половины XX века стал процесс преодоления наиболее негативных сторон тоталитаризма. С особой остротой этот процесс проходил опять-таки в нашей стране, где он получил название «оттепели», или «хрущёвской оттепели» (по имени тогдашнего политического лидера). В искусстве идея раскрепощения от сковывающих воздействий получила самое сильное преломление через освободительную тематику, связанную с близким или далёким прошлым.

Особое хождение приобрела революционная тема, и в призме бурных событий отечественной истории начала XX века раскрывались настроения всенародного подъёма и воодушевления, мотивы утверждения свободы и достоинства человеческой личности. Среди множества созданных тогда произведений выделились Десять хоровых поэм Дмитрия Шостаковича (они подготавливали Одиннадцатую симфонию), оратория «Двенадцать» Вадима Салманова и особенно — две монументальные вокально-симфонические композиции Георгия Свиридова: «Поэма памяти Сергея Есенина» и «Патетическая оратория».

Вторая половина XX века (1960–1980-е годы)

На волне только что отмеченных настроений раскрепощения, столь свойственных искусству 1950-х годов, пришли и заявили о себе исключительно ярко, в совершенно иных эстетических координатах *1960-е годы*, которые открывали следующий исторический период. Он многим противопоставил себя предшествующему периоду и в то же время, как бы «через его голову», в определённой мере апеллировал к художественному опыту начала XX столетия.

Здесь мы сталкиваемся с тем, что законам диалектики известно как отрицание отрицания: когда-то период первой половины XX века утверждался, так или иначе отвергая эстетические установки начала столетия, а теперь следующий период устанавливал свои «правила игры», в известном роде согласуя их с художественными закономерностями давних первых десятилетий.

Эти переключки возникали по различным линиям, в том числе в плане взаимоотношений композиторов с фольклором. То, что было свойственно раннему творчеству Стравинского и Бартока, возрождается в художественной практике 1960–1970-х годов (прежде всего у молодых авторов).

Однако возрождается на ином историческом витке, и не случайно эту версию неофольклоризма стали обозначать понятием «*новая фольклорная волна*». Соответствующие метаморфозы обнаруживались по целому ряду параметров, и главное состояло в отказе от буйства варваристской «дикости», а также в акценте на индивидуально-личностном начале. Кроме того, представители «новой фольклорной волны» зачастую опирались на те звуковые техники, которых ещё не существовало в начале века.

Для примера обратимся к кантате *Юрия Буцко «Свадебные песни»* (1966). Здесь явственно ощутимы связи с тради-



цией неофольклоризма Стравинского, но столь же отчётлива и новизна подхода. Это заметно в яркой индивидуализации образа, что реализуется через активное привнесение субъективно-личностной окрашенности, которая особенно ощутима в широком использовании глиссандирующих звучаний хора и в причудливо-изошрённом интонационном изломе партии фортепиано. С полным основанием можно говорить об эстетизме авторской позиции, что исходит из любования феноменом национально-русского. Отсюда же и подчёркнутая красота распевов сопрано *solo*.

Ю. Буцко

«Свадебные песни»

Дирижёр Ф. Мансуров (1.25)

В прослушанной музыке очень явно предстает столь характерное для «новой фольклорной волны» стремление глубинно и остро поведать о *национальном характере*, раскрыть как нечто самоценное его неповторимое своеобразие (в ряде случаев ещё более уместно слово *своеобычие*). Всеми средствами выявляя неординарное, даже уникальное в национальной натуре, каждая из композиторских школ выходила к своим, нестандартным, творческим решениям и потому каждая из них выступала в рамках «новой фольклорной волны» с совершенно индивидуальным обликом.

В качестве иллюстрации достаточно сопоставить только что прозвучавший фрагмент музыки русского автора с тем, что делал на почве эстонского фольклора Вэльо Тормис. Чтобы обрисовать неповторимо-самобытное в облике своего народа, он нередко обращался к архаике языческих времён. Так, в первой из **«Трёх эстонских игровых песен»** (1972) композитор апеллирует к специфике древних обрядов, связанных с магической стихией заговоров и заклинаний. Воссоздавая мистическую атмосферу посредством остигатной многоповторности и полито-

нальных эффектов, Тормис в то же время явно актуализирует эту совершенно «эксклюзивную» атмосферу, добиваясь характерной для современной музыки особой стереофоничности звучания и его динамической насыщенности (прежде всего через моторику пульсирующего фона мужских голосов).

