

Документ подписан простой электронной подписью
Информация о владельце:
ФИО: Локтионова Оксана Геннадьевна
Должность: проректор по учебной работе
Дата подписания: 12.04.2023 14:03:58
Уникальный программный ключ:
0b817ca911e6668abb13a5d426d39e5f1c11eabbf73e943df4a4851fda56d089

МИНОБРАЗОВАНИЯ РОССИИ
Федеральное государственное бюджетное образовательное
учреждение высшего образования
«Юго-Западный государственный университет»
(ЮЗГУ)

Кафедра вокального искусства



УТВЕРЖДАЮ

Проректор по учебной работе

О.Г. Локтионова

2022 г.

МУЗЫКА ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX – НАЧАЛА XXI ВЕКА

Методические указания
для подготовки к практическим занятиям
для студентов направления подготовки
53.03.03 Вокальное искусство,
профиль «Академическое пение»

Курск 2022

УДК 784

- Составитель Н.А.Синянская

Рецензент

Заслуженная артистка РФ, профессор *И.Ф.Стародубцева*

Музыка второй половины XX – начала XXI века: методические указания для подготовки к практическим занятиям для студентов направления подготовки 53.03.03 Вокальное искусство профиль «Академическое пение» /Юго-Зап.гос.ун-т; сост. Н.А. Синянская. Курск,2022.с.47:Библиогр.: с47.

Содержат цели и задачи дисциплины «Музыка второй половины XX – начала XXI века», материал для практических занятий с вопросами для самоконтроля, перечень тем для самостоятельных письменных работ (рефератов) рекомендации по их выполнению, библиографию.

Методические указания соответствуют требованиям рабочей программы по подготовке 53.03.03 Вокальное искусство, профиль «Академическое пение». Предназначены для студентов направления подготовки 53.03.03 всех форм обучения.

Текст печатается в авторской редакции

Подписано в печать .Формат60x841/16
Усл.печ.л. 2,85.Уч.-изд.2,58.Тираж100экз.Заказ. 1753 Бесплатно.
Юго-Западный государственный университет.
305040,г.Курск,ул.50летОктября,94

1.1 Цель дисциплины

Изучение историко-стилевого процесса музыкальной культуры указанного периода в его национальных разновидностях и основных музыкальных направлениях и стилях XX века; формирование основы знаний о крупнейших явлениях и событиях музыкальной жизни изучаемого периода в их взаимосвязях с общими художественно-эстетическими и философскими исканиями, необходимых для решения профессиональных задач в области музыкально-исполнительской и педагогической деятельности.

1.2 Задачи дисциплины

- сформировать у будущего музыканта целостное представление о музыкальной культуре и искусстве XX – начала XXI веков и творчестве ведущих композиторов XX века – представителей основных художественных направлений;
- познакомить с различными композиторскими техниками XX века, с особенностями развития в XX веке основных музыкальных жанров; с закономерностями развития музыкального языка и принципами звуковысотной организации в музыке XX века;
- выработать умение ориентироваться в основных художественно-эстетических направлениях искусства XX века и в историческом развитии других видов искусства – театрального, изобразительного, киноискусства;
- развить навыки стилевого анализа произведений различных стран и культурных традиций;
- раскрыть национальное своеобразие и особенности развития музыкальных культур разных стран;
- выработать навыки самостоятельной работы с исследовательской литературой и умение верно оценивать современные музыкально-исторические научные концепции.

ТЕМЫ 1-2

Свиридов Г.В., Стравинский И.Ф., Шостакович Д.Д., Бриттен Б.

Исходная дата искусства Свиридова может быть обозначена весьма точно: с лета по декабрь 1935 в неполные 20 лет будущий мастер советской музыки написал хорошо известный теперь цикл романсов на стихи Пушкина («Подъезжая под Ижоры», «Зимняя дорога», «Роняет лес...», «К няне» и др.) — произведение, прочно стоящее в ряду советской музыкальной классики, открывающее список свиридовских шедевров. Правда, впереди еще были годы учения, войны, эвакуации, творческого роста, овладения вершинами мастерства. Полная творческая зрелость и независимость пришли на грани 40 и 50-х гг., когда был найден свой жанр вокальной циклической поэмы и осознана своя большая эпическая тема (поэт и родина). За первенцем этого жанра («Страна отцов» на ст. А. Исаакяна — 1950) последовали Песни на стихи Роберта Бёрнса (1955), оратории «Поэма памяти Есенина» (1956) и «Патетическая» (на ст. В. Маяковского — 1959).

«...Многие русские писатели любили представлять себе Россию как воплощение тишины и сна», — писал А. Блок в преддверии революции, — «но этот сон кончается; тишина сменяется отдаленным гулом...» И, призывая слушать «грозный и оглушительный гул революции», поэт замечает, что «гул этот, все равно, всегда о великом». Именно с таким «блоковским» ключом подошел Свиридов к теме Великого Октября, но текст взял у другого поэта: композитор избрал путь наибольшего сопротивления, обратившись к поэзии Маяковского. Кстати, это было первое в истории музыки мелодическое освоение его стихов. Об этом говорит, например, вдохновенная мелодия «Пойдем, поэт, взорлим, воспоем» в финале «Патетической оратории», где преображен сам образный строй известных стихов, а также широкий, радостный напев «Я знаю, город будет». Поистине неисчерпаемые мелодические, даже гимнические возможности

раскрыл Свиридов в Маяковском. А «гул революции» — в великолепном, грозном марше 1 части («Разворачивайтесь в марше!»), в «космическом» размахе финала («Светить и никаких гвоздей!»)...

Только в ранние годы учения и творческого становления Свиридов писал много инструментальной музыки. К концу 30 — началу 40-х гг. относятся Симфония; фортепианный Концерт; камерные ансамбли (Квintет, Трио); 2 сонаты, 2 партиты, Детский альбом для фортепиано. Некоторые из этих сочинений в новых авторских редакциях приобрели известность и заняли свое место на концертной эстраде.

Но главное в творчестве Свиридова — это вокальная музыка (песни, романсы, вокальные циклы, кантаты, оратории, хоровые произведения). Здесь счастливо соединились его удивительное чувство стиха, глубина постижения поэзии и богатое мелодическое дарование. Он не только «распел» строки Маяковского (помимо оратории — музыкальный лубок «История про бублики и про бабу, не признающую республики»), Б. Пастернака (кантата «Снег идет»), прозу Н. Гоголя (хор «Об утраченной юности»), но и музыкально-стилистически обновил современную мелодику. Кроме упоминавшихся авторов он положил на музыку многие строки В. Шекспира, П. Беранже, Н. Некрасова, Ф. Тютчева, Б. Корнилова, А. Прокофьева, А. Твардовского, Ф. Сологуба, В. Хлебникова и др. — от поэтов-декабристов до К. Кулиева.

В музыке Свиридова духовная мощь и философская глубина поэзии выражаются в мелодиях пронзительной, кристальной ясности, в богатстве оркестровых красок, в оригинальной ладовой структуре. Начиная с «Поэмы памяти Сергея Есенина», композитор использует в своей музыке интонационно-ладовые элементы древнего православного знаменного распева. Опора на мир старинного духовного искусства русского народа прослеживается в таких хоровых сочинениях, как «Душа грустит о небесах», в хоровых концертах «Памяти А. А. Юрлова» и «Пушкинский венок», в изумительных хоровых полотнах, вошедших в музыку к драме А. К. Толстого «Царь Федор Иоаннович» («Молитва»,

«Любовь святая», «Покаянный стих»). Музыка этих произведений чиста и возвышенна, в ней заключен большой этический смысл. В документальном фильме «Георгий Свиридов» есть эпизод, когда композитор в музее-квартире Блока (Ленинград) останавливается перед картиной, с которой сам поэт почти никогда не расставался. Это — репродукция с картины голландского художника К. Массиса «Саломея с головой Иоанна Крестителя» (нач. XVI в.), где отчетливо противопоставлены образы тирана Ирода и погибшего за правду пророка. «Пророк — это символ поэта, его судьбы!» — говорит Свиридов. Эта параллель не случайна. Блок поразительно предчувствовал огненную, вихревую и трагическую будущность наступившего XX столетия. А на слова грозного блоковского пророчества Свиридов создал один из своих шедевров «Голос из хора» (1963). Блок многократно вдохновлял композитора, написавшего около 40 песен на его стихи: это и сольные миниатюры, и камерный цикл «Петербургские песни» (1963), и небольшие кантаты «Грустные песни» (1962), «Пять песен о России» (1967), и хоровые циклические поэмы «Ночные облака» (1979), «Песни безвременья» (1980).

Два других поэта, также обладавшие пророческими чертами, занимают центральное место в творчестве Свиридова. Это Пушкин и Есенин. На стихи Пушкина, подчинившего и себя и всю грядущую русскую литературу голосу правды и совести, подвижнически служившего своим искусством народу, у Свиридова кроме отдельных песен и юношеских романсов написаны 10 великолепных хоров «Пушкинского венка» (1979), где сквозь гармонию и радость жизни прорывается суровое размышление поэта наедине с вечностью («Зорю бьют»). Есенин — самый близкий и, по всем параметрам, — главный поэт Свиридова (около 50 сольных и хоровых сочинений). Как ни странно, композитор познакомился с его поэзией лишь в 1956 г. Строка «Я — последний поэт деревни» потрясла и сразу стала музыкой, тем ростком, из которого выросла «Поэма памяти Сергея Есенина» — произведение этапное для Свиридова, для советской музыки и вообще для осознания нашим обществом многих сторон русской жизни тех лет. Есенин, как и другие главные «соавторы» Свиридова, обладал пророческим даром — еще в середине 20-х гг.