В. Тормис

«Три эстонские игровые песни»

Дирижёр А. Юлеоя (1.12)

Полная свобода истолкования фольклорных прототипов была одним из свидетельств раскрепощённости творческого мышления, столь свойственного 1960-м годам. В этом отношении очень показательны название и суть произведения, которое открывало горизонты «новой фольклорной волны», — «Песни вольницы» Сергея Слонимского (1959).

Слово *вольница* для этого вокально-симфонического цикла и всего творчества входивших тогда в искусство молодых авторов (позже их стали именовать «шестидесятниками» — по времени выдвижения этого поколения) означало дух непокорства, инакомыслия, завуалированного или открытого бунта против закосневших художественных канонов, против идеологической мертвечины и ангажированности, против всего, что стесняло свободное изъяснение творческой мысли.

С точки зрения жанровой специфики значимым стало и обозначение «*Песни...*», открывшее неисчислимую череду аналогичных опусов: «Курские песни» Г. Свиридова, «Песни войны и мира» А. Шнитке, «Лакские песни» Ш. Чалаева, «Мужские песни» и «Эстонские календарные песни» В. Тормиса, «Гурийские песни» и «Мегрельские песни» О. Тактакишвили, уже упоминавшиеся «Свадебные песни» Ю. Буцко и т. д.

В качестве динамичного фактора обновления и раскрепощения фольклорное начало активно воздействовало и на лю-

бые другие жанры. Для примера можно назвать ещё одно произведение *Сергея Слонимского* — оперу «**Виринея**» (1967), где исключительно важную роль играют многообразно трактованные хоровые сцены. Среди наиболее показательных — Антракт ко 2-й картине.

Дух вольницы, мятежный пыл большой людской массы («*Озоруют здорово...*») раскрывается здесь не только через горячее возбуждение с отвечающими этому учащённым ритмом и остротой синкопированных рисунков, но и через поразительно свободное взаимодействие солистов, отдельных хоровых групп и хора в целом, а также через частую смену тематизма и приёмов фактурного изложения.

С. Слонимский

«Виринея», Антракт ко 2-й картине

Дирижёр К. Абдуллаев (1.32)

Ещё одним следствием процесса укрепления, связанного с привлечением ресурсов фольклора, стали факты непосредственного включения *народного* пения (в его натуральном виде) в систему «высоких» жанров — явление дотоле для академической культуры небывалое. Примечательны многочисленные опыты *Родиона Щедрина* (к примеру, он вводил голос певицы в народном стиле Людмилы Зыкиной в обе свои оратории: «Поэтория» и «Ленин в сердце народном»).

Самое крупное его произведение, созданное в этом роде, — опера «**Мёртвые души**» (1976). В отличие от Гоголя, композитор выдвигает на первый план народную Россию — драматургически это подчёркнуто тем, что «зачин» и «постскрипtum» спектакля обращены именно к её образу. И в образе этом акцентируется нечто «дремучее», беспросветно затемнённое по колориту, что призвано передать авторскую мысль: «низы» нации обречены на юдоль горемычного, нищенского существования. Потому-то соответствующие натурализации (народное

пение, пронизывающее эту оперу) несут в себе столько горечи, боли и безысходной печали-тоски, что раскрывается начиная со Вступления к опере.

Р. Щедрин

«Мёртвые души», Вступление

Дирижёр Ю. Темирканов (1.18)

Только что отмеченное явление находилось на одной из множества линий, по которым шёл процесс кардинального раздвижения выразительных возможностей музыкального искусства. Бурная модернизация композиторского мышления, новый виток интенсивнейших исканий и ничем не стесняемого экспериментирования вылились в мощное, чрезвычайно представительное движение, которое стали именовать *авангардом* второй половины XX века, или *вторым авангардом* (в отличие от первого, или раннего, авангарда, возникшего в начале столетия). Коренное обновление художественной материи нашло себя в массе всякого рода изобретений и звуковых техник: алеаторика, пуантилизм, сонорика, кластеры, коллаж, полистилистика и т. п.