он прорицал страшную судьбу русской деревни. «Железный гость», грядущий «на тропу голубого поля», — это не машина, которой будто бы боялся Есенин (так когда-то считали), это образ апокалиптический, грозный. Мысль поэта прочувствовал и раскрыл в музыке композитор. Среди его есенинских сочинений — волшебные по своей поэтической насыщенности хоры («Душа грустит о небесах», «Вечером синим», «Табун»), кантаты, песни разных жанров вплоть до камерно-вокальной поэмы «Отчалившая Русь» (1977).

Свиридов со свойственной ему прозорливостью раньше и глубже многих других деятелей советской культуры ощутил необходимость сохранения русского поэтического и музыкального языка, бесценных сокровищ старинного искусства, создававшихся столетиями, ибо над всеми этими народными богатствами в наш век тотальной ломки устоев и традиций, в век пережитых злоупотреблений реально нависла опасность уничтожения. И если современная наша литература, особенно устами В. Астафьева, В. Белова, В. Распутина, Н. Рубцова, призывает в полный голос к спасению того, что еще можно спасти, то Свиридов заговорил об этом еще в середине 50-х гг.

Важная особенность свиридовского искусства — его «сверхисторичность». Оно — о России в целом, охватывая ее прошлое, настоящее и будущее. Композитор всегда умеет подчеркнуть самое существенное и неумирающее. Хоровое искусство Свиридова опирается на такие истоки, как духовные православные песнопения и русский фольклор, оно включает в орбиту своего обобщения интонационный язык революционной песни, марша, ораторских речей — т. е. звуковой материал русского XX века, и на этом фундаменте вырастает новый феномен такой силы и красоты, духовной мощи и проникновенности, который поднимает хоровое искусство нашего времени на новую ступень. Была эпоха расцвета русской классической оперы, был взлет советского симфонизма. Нынче новое советское хоровое искусство, гармоничное и возвышенное, не имеющее аналогов ни в прошлом, ни в современной зарубежной музыке — является сущностным выражением духовного богатства и жизнестойкости

нашего народа. И в этом — творческий подвиг Свиридова. Найденное им с огромным успехом развивают другие советские композиторы: В. Гаврилин, В. Тормис, В. Рубин, Ю. Буцко, К. Волков. А. Николаев, А. Холминов и др.

Музыка Свиридова стала классикой советского искусства XX в. благодаря ее глубине, гармоничности, тесной связи с богатыми традициями русской музыкальной культуры.

Стравинский И.Ф.

«Серийный» период (1954—1968)

В 50-е годы композитор начал использовать в своих сочинениях серийные техники, такие, например, как додекафония — двенадцатитоновый прием, разработанный Арнольдом Шенбергом. Первые эксперименты с серийными техниками прослеживаются в небольших его произведениях 1952—1953 годов, в числе которых могут быть названы «Кантата», «Септет» и «Три песни из Вильяма Шекспира». Первым его сочинением, которое оказалось полностью основано на соответствующих приемах, стала композиция «Памяти Дилана Томаса», написанная в 1954 году. В свою очередь, додекафония впервые появилась в балете «Агон» (1954—1957), а хоровое произведение «Canticum Sanctum», созданное в 1955 году, содержало целую часть, полностью основанную на двенадцатитоновом звукоряде. Впоследствии композитор активно использовал этот прием в своих сочинениях «Плач пророка Иеремии» (1958) и «Проповедь, притча и молитва» (1961), которые были основаны на библейских текстах и мотивах, а также в опере «Потоп» (1962), представляющей собой синтез выдержек из Книги Бытия со средневековыми английскими мистериями.

На протяжении жизни Стравинский постоянно перерабатывал собственные и чужие сочинения (авторские композиции, музыку православного обихода, народные песни). Наиболее часто обработка Стравинского представляла собой переложение своего же раннего сочинения для иного (по сравнению с первоначальным) инструмента либо состава инструментов (например, многие

вокальные сочинения русского периода, написанные для голоса и фортепиано, позже аранжированы для голоса с ансамблем инструментов). В некоторых случаях обработке сопутствовала переделка оригинальной музыки (сокращение, варьирование, реже расширение, обновление гармонизации), в таких случаях говорят о «редакции» (две редакции фортепианного Танго — для скрипки и фортепиано и для скрипки и инструментального ансамбля). Примером может служить музыка к балету «Петрушка», к которой композитор возвращался неоднократно. Сочинено было закончено в 1911 (так называемая «первая редакция», или «оригинальная редакция») и подверглось в дальнейшем разнообразной переработке: в 1921 (обработка трёх номеров для фортепиано), в 1932 (обработка «Русского танца» для скрипки и фортепиано), в 1947 (вторая редакция балета, переоркестровка), в 1947 (сюита из балета для симфонического оркестра), в 1965 (третья редакция балета). Некоторые обработки Стравинского поражают парадоксальностью. Так, канонические православные тексты (на церковнославянском языке) в небольших хоровых сочинениях «Отче наш» (1926), «Символ веры» (1932) и «Богородице Дево, радуйся» (1932) композитор в 1949 заменил каноническими текстами католиков (на латыни; соответственно Paternoster, Credo и AveMaria), без малейшего изменения (совершенно русской по стилю) музыки.

Сочинения других композиторов и народную музыку Стравинский обрабатывал в тех же весьма подвижных границах — от «простой» инструментовки (духовные песни Гуго Вольфа, мадригалы Карло Джезуальдо, русская народная песня «Дубинушка») до полномасштабного авторского переосмысления («Пульчинелла» на музыку Дж.Б. Перголези).

Игорь Стравинский - личность поистине уникальная в музыкальном пространстве XX века, его творчество вобрало в себя практически все ведущие направления и стили своей эпохи. По силе воздействия, масштабу и значению для современников и потомков его творчество сравнивают с творчеством Пикассо в живописи. Яркое своеобразное преломление русского фольклора в ранних сочинениях, "архитектурно-музыкальные" конструкции

неоклассического периода, мистическая атональность и додекафония позднего творчества - всё это метко охарактеризовал сам Стравинский: "Я вобрал в себя всю историю музыки". Но в то же время его индивидуальный почерк, средства выразительности всегда оставались характерными только для него, составили неповторимый музыкальный язык и метод мышления, который можно определить как "антитеза романтической экспрессии".

Игорь Фёдорович Стравинский родился 17 июня 1882 года в Ораниембауме, под Санкт-Петербургом. Род Стравинских происходит от польских землевладельцев (первоначально фамилия звучала Сулима-Стравинские, по названию двух притоков Вислы - Стравы и Сулимы). Отец Стравинского был известным в Петербурге оперным певцом, мать - пианисткой. Родители дали мальчику музыкальное образование, однако талант был замечен только в студенческие годы, когда Стравинский изучал юриспруденцию в Петербургском университете. С 1903 года на протяжении пяти лет Стравинский берёт уроки композиции у Николая Римского-Корсакова, стихийно пополняя собственные знания в других областях музыкального искусства. Огромное значение для формирования композитора имела духовная атмосфера дореволюционного Петербурга. "Я часто думаю, что факт моего рождения и воспитания в городе скорее неитальянском, чем чисто славянском или восточном, должен был частично обусловить собой направление культуры моей позднейшей жизни", - писал Стравинский в "Диалогах".

Первые "пробы пера" Стравинского относятся к 1902 году, а Симфония ми-бемоль мажор и сюита для голоса с оркестром "Фавн и пастушка" стали первыми публично исполненными произведениями (1908). Благодаря оркестровой фантазии "Фейерверк", получившей признание у публики, произошло знакомство Стравинского с балетным импресарио и постановщиком Сергеем Дягилевым, основателем знаменитого "Русского балета". Их плодотворное сотрудничество продолжалось вплоть до конца 1920-х годов, а результатом стало появление нескольких ярких балетных произведений и их постановка на различных сценах. "Жар-птица" в 1910 году принесла первый

громкий успех, далее появляются "Петрушка" (1911) и "Весна священная", премьера которой 29 мая 1913 года в Париже (балетмейстер Вацлав Нижинский, декорации Николая Рериха, дирижёр Пьер Монте) вызвала резкое неприятие и громкий скандал.