Эти новации находили применение прежде всего в сфере инструментальной музыки. Вокально-хоровое творчество, естественно связанное неизбежными ограничениями, продиктованными спецификой певческого голоса, использовало авангардные новшества в значительно меньшей мере. Тем не менее освоение неизведанных ресурсов достаточно стремительно шло и в этой области исполнительства.

В качестве одного из конкретных свидетельств можно сослаться на «**Страсти по Луке**» польского композитора *Кшиштофа Пендерецкого* (1965), где продемонстрировано едва ли не предельное расширение палитры хоровых красок: говор, шёпот толпы, крик, смех, свист, глиссандирующие линии. Причём введение этих средств отнюдь не является са-



моцелью, они подчинены задачам ярко живописной обрисовки происходящего и ещё чаще — целям максимального заострения экспрессии.

К. Пендерецкий
«Страсти по Луке»
 Дирижёр Л. Чиж (1.26)

С конца 1970-х годов начинается всё более активная реакция на экспансию авангарда. Усиливается тяга к привычным нормам мироощущения, к естественности человеческих проявлений. В отечественной словесности это стремление ярче всего выразила так называемая «деревенская литература». Нечто подобное находим и в творчестве отдельных композиторов, в том числе искавших для себя опору в крестьянской и бытовой городской культуре. Один из них — *Валерий Гаврилин*, который определённый итог своим исканиям подвёл в хоровом концерте «**Перезвоны**» (1982). Во всём отвечая критериям современности, музыкальный язык этого произведения вбирает в себя своеобразие патриархальной традиции и устанавливает основания новой простоты и новой красоты.

В. Гаврилин
«Перезвоны»
 Дирижёр В. Минин (0.55)

В произведениях подобного плана преодолевался разрыв, возникший между так называемой серьёзной музыкой (особенно её экспериментально-авангардной ветвью) и запросами широкой слушательской аудитории. Поиск коммуникабельности и интонационной свежести отличал и представителей «*третьего направления*». Данное обозначение приняли из следующих соображений. Как это сложилось в реальной практике, существует академическое искусство для относительно немногих и так называемая массовая культура для большинства. Можно попытаться преодолеть

возникшее расслоение гибридизацией, то есть компромиссным соединением крупных форм и способов развития, характерных для академической музыки, с ритмоинтонационной сферой и исполнительской спецификой, присущей популярным жанрам.

Одним из первопроходцев данного направления стал английский композитор *Эндрю Ллойд Уэббер*, автор получившей широкую известность рок-оперы «Иисус Христос — суперзвезда». В целом ряде сочинений различной тематики и жанровой принадлежности (чаще всего в сближениях со спецификой мюзикла) он изобретательно соединяет признаки масштабных композиций с присущей им развитой драматургией и темброво-интонационную «текстуру», произрастающую на почве всевозможных бытовых музыкальных жанров.

В числе примечательных образцов подобного рода — **Реквием** (1984), где весьма неожиданно для произведения на духовную тему сочетаются разделы, выдержанные в традициях классики, и эпизоды, написанные в эстрадной, «зрелищной» манере. Показательна в данном отношении часть «*Hosanna in excelsis*», основанная на броских попевах и упруго-синкопированных танцевальных ритмах. Эффектность и стилистическая раскрепощённость этой музыки нацелена на воссоздание атмосферы света, радости и праздничного ликования.

Э.Л. Уэббер
Реквием. Hosanna in excelsis
 Дирижёр Л. Маазель (1.15)

Обращение Э.Л. Уэббера к жанру реквиема не было случайностью. Именно в это время, с середины 1980-х годов, одно за другим появляются произведения с таким обозначением и по-разному трактуемые идею, когда-то зафиксированную в латинском тексте заупокойной мессы. Их сходство состояло в том, что раскрывался трагизм бытия, продиктованный,

как правило, болезненным психологическим состоянием личности и дискомфортом её взаимоотношений с окружающим миром. Таким образом, трагизм жизненного ощущения, вообще свойственный данному периоду (особенно с середины 1970-х годов), получил в жанре реквиема своё итоговое выражение, и заодно была произнесена своего рода прощальная нота этого исторического периода.