Слабые протесты по адресу музыки можно было уловить с самого начала спектакля. Затем, когда поднялся занавес и на сцене оказалась группа прыгающих Лолит с вывернутыми внутрь коленями и длинными косами ("Пляска щеголих"), разразилась буря. Позади меня раздавались крики: "Tagueule" ("заткни глотку"). Я услышал голос Флорана Шмитта (французский композитор и музыкальный критик - С.Г.), кричавшего: "Taisez-vous races duseizieme" ("молчите вы, девки шестнадцатого"); "девками из шестнадцатого" были, однако, самые элегантные дамы Парижа. Суматоха продолжалась, и спустя несколько минут я в ярости покинул зал; я сидел справа от оркестра, и помню, как хлопнул дверью. Никогда более я не был так обозлён. Музыка казалась мне такой привычной и близкой, я любил её и не мог понять, почему люди, ещё не слышавшие её, наперёд протестуют. Разъярённый, я появился за кулисами, где увидел Дягилева, то тушившего, то зажигающего свет в зале - последнее средство утихомирить публику. До самого конца спектакля я стоял в кулисе позади Нижинского, держа его за фалды фрака; он стоял на стуле и, подобно рулевому, выкрикивал танцовщикам цифры. ("Диалоги")

А вот заметки Жана Кокто о представлении "Весны":

Публика, как и следовало ожидать, немедленно встала на дыбы. В зале смеялись, улюлюкали, свистели, выли, кудахтали, лаяли, и, в конце концов, возможно, утомившись, все бы угомонились, если бы не толпа эстетов и кучка музыкантов, которые в пылу неумеренного восторга принялись оскорблять и задирать публику, сидевшую в ложах. И тогда гвалт перерос в форменное сражение. Стоя в своей ложе, со съехавшей набок диадемой, престарелая графиня де Пурталес, вся красная, кричала, потрясая веером: "В первый раз за шестьдесят лет надо мной посмели издеваться".

Бравая дама была совершенно искренна. Она решила, что её мистифицируют. ... Это совершенно в духе публики: ковылять от шедевра к шедевру, всегда отставая на один; признавая вчерашний день, хулить сегодняшней и, как говорится, всегда идти не в ногу со временем.

Насыщенные диссонансами гармонии, умопомрачительно сложные "варварские" ритмы, экспрессивная история столкновения человеческого социума с отдельной личностью и жестокого её уничтожения - таков облик произведения, ставшего эпохальным и во многом определившим принципиальные пути развития музыки (даже в исполнительском искусстве - до сих пор "Весна священная" считается вершиной дирижёрского мастерства). Прямое влияние "Весны" можно проследить в таких шедеврах, как "Парад" Эрика Сати (1917), "Чудесный мандарин" Белы Бартока (1919), "Америки" (1921) и "Аркана" (1927) Эдгара Вареза, Kammermusik № 1 (1921) и сюита "1922" Пауля Хиндемита, "Жанна д'Арк на костре" Артюра Онеггера (1935).

С 1910 года семья Стравинских жила в Европе. До 1939 года Швейцария и Франция давали приют композитору, не пожелавшему возвращаться в большевистскую Россию. Период творчества 1910-х годов обычно называют "русским" - Стравинский пробует сочетать элементы русского фольклора со средствами музыкального модернизма. Кроме вышеперечисленных балетов, наиболее соответствуют этой эстетике песенные циклы "Воспоминание о моём детстве", "Прибаутки", "Кошачьи колыбельные", "Подблюдные", а также сценическая "Байка про Лису, Петуха, Кота да Барана", в которой впервые проявляется абстрактность и условность персонажей, характерная для многих театральных сочинений Стравинского (партии одного и того же персонажа исполняются разными певцами, а исполнитель балетной партии "комментирует" сюжет). В этом ряду особняком стоят "Три стихотворения из японской лирики" и опера на сюжет сказки Андерсена "Соловей" (1909-1914). Изучение джазовых тенденций в музыке повлекло за собой появление на свет "Регтайма" для 11 инструментов, "Piano Rag-Music", а также "Историю солдата" (1918), произведения уникального своей жанровой

принадлежностью - это и пантомима, и балет, и инструментальная сюита из современных танцев, в том числе танго. Кульминацией "русского" периода стала "Свадебка" (LesNoces), над которой автор работал с перерывами с 1914 по 1923 гг. По идеям это произведение во многом пересекается с "Весной священной", крайняя деперсонафикация героев подчёркивает универсальность ролей, звуковое же воплощение - образец модернизма: четыре фортепиано с явно выраженной ударной функцией и несколько исполнителей на ударных инструментах. Стремление выразить максимальную механистичность первоначально породило идею использовать ансамбль пианол (механических фортепиано), но невозможность практической реализации вынудила Стравинского обратиться к простым роялям. Как остроумно заметил автор рецензии для записи на CD, "если б это было возможно в дни Стравинского, возможно его бы привлекло следующее: он пересоздал бы партии фортепиано "Свадебки" для AppleMacintosh". "Свадебка" была поставлена 13 июня 1923 года в Париже, с хореографией Брониславы Нижинской и декорациями Натальи Гончаровой, дирижировал Эрнест Ансерме.

Социальные потрясения двух первых десятилетий XX века, субъективизм и скептицизм позднего романтизма и экспрессионизма вызвали противоположную потребность в объективизации, обращению к "опыту предшествующих эпох", "отрезвлению" (Ферруччо Бузони). Индивидуальные образцы неоклассического стиля создают в 20-30-х годах Хиндемит и Шёнберг, Равель и композиторы французской "шестёрки", итальянцы Отторино Респиги и Альфредо Казелла. Стравинский, с 1920 года живущий в Париже в окружении Пабло Пикассо и Жана Кокто, также обращается к принципам неоклассицизма. Он использует разные историко-стилистические модели - технику старинной полифонии, барочные структурные формы, в соединении с собственным музыкальным языком создавая яркие оригинальные произведения. Хорошо выразил суть творческой метаморфозы композитора Жан Кокто: "Изумляет твёрдость этого человека: в то время как толпа обожателей требует: "Ну помучай, побей меня ещё", он предлагает ей тонкое кружево."

Тематика произведений обогащается библейскими текстами и античной мифологией. Переломным моментом и важной вехой в творчестве становится "Пульчинелла" - балет с пением, в основе которого лежат фрагменты музыки композиторов XVIII века Перголези, Галло, Келлери и Паризотти, переинструментированные Стравинским, сюжет же был окончательно оформлен совместно с Дягилевым и балетмейстером Леонидом Мясиным. Как и в "Свадебке", певцы здесь не тождественны сценическим персонажам. Впервые "Пульчинелла" была поставлена 15 мая 1920 года под управлением Ансерме и с декорациями Пикассо.

Неоклассицизм главенствует в творчестве Стравинского вплоть до начала 1950-х годов, породив огромное количество столь разных по стилистике и по духу произведений. Среди них - опера-буфф "Мавра" по Пушкину (1922), в которой используется жанр русского романса, балеты "Аполлон Мусагет" (1927-28) - своеобразный опыт "стихосложения средствами музыки", "Поцелуй феи" (1928) в стилистике Чайковского, написанный для труппы Иды Рубинштейн и спровоцировавший "окончательный крах моей дружбы с Дягилевым. Он не мог простить мне, что я принял заказ от Иды Рубинштейн, и громогласно поносил и мой балет и меня..." Сочинённая в 1927 году совместно с Жаном Кокто величественная опера-оратория "Царь Эдип" (по Софоклу), воссоздающая практически в первоизданном виде жанр древнегреческой трагедии, посвящена теме сурового рока и ничтожности человеческой судьбы перед неумолимым течением Времени и властью жестоких Обстоятельств. Другое произведение на сюжет древнегреческого мифа - мелодрама по пьесе Андре Жюда "Персефона" (1934) - затрагивает тему морального долга и Высокого служения ("Для того, чтобы весна возродилась, зерно должно умереть под землёй..."). Но всё чаще Стравинский обращается к чистому кантатному жанру, без сценической игры, ставший впоследствии одним из главных в его позднем творчестве, а пока же появляются "Вавилон" и Кантата на стихи английских поэтов Средневековья, а также одно из наиболее известных сочинений Стравинского - Симфония псалмов для хора и оркестра без скрипок, посвящённая 50-летию Бостонского симфонического оркестра, руководимого в то время Сергеем Кусевицким. Она была написана, по признанию

автора, "в состоянии религиозного и музыкального восторга". Это произведение стоит особняком в ряду неоклассических творений композитора: впервые у Стравинского религиозная тема выражена столь истоиво и откровенно (впоследствии это станет основой для сочинений позднего периода). Трёхчастная композиция выстроена по восходящему принципу: воззвание человеческой молитвой - ожидание Бога - нисхождение с Небес. Финальная часть написана на стихи "знаменитого" 150-го Псалма, часто привлекавшего внимание композиторов. Не менее прекрасное продолжение религиозная тема получила в Мессе на латинский текст для хора и двойного квинтета духовых инструментов (1944-48).

Яркой палитрой самых разнообразных сочинений характеризуются эти годы творчества композитора в области инструментальной музыки. Здесь и полномасштабные симфонические работы (Симфония inC, Симфония в трёх движениях, "Ода" для оркестра), и произведения для более ограниченных составов (Концерт для струнных inD, Концерт для камерного оркестра "DumbartonOaks", Октет для духовых инструментов и "Симфонии духовых" памяти Дебюсси), произведения для фортепиано и скрипки с оркестром, а также сольные фортепианные сочинения: Соната, Серенада inA, Соната и Концерт для двух фортепиано. Специально для джазового кларнетиста Вуди Германа написан Эбеновый (Чёрный) концерт.