Среди самых выразительных «прощаний» такого рода — **Реквием Вячеслава Артёмова** (1988), где трагизм мироощущения раскрывается главным образом через разного рода плачи и lamentации, в которых слышатся мольбы и молитвы о милосердии, сострадании. Подчёркнуто субъективный характер высказывания с соответствующей этому предельной индивидуализированностью и истончённостью звучания способствует созданию атмосферы исключительной прониновенности.

В. Артёмов
Реквием

Дирижёр Д. Китаенко (1.26)

Отмеченный интерес к жанру реквиема приходится в основном на 1980-е годы, и это было симптоматично ещё в одном отношении. Таков был своеобразный преддверие к *расцвету духовной тематики*, который в отечественном искусстве начался с конца 1980-х, когда были преодолены запреты на всё религиозное.

И, вероятно, не случайно произведения, связанные с этой тематикой, составили, пожалуй, самый весомый пласт художественного творчества. Одно из объяснений видится в том, что после атеистического века безверия человек стремится обрести опору в тысячелетней традиции русского православия и — шире — в двухтысячелетней традиции христианства в целом. Так начинался *второй ренессанс отечественной духовной музыки*.

В обретении данной опоры нужно было пройти специфический этап, когда

как бы отмаливались грехи коммунистического прошлого. В этом смысле показательно появление фильма грузинского режиссёра Тенгиза Абуладзе *«Покаяние»* (1987) и духовной композиции Альфреда Шнитке *«Стихи покаянные»* (тот же 1987).

Альфреду Шнитке принадлежит и одно из первых произведений, где принципы обновлённой трактовки музыки православия выражены с полной отчётливостью. Имеется в виду **Концерт для хора**, написанный на тексты армянского христианского поэта Григёра Нарекаци (1985).

А. Шнитке

Концерт для хора на слова Г. Нарекаци
Дирижёр В. Полянский (1.14)

В условиях резко изменившейся идеологической ситуации стало возможным обращение не только к духовной тематике в её широком понимании, но и непосредственно к церковной музыке. К разработке культовых жанров приступают даже крупные мастера. Одним из первых в этом направлении начал свои труды поздний *Георгий Свиридов*. Уже в середине 1980-х годов он создаёт хоровой цикл *«Неизреченное чудо»*, нашедший впоследствии продолжение в большой серии песнопений богослужебного назначения. Характернейший образец подобной молитвы религиозного обихода — *«Святы́й Боже»*.

Г. Свиридов

«Неизреченное чудо». № 2.
«Святы́й Боже»

Дирижёр Б. Тевлин (0.57)

Развёртывание духовной тематики являлось составной частью той системы качественных изменений, которые происходили с конца 1980-х годов и означали вхождение в координаты нового исторического измерения. Этот период, с точки зрения летоисчисления обозначаемый как *рубеж XX–XXI столетий*, в смысловом отношении всё чаще именуют



Постмодерном (как бы в ответ на термин *Модерн*, часто соотносимый с искусством XX века). Данным понятием нередко маркируют отход от субъективных устремлений, художественного радикализма и разного рода крайностей, свойственных искусству предыдущего времени.

Теперь в качестве магистрального эстетического принципа устанавливается тяготение к большей объективности и уравновешенности образного строя. На смену мучительным рефлексиям, разuverенности и трагизму приходит вера в человека, в светлые начала бытия. Полистилистику с её поляризованными контрастами вытесняет принцип стилового плюрализма, когда опора на богатства и многообразные ресурсы мирового искусства способствует воплощению соответствующих художественных идей и концепций.

Последний из приводимых музыкальных фрагментов даёт явственное пред-

ставление о сказанном. Оратория *Елены Гохман «Ave Maria»* (2000) повествует о земном пути Иисуса Христа, как бы разворачивающемся перед глазами Богоматери, — от Рождества через пору возмужания, проповедь, деяния и жестокие испытания к Вознесению. Разумеется, эти события евангельской истории спроецированы в современность, воссоздавая её радости, тревоги и бедствия. Кульминационными пунктами оратории становятся гимны-молитвы, возносимые Божьей Матери. В них в неразделимом сплаве соединяются прошлое и настоящее, классическое и новое, сливающиеся в торжественную хвалу мирозданию.