С началом второй мировой войны Стравинский переселяется в США, где начинает преподавать в Гарвардском университете, а в 1945 году становится американским гражданином. Творческий успех постоянно сопутствует ему здесь. Ещё с середины 30-х годов яркие театральные события приносит сотрудничество с выдающимся американским хореографом Джорджем Баланчиным. Стравинский часто выступает в качестве дирижёра собственных сочинений, делает записи в студиях фирмы Columbia. В 1951 году оперой "Похождения повесы" был окончательно подведён итог неоклассическому этапу творчества композитора. Эта опера - один из редких примеров в истории музыки, когда толчком к написанию театрального произведения послужило изобразительное искусство - серия гравюр английского художника XVIII века У. Хогарта под

общим названием "Карьера мота". Опера стала одним из последних неоклассических произведений Стравинского, после чего манера его письма резко меняется. Этому в решающей степени способствовало знаменательное событие в музыкальной жизни - кончина Арнольда Шёнберга, поставившая итоговую точку в целой эпохе немецкого экспрессионизма и раннего этапа развития додекафонной техники. Неприятие Стравинским и Шёнбергом музыкально-эстетических позиций друг друга доходило порой до язвительных недвусмысленных пассажей в адрес друг друга, причём наиболее наступательную позицию занимал Шёнберг (в Трёх сатирах для хора он даже позволил себе откровенно высмеять "маленького Модернского" - Стравинский был мал ростом, хотя и выше самого Шёнберга). Стравинский, со своей стороны, называл Шёнберга "модернистски припудренным Брамсом". Смерть Шёнберга, наравне с дружбой с молодым американским дирижёром Робертом Крафтом, ставшим до последних дней композитора его alterego, послужили толчком к открытию Стравинским музыки нововенцев заново, что и определило скорейший переход к серийному методу организации музыки. Уже в 1952 году появляется септет - первое полностью додекафонное сочинение.

Серийная техника, или додекафония, как метод композиции последовательными неповторяющимися тонами был открыт несколькими композиторами одновременно и независимо друг от друга в 10-х годах XX столетия, музыка одного из которых - Шёнберга - стала впоследствии считаться классикой додекафонии. Шёнберг отвергал всякий намёк на тональность, считая диссонанс и неустойчивую гармонию без разрешения основными структурными единицами новой музыки. Додекафония же Стравинского имеет свой индивидуальный облик - она не отвергает устойчиво звучащих созвучий, а в некоторых произведениях тональная сфера используется наравне с додекафонной. Для Стравинского, впрочем как и для Шёнберга, серийная техника есть всего лишь метод создания определённой атмосферы в музыке.

В эти последние годы творческой деятельности усиливаются траурные и религиозные настроения, композитор отдаёт предпочтение камерным и вокально-инструментальным жанрам.

Резко сокращается число крупных произведений: за 15 лет всего один балет (предельно абстрактный "Агон", посвящённый Джорджу Баланчину), одно сценическое музыкальное представление ("Потоп", написанный для телевизионной постановки). Один за другим появляются произведения "памяти..." - Дилана Томаса, Джона Кеннеди, Олдоса Хаксли, Т.С. Элиота. Практически все остальные произведения посвящены духовной тематике: здесь и величественный "CanticumSacrum", пятичастная форма которого продиктована архитектурой притворов собора св. Марка в Венеции, и достаточно продолжительные по времени "Threni" (Плач пророка Иеремии), а также "Проповедь, притча и молитва" и священная баллада "Авраам и Исаак", написанная на иврите. Обращается композитор и к музыке близкого по духу Карло Джекзуальдо ди Веноза, обработав к 400-летию несколько его мадригалов. Особняком стоят "Движения" для фортепиано с оркестром (1959) - своеобразный опыт композиции, находящийся в творческом родстве с сериальной музыкой Булеза и Штокхаузена.

1962 год ознаменовался первым за 52 года фактического изгнания визитом на родину - по приглашению Министерства культуры СССР Стравинский дёт несколько концертов в Москве и Ленинграде. Поездка оказала несомненно сильное эмоциональное воздействие на композитора, однако сдержанный и осторожный в проявлении истинных чувств, Стравинский ни разу не высказался критически. "Я такой же русский, как и вы, и никогда не был эмигрантом... Моя жена была слаба здоровьем и только поэтому я не мог оставаться там более."

В 1966 году, когда Стравинский был уже серьёзно болен, написано одно из последних произведений - "RequiemCanticles" (Заупокойные песнопения) для солистов, хора и камерного оркестра. Сочинение-эпитафия проникнуто светлым предвосхищением Бога и трепетным человеческим приближением к Потустороннему. Лаконичность высказывания, значимость каждой интонации и каждого звука говорит об особой кристаллизации стиля - того стиля, который всегда отличал Стравинского вне зависимости от его исканий в области музыкальной манеры. Последнее произведение композитора - инструментовка двух

духовных песен Гуго Вольфа - написано на немецком языке, ранее им не использовавшемся, таким образом Стравинский остался в истории музыки как уникальный пример композитора, писавшего на семи (!) языках - английском, немецком, французском, итальянском, латинском, иврите, а также на родном - русском.

Богатая творческая жизнь композитора оборвалась в 1971 году в Нью-Йорке в возрасте 88 лет. Музыка Стравинского, на протяжении всей его жизни критиковавшаяся за новизну и "непонятность", теперь с удивлением обнаруживается крепко связанной с традициями европейской музыки и культуры. Композитор всегда шёл по твёрдо намеченному пути, безошибочный успех которого был виден только ему. Признание или непризнание мало значили для него, так же как и ожидания публики не играли никакой роли - никогда не потакавая ей, он только лишь разрушал ненужные стереотипы и воспитывал вкус, оставаясь при этом самим собою. Замечательно сказал о Стравинском Жан Кокто: "Разве это не чудо: гроза, крайне озабоченная совершенством кривой, которую вычерчивают регистрирующие её приборы? Восточный романтизм, работающий на латинский рационализм."

Шостакович Д.Д.

Шостакович — один из самых исполняемых в мире композиторов. Высокий уровень композиторской техники, способность создавать яркие и выразительные мелодии и темы, мастерское владение полифонией и тончайшее владение искусством оркестровки, в сочетании с личной эмоциональностью и колоссальной работоспособностью, сделали его музыкальные произведения яркими, самобытными и обладающими огромной художественной ценностью. Вклад Шостаковича в развитие музыки XX века общепризнан как выдающийся, он оказал существенное влияние на многих современников и последователей. Открыто о влиянии на них музыкального языка и личности Шостаковича заявляли такие композиторы, как Пендеревский, Тищенко, Слонимский, Шнитке, Канчели, Бернстайн, Салонен, а также многие другие музыканты.

Жанровое и эстетическое разнообразие музыки Шостаковича огромно, в ней сочетаются элементы музыки тональной, атональной и ладовой, в творчестве композитора переплетаются модернизм, традиционализм, экспрессионизм и «большой стиль».

В ранние годы Шостакович испытал влияние музыки Г. Малера, А. Берга, И. Ф. Стравинского, С. С. Прокофьева, П. Хиндемита, М. П. Мусоргского. Постоянно изучая классические и авангардные традиции, Шостакович выработал свой собственный музыкальный язык, эмоционально наполненный и трогательный сердца музыкантов и любителей музыки всего мира.

Самыми заметными жанрами в творчестве Шостаковича являются симфонии и струнные квартеты — в каждом из них он написал по 15 произведений. В то время как симфонии писались на протяжении всей карьеры композитора, большую часть квартетов Шостакович написал ближе к концу своей жизни. Среди самых популярных симфоний — Пятая и Десятая, среди квартетов — Восьмой и Пятнадцатый.

В творчестве Д. Д. Шостаковича заметно влияние любимых и почитаемых им композиторов: И. С. Баха (в его фугах и пассакалиях), Л. Бетховена (в его поздних квартетах), Г. Малера (в его симфониях), А. Берга (отчасти — наряду с М. П. Мусоргским в его операх, а также в использовании приёма музыкального цитирования). Из русских композиторов наибольшую любовь Шостакович питал к М. П. Мусоргскому, для его опер «Борис Годунов» и «Хованщина» Шостакович сделал новые оркестровки. Влияние Мусоргского особенно заметно в отдельных сценах оперы «*Леди Макбет Мценского уезда*», в Одиннадцатой симфонии, а также в сатирических работах.

Д. Шостакович — классик музыки XX в. Ни один из ее великих мастеров не был так тесно связан с трудными судьбами своей родной страны, не сумел с такой силой и страстью выразить кричащие противоречия своего времени, оценить его суровым нравственным судом. Именно в такой сопричастности композитора боли и бедам своего народа и заключено основное значение его вклада в историю музыки века мировых войн и грандиозных

социальных потрясений, каких дотолле не знало человечество.

Шостакович по своей природе — художник универсального дарования. Нет ни одного жанра, где он не сказал своего веского слова. Вплотную соприкоснулся он и с тем родом музыки, который порой высокомерно третировался серьезными музыкантами. Он — автор ряда песен, подхваченных массами людей, и поныне восхищают его блестящие обработки популярной и джазовой музыки, которой он особенно увлекался в пору становления стиля — в 20-30-е гг. Но главной областью приложения творческих сил для него стала симфония. Не потому, что ему вовсе были чужды остальные жанры серьезной музыки — он был наделен непревзойденным талантом истинно театрального композитора, а работа в кинематографе доставляла ему основные средства существования. Но грубый и несправедливый разнос, учиненный в 1936 г. в редакционной статье газеты «Правда» под заглавием «Сумбур вместо музыки», надолго отбил у него охоту заниматься оперным жанром — предпринимавшиеся попытки (опера «Игроки» по Н. Гоголю) остались незавершенными, а замыслы не перешли в стадию воплощения.

Возможно, именно в этом сказались свойства личности Шостаковича — от природы он не был склонен к открытым формам выражения протеста, легко уступал настырным ничтожествам в силу особой интеллигентности, деликатности и беззащитности перед грубым произволом. Но так было только в жизни — в своем искусстве он был верен своим творческим принципам и утверждал их в том жанре, где чувствовал себя вполне свободным. Поэтому в центре исканий Шостаковича и стала концепционная симфония, где он мог открыто говорить правду о своем времени, не идя на компромиссы. Однако он не отказывался от участия в художественных предприятиях, рожденных под давлением жестких требований к искусству, предъявлявшихся командно-административной системой, — таких, как кинофильм М. Чиаурели «Падение Берлина», где безудержное восхваление величия и мудрости «отца народов» дошло до крайнего предела. Но участие в такого рода киномонументах, либо иных, порой даже талантливых работах, искажавших историческую правду и

творивших миф, угодный политическому руководству, не предохранило художника от грубой расправы, учиненной в 1948 г. Ведущий идеолог сталинского режима А. Жданов повторил грубые нападки, содержащиеся в давней статье газеты «Правда» и обвинил композитора вместе с другими мастерами советской музыки той поры в приверженности к антинародному формализму.

Впоследствии в пору хрущевской «оттепели» подобные обвинения были сняты и выдающиеся творения композитора, на публичное исполнение которых был наложен запрет, нашли дорогу к слушателю. Но драматизм личной судьбы композитора, пережившего полосу несправедливых гонений, наложил неизгладимый отпечаток на его личность и определил направленность его творческих исканий, обращенных к нравственным проблемам бытия человека на земле. Это было и осталось тем основным, что выделяет Шостаковича среди творцов музыки в XX в.

Его жизненный путь не был богат событиями. Окончив Ленинградскую консерваторию с блистательным дебютом — великолепной Первой симфонией, он начал жизнь композитора-профессионала сначала в городе на Неве, затем в годы Великой Отечественной войны в Москве. Сравнительно краткой была его деятельность как преподавателя консерватории — покинул ее он не по своей воле. Но и поныне его ученики сохранили память о великом мастере, сыгравшем определяющую роль в становлении их творческой индивидуальности. Уже в Первой симфонии (1925) отчетливо ощутимы 2 свойства музыки Шостаковича. Одно из них сказалось в становлении левого инструментального стиля с присущей ему легкостью, непринужденностью состязания концертирующих инструментов. Другое проявилось в настойчивом стремлении придать музыке высшую осмысленность, раскрыть средствами симфонического жанра глубокую концепцию философского значения.

Многие сочинения композитора, следовавшие за столь блистательным началом, отразили беспокойную атмосферу времени, где новый стиль эпохи выковывался в борьбе противоречивых установок. Так во Второй и Третьей симфониях

(«Октябрю» — 1927, «Первомайская» — 1929) Шостакович отдал дань музыкальному плакату, в них ясно сказались воздействия боевого, агитационного искусства 20-х гг. (не случайно композитор включил в них хоровые фрагменты на стихи молодых поэтов А. Безыменского и С. Кирсанова). В то же время в них проявилась и яркая театральность, которая так покоряла в постановках Е. Вахтангова и Вс. Мейерхольда. Именно их спектакли оказали воздействие и на стиль первой оперы Шостаковича «Нос» (1928), написанной по мотивам известной повести Гоголя. Отсюда идет не только острая сатиричность, пародийность, доходящие до гротеска в обрисовке отдельных персонажей и легковверной, быстро впадающей в панику и скорой на суд толпы, но и та щемящая интонация «смеха сквозь слезы», которая помогает нам распознать человека даже в таком пошляке и заведомом ничтожестве, как гоголевский майор Ковалев.

Стиль Шостаковича не только воспринял воздействия, исходящие из опыта мировой музыкальной культуры (здесь наиболее важны для композитора были М. Мусоргский, П. Чайковский и Г. Малер), но и впитал в себя звучания тогдашнего музыкального быта — той общедоступной культуры «легкого» жанра, которая владела сознанием масс. Отношение к ней у композитора двойственное — он порой утрирует, пародирует характерные обороты модных песен и танцев, но в то же время облагораживает их, поднимает до высот настоящего искусства. Такое отношение с особенной четкостью сказалось в ранних балетах «Золотой век» (1930) и «Болт» (1931), в Первом фортепианном концерте (1933), где достойным соперником фортепиано наряду с оркестром становится солирующая труба, в позднее в скерцо и финале Шестой симфонии (1939). Блестящая виртуозность, вызывающая дерзость эксцентрики сочетаются в этом сочинении с проникновенной лирикой, удивительной естественностью развертывания «бесконечной» мелодии в 1 ч. симфонии.

И наконец, нельзя не сказать о другой стороне творческой деятельности молодого композитора — он много и упорно работал в кинематографе, сначала как иллюстратор при демонстрации

немых фильмов, затем как один из создателей советского звукового кино. Его песня из кинофильма «Встречный» (1932) обрела всенародную популярность. Вместе с тем воздействие «молодой музыки» сказалось и на стиле, языке, композиционных принципах его концертно-филармонических сочинений.

Стремление воплотить острейшие конфликты современного мира с его грандиозными потрясениями и ожесточенными столкновениями противоборствующих сил особенно сказались в капитальных работах мастера периода 30-х гг. Важным шагом на этом пути стала опера «Катерина Измайлова» (1932), написанная на сюжет повести Н. Лескова «Леди Макбет Мценского уезда». В образе главной героини раскрыта сложная внутренняя борьба в душе по-своему цельной и богато одаренной от природы натуры — под гнетом «свинцовых мерзостей жизни», под властью слепой, нерассуждающей страсти она идет на тяжкие преступления, за которыми следует жестокая расплата.

Однако наибольшего успеха композитор добился в Пятой симфонии (1937) — наиболее значительном и принципиальном достижении в развитии советского симфонизма 30-х гг. (поворот к новому качеству стиля наметился в написанной ранее, но тогда не прозвучавшей Четвертой симфонии — 1936). Сила Пятой симфонии заключена в том, что переживания ее лирического героя раскрыты в теснейшей связи с жизнью людей и — шире — всего человечества в канун величайшего потрясения, когда-либо пережитого народами мира, — второй мировой войны. Это и определило подчеркнутый драматизм музыки, присущую ей обостренную экспрессию — лирический герой не становится в этой симфонии пассивным созерцателем, он судит происходящее и предстоящее высшим нравственным судом. В равнодушии к судьбам мира и сказалась гражданская позиция художника, гуманистическая направленность его музыки. Ее можно ощутить и в ряде других работ, относящихся к жанрам камерного инструментального творчества, среди которых выделяется фортепианный Квintет (1940).

В годы Великой Отечественной войны Шостакович стал в

первые ряды художников — борцов против фашизма. Его Седьмая («Ленинградская») симфония (1941) была воспринята во всем мире как живой голос сражающегося народа, вступившего в схватку не на жизнь, а на смерть во имя права на существование, в защиту высших человеческих ценностей. В этом произведении, как и в созданной позднее Восьмой симфонии (1943), антагонизм двух противостоящих друг другу лагерей нашел прямое, непосредственное выражение. Никогда еще в искусстве музыки силы зла не были обрисованы столь рельефно, никогда еще не была с такою яростью и страстью обнажена тупая механичность деловито работающей фашистской «машины уничтожения». Но столь же рельефно представлена в «военных» симфониях композитора (как и в ряде других его работ, например, в фортепианном Трио памяти И. Соллертинского — 1944) духовная красота и богатство внутреннего мира человека, болеющего бедами своего времени. В послевоенные годы творческая деятельность Шостаковича развернулась с новой силой. По-прежнему ведущая линия его художественных исканий была представлена в монументальных симфонических полотнах. После несколько облегченной Девятой (1945), своего рода интермеццо, не лишённого, однако, явственных отзвуков недавно завершившейся войны, композитор создал вдохновенную Десятую симфонию (1953), в которой была поднята тема трагической судьбы художника, высокой меры его ответственности в современном мире. Однако новое во многом стало плодом усилий предшествующих поколений — вот почему композитора так привлекли события переломного времени отечественной истории. Революция 1905 г., отмеченная кровавым воскресеньем 9 января, оживает в монументальной программной Одиннадцатой симфонии (1957), а свершения победоносного 1917 г. вдохновили Шостаковича на создание Двенадцатой симфонии (1961). Раздумья над смыслом истории, над значением дела ее героев отразились также в одночастной вокально-симфонической поэме «Казнь Степана Разина» (1964), в основу которой положен фрагмент из поэмы Е. Евтушенко «Братская ГЭС». Но и события современности, вызванные крутыми переменами в жизни народа и в его мироощущении, возвещенные XX съездом КПСС, не оставили

равнодушным великого мастера советской музыки — их живое дыхание ощутимо в Тринадцатой симфонии (1962), также написанной на слова Е. Евтушенко. В Четырнадцатой симфонии композитор обратился к стихам поэтов различных времен и народов (Ф. Г. Лорки, Г. Аполлинера, В. Кюхельбекера, Р. М. Рильке) — его привлекла тема скоротечности человеческой жизни и вечности творений истинного искусства, перед которыми отступает даже всевластная смерть. Эта же тема легла в основу замысла вокально-симфонического цикла на стихи великого итальянского художника Микеланджело Буонарроти (1974). И наконец, в последней, Пятнадцатой симфонии (1971) вновь оживают образы детства, воссоздающиеся перед взором умудренного жизнью творца, познавшего поистине неизмеримую меру человеческих страданий.