Е. Гохман

«Ave Maria»

Дирижёр И. Головатенко (0.59)



СПИСОК ИСТОЧНИКОВ



1. Музыка XX века. Книга третья. М.: Музыка, 1980. 592 с.
2. Музыка XX века. Книга четвёртая. М.: Музыка, 1984. 512 с.
3. Музыка XX века. Книга пятая. М.: Музыка, 1987. 344 с.
4. Русская музыка и XX век. М.: Гос. ин-т искусствознания, 1997. 874 с.
5. Ashby A. The Pleasure of Modernist Music. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 416 p.
6. Salzman E. Twentieth-Century Music. NJ: Prentice Hall, 2002. 196 p.
7. Савенко С. Мир Стравинского. М.: Композитор, 2001. 328 с.
8. Taruskin R. Stravinsky and the Russian traditions. Oxford, Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.
9. Нестьев И. Жизнь Сергея Прокофьева. М.: Советский композитор, 1973. 664 с.
10. Nice D. Prokofiev: From Russia to the West. Yale University Press, 2003. 390 p.
11. Акопян Л. Дмитрий Шостакович. Опыт феноменологии творчества. СПб.: Дмитрий Буланин, 2004. 474 с.
12. Fay L. Shostakovich: A Life. Oxford University Press, 2000. 492 p.
13. Демченко А. Мировая художественная культура как системное целое. М.: Высшая школа, 2010. 528 с.
14. Демченко А. Мировая художественная культура. М.: КноРус, 2021. 472 с.

Информация об авторе:

Демченко Александр Иванович, доктор искусствоведения, профессор,
Саратовская государственная консерватория имени Л.В. Собинова;
главный научный сотрудник Международного Центра комплексных
художественных исследований
(г. Саратов, Россия)

 **REFERENCES** 

1. *Muzyka XX veka. Kniga tret'ya* [XX Century Music. Book Three]. Moscow: Muzyka, 1980. 592 p.
 2. *Muzyka XX veka. Kniga chetvertaya* [XX Century Music. Book Four]. Moscow: Muzyka, 1984. 512 p.
 3. *Muzyka XX veka. Kniga pyataya* [XX Century Music. Book Five]. Moscow: Muzyka, 1987. 344 p.
 4. *Russkaya muzyka i XX vek* [Russian Music and the 20th Century]. Gosudarstvennyy institut iskusstvoznaniya [State Institute of Art Studies]. Moscow, 1997. 874 p.
 5. Ashby A. *The Pleasure of Modernist Music*. Rochester: University of Rochester Press, 2004. 416 r.
 6. Salzman E. *Twentieth-Century Music*. NJ: Prentice Hall, 2002. 196 r.
 7. Savenko S. *Mir Stravinskogo* [The World of Stravinsky]. Moscow: Kompozitor, 2001. 328 p.
 8. Taruskin R. *Stravinsky and the Russian traditions*. Oxford, Oxford Univ. Press, 1996. 188 p.
 9. Nest'ev I. *Zhizn' Sergeya Prokofeva* [Nestiev I. Life of Sergei Prokofiev]. Moscow: Sovetskiy kompozitor, 1973. 664 p.
 10. Nice D. *Prokofiev: From Russia to the West*. Yale University Press, 2003. 390 p.
 11. Akopyan L. *Dmitriy Shostakovich. Opyt fenomenologii tvorchestva* [Dmitry Shostakovich. Experience of the Phenomenology of Creativity]. St. Petersburg: Dmitry Bulanin, 2004. 474 p.
 12. Fay L. *Shostakovich: A Life*. Oxford University Press, 2000. 492 p.
 13. Demchenko A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura kak sistemnoe tseloe* [World Art Culture as a Systemic Whole]. Moscow: Vysshaya shkola, 2010. 528 p.
 14. Demchenko A. *Mirovaya khudozhestvennaya kul'tura* [World Art Culture]. Moscow: KnoRus, 2021. 472 p.
-

Information about the author:

Alexander I. Demchenko, Dr.Sci. (Arts), Professor,
Saratov State L.V. Sobinov Conservatoire;
Chief Research Associate of the International Center for Comprehensive Art Studies
(Saratov, Russia)

Статья поступила в редакцию 17.10.2021; одобрена после рецензирования 28.10.2021;
принята к публикации 12.11.2021.

The article was submitted 10/17/2021; approved after reviewing 10/28/2021;
accepted for publication 11/12/2021.