При всем значении симфонии в послевоенном творчестве Шостаковича она далеко не исчерпывает всего наиболее значительного, что было создано композитором в завершающее тридцатилетие его жизненного и творческого пути. Особенное внимание он уделял концертным и камерно-инструментальным жанрам. Им были созданы 2 скрипичных (1948 и 1967), два виолончельных концерта (1959 и 1966), Второй фортепианный (1957). В лучших сочинениях этого жанра воплощены глубокие концепции философского значения, сравнимые с теми, что с такой впечатляющей силой выражены в его симфониях. Острота столкновения духовного и бездуховного, высших порывов человеческого гения и агрессивного натиска пошлости, нарочитого примитива ощутима во Втором виолончельном концерте, где простенький, «уличный» мотивчик преобразуется до неузнаваемости, обнажая свою антигуманную сущность. Однако и в концертах и в камерной музыке раскрывается виртуозное мастерство Шостаковича в создании композиций, открывающих простор для свободного соревнования музицирующих артистов. Здесь основным жанром, привлечшим внимание мастера, стал традиционный струнный квартет (их написано композитором столько же, сколько и симфоний — 15). Квартеты Шостаковича поражают разнообразием решений от многочастных циклов (Одиннадцатый — 1966) до одностанных композиций

(Тринадцатый — 1970). В ряде своих камерных произведений (в Восьмом квартете — 1960, в Сонате для альты и фортепиано — 1975) композитор возвращается к музыке прежних своих сочинений, придавая ей новое звучание.

Среди произведений других жанров можно назвать монументальный цикл Прелюдий и фуг для фортепиано (1951), навеянный баховскими торжествами в Лейпциге, ораторию «Песнь о лесах» (1949), где впервые в советской музыке поднята тема ответственности человека за сохранение окружающей его природы. Можно назвать также Десять поэм для хора а cappella (1951), вокальный цикл «Из еврейской народной поэзии» (1948), циклы на ст. поэтов Саши Черного («Сатиры» — 1960), Марины Цветаевой (1973). Продолжалась в послевоенные годы и работа в кинематографе — широкую известность приобрела музыка Шостаковича к кинофильмам «Овод» (по роману Э. Войнич — 1955), а также к экранизациям трагедий В. Шекспира «Гамлет» (1964) и «Король Лир» (1971). Шостакович оказал значительное воздействие на развитие советской музыки. Оно сказалось не столько в прямом влиянии стиля мастера, характерных для него художественных средств, сколько в стремлении к высокой содержательности музыки, ее связи с коренными проблемами жизни человека на земле. Гуманистическое по своей сути, истинно художественное по форме творчество Шостаковича завоевало всемирное признание, стало явственным выражением того нового, что дала миру музыка Страны Советов.

Бенджамин Бриттен

Эдвард Бенджамин Бриттен, барон Бриттен (англ. *Edward Benjamin Britten*; 22 ноября 1913, Лоустофт, графство Саффолк — 4 декабря 1976, Олдборо, британский композитор, дирижёр и пианист.

С 1927 года брал частные уроки музыки у Фрэнка Бриджа (англ.)русск., затем в 1929—1933 годах занимался в Королевском музыкальном колледже у Джона Айрленда (англ.)русск. (композиция) и Артура Бенджамина (англ.)русск. (фортепьяно); от планов обучения

в Вене под руководством Альбана Берга отказался под давлением семьи и преподавателей колледжа.

Уже ранние произведения Бриттена — «Гимн Деве» (англ. *AHymntotheVirgin*; 1930), хоральные вариации «Младенец родился» (англ. *ABoywasBorn*; 1934) — привлекли определённое внимание музыкальной общественности.

В 1935—1942 Бриттен много сотрудничал с поэтом Уистеном Хью Оденом: плодом этого сотрудничества стал ряд вокальных циклов на стихи Одена, в том числе «Наши отцы, охотившиеся на холмах» (англ. *OurHuntingFathers*), музыкальный радикализм которого сопоставим с политической заострённостью текстов, и первая опера Бриттена на либретто Одена «Пол Баньян» (англ. *PaulBunyan*; 1941), созданная после переезда обоих в США.

В 1936 г. началось сотрудничество Бриттена с певцом Питером Пирсом, ставшим спутником жизни композитора.

После возвращения Бриттена и Пирса из США в 1942 г. композитор в наибольшей степени посвятил себя опере: «Питер Граймз» (англ. *PeterGrimes*; 1945, по Джорджу Краббу) и «Поворот винта» (*TheTurnoftheScrew*; 1954, по мотивам одноимённой новеллы Генри Джемса) заложили основу новой английской оперы и, в целом, были приняты публикой с воодушевлением, однако сопротивление части британского музыкального истеблишмента бриттеновским новациям подтолкнуло композитора к созданию собственной Английской оперной группы (англ.)русск. (1947), ставившей преимущественно произведения английских композиторов и гастролировавших с ними по всему миру, в том числе и в Советском Союзе (1964).

В 1948 г. Бриттен основал музыкальный фестиваль в Олдборо.

В 1957 г. заметное влияние на творчество Бриттена оказала азиатская музыка, с которой он познакомился в ходе совместного с Пирсом восточного турне (Бриттен выступал как аккомпаниатор). Это влияние особенно сказалось в балете «Принц пагод» (англ. *ThePrinceofthePagodas*; 1957).

В 1960-е гг. Бриттен вновь обратился к церковной музыке, создавая, в частности, трилогию музыкально-драматических сочинений на грани оперы и оратории под общим названием «Притчи для церковного исполнения» (англ. *Parables for Church Performance*); третья из них, «Блудный сын» (англ. *The Prodigal Son*; 1968), посвящена Дмитрию Шостаковичу, в свою очередь посвятившему Бриттену Четырнадцатую симфонию.

Особый успех выпал на долю Военного Реквиема (англ./русс. (англ. *War Requiem*; 1962), написанного Бриттеном для церемонии освящения кафедрального собора в полностью разрушенном германскими бомбардировками городе Ковентри. Его исполнили впервые в 1962 году. Успех был настолько оглушительным, что Реквием разошёлся за первые два месяца тиражом в 200 тысяч пластинок.

Помимо композиторской деятельности Бриттен выступал как пианист и дирижёр, гастролируя в разных странах.

Бриттен неоднократно бывал в СССР — в 1963, 1964, 1971 гг.

В 1970-е гг. к Бриттену пришло безоговорочное всемирное признание.

В 1974 году он стал первым лауреатом мировой музыкальной премии Эрнста Сименса.

В 1976, за несколько месяцев до смерти, получил титул барона Бриттена из Олдборо.

Среди поздних произведений Бриттена выделяется опера «Смерть в Венеции» по одноимённой новелле Томаса Манна.

В марте 1942 года Бриттен отплывает в Англию. Бриттен и Пирс ездят по стране с концертами, выступают в небольших деревушках, в больницах, бомбоубежищах, иногда — в тюрьмах. «Эти концерты часто сопровождались разными приключениями; приходилось искать дорогу под проливным дождем в каких-то грязных темных переулках, ничем не отличавшихся от проезжей дороги. В конце концов исполнители добирались до одинокой

деревенской ратуши... В середине зала, тесно прижавшись друг к другу, сидели слушатели — двадцать — тридцать человек, никогда раньше не бывавших на концертах, но здесь сразу же захваченных музыкой и пением», — пишет биограф Бриттена. Концертирует Бриттен и со знаменитым скрипачом Иегуди Менухином. В 1945 году появляется «Питер Граймс». Этот же год приносит одно из самых известных оркестровых сочинений — Путеводитель по оркестру для молодежи (Вариация и fuga на тему Перселла). Затем, одна за другой, пишутся камерные оперы «Поругание Лукреции» (1946, 2-я ред. 1947), «Альберт Херринг» (1947), «Маленький трубочист» (опера для детей, 1949). Продолжаются и гастрольные поездки. Так, после окончания войны, в 1945 году, Бриттен посетил с концертами Германию, в 1947-м — Бельгию, Голландию, Швейцарию и страны Скандинавии.

В 1948 году Бриттен выступил с замечательной инициативой, идею которой подал ему Пирс: организации десятидневного Ежегодного международного музыкального фестиваля в графстве Сассекс, в небольшом приморском городке Олдборо, который композитор избрал местом постоянного жительства. На первом фестивале, состоявшемся в том же году, была исполнена написанная к этому празднику кантата «Святой Николай». Композитор отдает фестивалю много сил, времени, да и денег. «Последнюю премию, которую мне присудили, я отдал целиком Олдбороскому музыкальному фестивалю — делу, наиболее близкому моему сердцу, — рассказывал Бриттен. — Возможно, значительная часть премии Аспена уйдет в том же направлении». Как большинство летних фестивалей, этот — не только музыкальный. Наряду с концертами и исполнением опер, на нем устраиваются выставки, лекции и беседы по вопросам искусства. В дальнейшем в фестивале принимают участие многие выдающиеся композиторы, художники и писатели, в том числе Пуленк, Уолтон, Копленд, Кодай, Лютославский.

Летом 1951 года в Англии возникает Организация деятелей музыкального искусства — сторонников мира (в середине XX века такие организации получили распространение в разных странах). Бриттен стал членом ее президиума. Тогда же он получил звание

почетного гражданина своего родного Лоустофта. В 1951 году Бриттен пишет четырехактную оперу «Билли Бад», через два года в честь коронации Елизаветы II создается трехактная «Глориана». Еще через три года появляется «Поворот винта» по мотивам рассказа классика американской литературы Генри Джеймса, одного из выдающихся мастеров психологического романа.

В традицию входят ежегодные гастрольные поездки, либо как солиста-пианиста и аккомпаниатора с Пирсом или Менухином, либо как дирижера, выступающего с Английской оперной труппой. В 1954 году эта труппа принимает участие в венецианском Биеналле, где показывает «Поворот винта». В 1956 году композитор путешествует, знакомится с Индией, Цейлоном (Шри-Ланка). Индонезией, Японией. Яркие незабываемые впечатления отразились в партитуре балета «Принц пагод». Сказка-феерия «Принц пагод» — первый национальный «большой» балет (до того в Англии существовали только одноактные). После него Бриттен возвращается к привычной и любимой опере: в 1958 году появляется «Ноев ковчег», в 1960-м «Сон в летнюю ночь».

1960-е годы открываются самым значительным и своеобразным сочинением Бриттена: 1961-й — год создания Военного реквиема, уникального памятника жертвам войны. В тот же период композитор осваивает новый жанр — оперы-притчи, в которой основную роль играет иносказание. Первая притча, «Река Керлью», написана в 1964 году на японский сюжет. Вторая, «Пещное действо» (1966), основана на одном из эпизодов Ветхого Завета, третья, «Блудный сын» (1968) — на евангельской притче. К столетию со дня основания Красного Креста Бриттен пишет «Кантату милосердия» по притче о добром самаритянине. Кантата была торжественно исполнена в Женеве 1 сентября 1963 года.

Желание создать произведение специально для Ростроповича появилось у Бриттена после того, как он впервые услышал его игру в Лондоне. Сонату, состоящую из пяти частей, один из рецензентов назвал «пятью фотоснимками мастерства Ростроповича». Слушатели познакомились с ней во время фестиваля английской музыки в Москве и Ленинграде (Санкт-Петербурге) в марте 1963

года в исполнении Ростроповича и Бриттена. Тогда же в нашей стране впервые прозвучали одноактные оперы композитора в исполнении Малой труппы театра Ковент Гарден. В следующем году Бриттен снова посещает нашу страну. Эти годы ознаменованы началом дружбы с Шостаковичем, Ростроповичем и Вишневской. Новый 1965 год Бриттен встречал с Шостаковичем на его даче в поселке Жуковка. В творчестве Бриттена становится все более заметно влияние музыки Шостаковича (ему Бриттен посвятил «Блудного сына»), а его дружба с прославленными музыкантами-исполнителями приносит, кроме Сонаты, Виолончельный концерт, посвященный Мстиславу Ростроповичу, и цикл песен на стихи Пушкина, посвященный Галине Вишневской. В свою очередь, Шостакович посвящает Бриттену Четырнадцатую симфонию.

В июле 1972 года Шостакович, бывший тогда в Англии, посетил Бриттена в Олдборо. До того, в 1971 году Бриттен во время зарубежных гастролей вместе с Пирсом снова посетил Советский Союз, где виделся с ним. Тогда же, в Олдборо, состоялась их последняя встреча. Шостакович умер в 1975-м, Бриттен — 4 декабря 1976 года в Олдборо.

Характер дарования Бриттена определил преобладание в его творчестве вокальных жанров. Ряд лучших страниц его музыки написаны для голоса с оркестром, например, Озарения (*Les Illuminations*, 1939); Серенада (*Serenada*, 1943); Ноктюрн, *Nocturne*, 1958) и для голоса с фортепиано Семь сонетов Микеланджело (*Seven Sonnets of Michelangelo*, 1940); Духовные сонеты Джона Донна (*The Holy Sonnets of John Donne*, 1945); Зимние слова по Т.Харди (*Winter Words*, 1953); Шесть фрагментов из Гёльдерлина (*Six Hlderlin Fragments*, 1958). Среди многочисленных сочинений жанра кантаты выделяются – Дитя нам родилось (*A boy was born*, 1933), Гимн св. Цецилии (*Hymn to St.Cecilia*, 1942), Венкоклядок (*The ceremony of carols*, 1942), Св. Николай (*Saint Nicolas*, 1948), Кантата милосердия (*Cantata misericordium*, 1963). В широко известном монументальном Военном реквиеме (*War Requiem*), где стихи погибшего в Первую мировую войну английского поэта У.Оуэна перемежаются с текстами католической заупокойной мессы, музыка раскрывает тему бессмысленности всех войн.

Оперы Бриттена демонстрируют тонкое проникновение их автора в человеческую психику. Питер Граймс (PeterGrimes) по поэме Дж.Крабба Местечко (TheBorough) был написан по заказу Фонда Сергея Кусевицкого и сразу после премьеры, прошедшей в Лондоне в 1945, принес композитору громкий успех. Две другие большие оперы Бриттена, Билли Бадд (BillyBudd, 1951) по новелле Мелвилла и Глориана (Gloriana, 1953), которая сочинялась специально к коронации Елизаветы II, не приобрели столь же широкой известности. Зато камерные оперы Бриттена, созданные для руководимой им Английской оперной труппы (EnglishOperaGroup), свидетельствуют об исключительном мастерстве их автора: это Поругание Лукреции (TheRapeofLucretia, 1946), Альберт Херринг (AlbertHerring, 1947), Давайте создадим оперу! (LetusMakeanOpera, 1949) и Поворот винта (TheTurnoftheScrew, 1954). Можно также упомянуть Ноев ковчег (Noye'sFludde, 1958) – детскую оперу-мистерию на текст Честерского средневекового миракля и трехактный балет Принц пагод (ThePrinceofPagodas, 1957). В 1960 появилась очень удачная опера Сон в летнюю ночь (партитура для оркестра среднего состава). Три оперы-притчи предназначены для церковного исполнения: Река Кёрлю (CurlewRiver, 1964), Пещное действо (TheBurningFieryFurnace, 1966) и Блудный сын (TheProdigalSon, 1968). В 1973 состоялась премьера последней оперы Бриттена – Смерть в Венеции (DeathinVenice) по Т. Манну.

ТЕМЫ 3-5

**Луиджи Даллапиккола, Х.В.Хенце, композиторы
Дармштадской школы**

Луиджи Даллапиккола

Луи джи Даллапи ккола (итал. Luigi Dallapiccola; 3 февраля 1904, Пизино, Австро-Венгрия (ныне Пазин, Хорватия) — 19 февраля 1975 г. Флоренция, Италия — итальянский композитор, пианист и педагог, пионер додекафонии в Италии. Сочинения, большая часть которых написана для голоса, отличаются выверенностью деталей и поэтичностью, а положенные в их основу тексты отсылают к фундаментальным онтологическим вопросам. В целом творчество

Даллапикколы являет собой редкий в XX веке пример синтеза преемственности в понимании сути музыкального искусства и новаторства в мышлении и языке. В числе ключевых произведений оперы «Улисс» и «Узник», мистерия «Иов», ряд сочинений для голоса и ансамбля («Слова Святого Павла», «Пять песен», «Словно тень...» и др.), «Концерт на Рождественскую ночь 1956 года», кантата «К Матильде», виолончельный концерт «Диалоги» и др. Оказал ощутимое влияние на итальянских композиторов поколения послевоенного авангарда.

В военные годы занимал последовательную антифашистскую позицию, сменившую более раннее принятие господствовавшего политического режима «по умолчанию», создав в 1938—1941 годах «Песни узников» и в 1951—1955 годах «Песни освобождения». Последнее сочинение было названо Смитом Бриндлом, некоторое время бравшим уроки композиции у Даллапикколы, «Мессой си минор XX века»[4]. Сопrotивлялся (в той степени, в какой это мог делать композитор) итальянскому вторжению в Эфиопию и участию Италии в гражданской войне в Испании. Положение Даллапикколы в годы разгула фашизма существенно осложнялось еврейским происхождением его супруги Лауры. Одно время чета Даллапиккола даже рассматривала вариант эмиграции в Швейцарию и вынуждена была скрываться от властей на периферии (у Сандро Матерасси в Фьезоле). Композитором Гоффредо Петрасси, с которым Даллапикколу связывала многолетняя дружба (но также и болезненное выяснение отношений в послевоенные годы в связи с вопросом о фашизме), отмечается, что «обращение» Даллапикколы и доходящий до фанатизма антифашизм, которому оставался чужд сам Петрасси, обязаны своим возникновением сугубо личным мотивам, связанным с супругой; до этого он, по его мнению, в той же степени фанатично поддерживал «государственный курс». Последнее, однако, оспаривается самой супругой, указывающей на то, что Даллапиккола был фашистом не более, чем любой другой гражданин Италии в тот период: не поддерживая режим какими-либо конкретными действиями, он принадлежал ему «по умолчанию».

В первой половине сороковых годов в сложной политической обстановке Даллапиккола нашёл отдушину в изучении античной лирики в переводах Сальваторе Квазимодо, поэтическое переосмысление которым греков подтолкнуло к собственным вольным додекафонным опытам. Так родился этапный для Даллапикколы вокальный цикл «Греческая лирика», ставший первым полномасштабным (хоть и не строгим) использованием им додекафонной техники. К переводам Квазимодо, уже на качественно ином музыкальном уровне, Даллапиккола вернётся через десятилетие в «Пяти песнях» (1956). Обращение Даллапикколы к «Греческой лирике» Квазимодо вызвало позднее серию подражаний: свои сочинения на те же тексты оставили Ноно, Мадерна, Проспери и др.

В декабре 1944 в семье Даллапикколы родилась дочь, названная композитором Анналиберой (впоследствии видный специалист по индуистской мифологии), в честь освобождения Италии от фашизма. Дочери будет посвящена «Нотная тетрадь Анналиберы», ей же будут вдохновлены первая из «Трёх поэм», а также отчасти кантата «К Матильде».

В конце 1940-х в сложной экономической обстановке послевоенных лет был вынужден зарабатывать сочинением музыки к документальным лентам. Первым проектом стала музыка к фильму о фресках Пьеро делла Франчески «Легенда о Животворящем Кресте» в Ареццо, «Прибытие царицы Савской к царю Соломону» и «Победа Ираклия над Хосровом»; проект остался нереализованным из-за банкротства киностудии, однако сама музыка удалась и была положена в основу «Двух этюдов» (1947) для скрипки и фортепиано (позднее — «Двух пьес» для оркестра), сыграв кроме того важную роль в дальнейшей эволюции созвучного Пьеро понимания композитором музыкальной формы. В последующие годы была также написана музыка к фильмам о кубизме, «Тайной вечере» Леонардо и Риме.

«Улисс» и последние годы жизни

В 1968 году Даллапиккола завершил многолетнюю работу над оперой «Улисс», которую считал трудом всей своей жизни (первые

черновики к либретто датированы концом 1950-х, музыкальные наброски — 1960 годом, когда была написана серия Кирки). Под последним тактом партитуры вместе с привычным «DeoGratias» (лат.«Благодарение Богу») Даллапиккола выписал следующие слова из «Исповеди» Блаженного Августина: «Ты создал нас для Себя, и не знает покоя сердце наше, пока не успокоится в Тебе» (в пер. М. Е. Сергеенко). Итоговость сочинения проявилась и в нехарактерном для композитора цитировании им своих более ранних работ («Ночного полёта», «К Матильде», «Да упокоятся» и др.) в последних сценах оперы. Работа над «Улиссом» неоднократно прерывалась из-за необходимости выполнения поступавших заказов на новые сочинения: после завершения либретто для Гаспара Касадо был написан виолончельный концерт «Диалоги», после сцены «Царство киммерийцев» — «Молитвы», позднее — «Слова Святого Павла», а также «Три вопроса с двумя ответами», оркестровое сочинения на основе материала к опере.

В том же 1968 году премьера «Улисса» состоялась в Немецкой опере под управлением Лорина Маазеля (на немецком языке — компромисс, на который композитор вынужден был пойти, не имея на тот момент возможности поставить оперу в родной Италии). Оценивая первую реакцию публики и критики, Даллапиккола также отмечал, что столкнулся в Германии с неверным толкованием своей трактовки мифа как «христианизации Одиссея», в то время как он исходил из контекста XXVI песни «Ада» Данте; знание Данте самим Даллапикколой было выдающимся, «Божественную комедию» он знал наизусть и, кроме того, был единственным из композиторов и музыковедов удостоенным чести опубликоваться в престижном специализированном журнале «Studianteschi»[7]. Несмотря на исключительные художественные достоинства «Улисса»[8], в отличие от «Узника», который продолжает регулярно ставиться уже в течение десятилетий и даже снискал славу самой популярной в Европе современной итальянской оперы со времён Пуччини[9], главная работа Даллапикколы остаётся недооценённой и фактически пребывает в забвении.

Последним законченным сочинением стало «Прощание»

(1972) с его символическим названием. Страдая отёком лёгких, последние годы своей жизни Даллапиккола практически не сочинял, оставив многие замыслы, в числе которых были балет по мотивам серии офортов Гойи «Бедствия войны» и интерпретация средствами контрапункта венчающего «Рай» Данте образа «iridairi» («[как бы] Ирида от Ириды [встала]», пер. М. Лозинского)[10], невоплощёнными. Дирижировавшим итальянской премьерой «Улисса» в Ла Скала Золтаном Пешко отмечается, что считанное число работ, написанных за семь лет после окончания оперы, отчасти объясняется и воздействием на Даллапикколу более чем скромной рецепции работы всей его жизни[11].

В феврале 1975 года Даллапиккола приступил к репетициям с флорентийским ансамблем «MusicusConcentus» в преддверии своих авторских концертов в Турине и Иврее. В ночь с 18 на 19 февраля в результате нового приступа отёка лёгких был срочно госпитализирован в больницу Святого Иоанна Божьего, где и скончался утром 19 февраля. На рояле композитора после его смерти был найден набросок из восемнадцати тактов пьесы для голоса и ансамбля на текст из «Монологов» псевдо-Августина, начинавшийся со слова «Свет» (Lux). Это было началом работы, заказанной Даллапикколе Вашингтонским оркестром. Копии наброска были разосланы супругой его ближайшим друзьям. Смерть композитора породила волну посвящённых его памяти сочинений Петрасси, Ноно, Донатони, Буссотти, Проспери, Пеццат и, Сешенса и многих других. Особое значение имели «Реквием» (1975) Риккардо Малипьери и «Emircal» (1980) Марио Перагалло, непосредственно исходивших из последнего наброска Даллапикколы (сочинение Малипьери является своего рода авторизованной вдовой Даллапикколы его реконструкцией).

После смерти Даллапикколы в 1975 году во Флоренции были учреждены два Архива Даллапикколы. Первый — в качестве подразделения Современного Архива им.Алессандро Бонсанти при Кабинете Вьессе: его фонды включают все рукописи сочинений Даллапикколы и их черновиков, опубликованные и неопубликованные тексты композитора, аудиозаписи сочинений (включая неизданные) и прочие материалы. Во втором

(при Национальной центральной библиотеке Флоренции) — хранятся дневники Даллапикколы, доступ к которым будет открыт в 2025 году, пятьдесят лет спустя после смерти композитора. После кончины вдовы композитора Лауры в 1995 году по её завещанию в собственность первого архива также перешёл рабочий кабинет Даллапикколы, включая его рояль «Стейнвей», домашнюю библиотеку, насчитывавшую порядка двух с половиной тысяч наименований, и фонотеку. Архив Даллапикколы при Кабинете Вьессе в течение уже нескольких десятилетий играет важную роль: ни одно сколько-нибудь серьезное исследование творчества композитора не обходится без обращения к его фондам.

Творчество

Основные этапы

В творчестве Даллапикколы важнейшее место занимают оперы и вокальные произведения, написанные в додекафонной технике с применением контрапункта. Музыкальный язык композитора постоянно эволюционировал, в этой связи выделяются пять ключевых периодов, различающихся прежде всего тем, к развитию идей Веберна или Шёнберга на том или ином этапе своей жизни Даллапиккола обращался. Под веберновским началом понимается сочинение с использованием серий (как правило, симметричных) и их линейное изложение, а также разреженность фактуры; под шёнберговским — стремление к противоположному полюсу (то есть плотность фактуры, использование гексахордов, а не серии как таковой и пр.).

1. Досерийный период (до 1942). Характеризуется диатоническим музыкальным языком с элементами свободно трактуемой додекафонии. Ключевые работы: «Три лауды», «Ночной полёт», «Песни заточения», «Маленький концерт для Мюриэль Куврё».
2. Первый серийный период (1942—1950). Ознаменовал начало активных экспериментов с серийной техникой, тяготением к Веберну, в меньшей степени — к Шёнбергу. Работы: «Греческая лирика», «Чакона, интермеццо и адажио»,

«Узник», «Ронсеваль», «Четыре стихотворения Антонио Мачадо», «Три поэмы» (первое строго додекафонное сочинение), «Иов».

3. Второй серийный период (1950—1955). Продолжение экспериментов, более глубокое усвоение эстетики как Веберна, так и Шёнберга. Ключевые работы: «Нотная тетрадь Анналиберы»/«Вариации для оркестра», «Песни на стихи Гёте», «Песни освобождения», «Маленькая ночная музыка», «К Матильде».
4. Третий серийный период (1956—1960). Доминирование веберновского начала, но в то же время углубление понимания шёнберговского; новаторская трактовка ритма и тембров. Работы: «Пять песен», «Концерт на Рождественскую ночь 1956 года», «Да упокоятся», «Диалоги».
5. Четвёртый серийный период (1960—1972). Отход от веберновского в сторону шёнберговского, их оригинальный синтез. Работы: «Молитвы», «Три вопроса с двумя ответами», «Улисс», «Слова Святого Павла», «Словно тень...», «Время разрушать — Время строить», «Прощание».

Примечательно, что переход от одного серийного периода к другому и переосмысление метода у Даллапикколы сопровождались обращением к тональной музыке («Каноническая сонатина» — в 1943, «Тартиниана» — в 1951, «Вторая тартиниана» — в 1956) с последующим скачком в усложнении серийных конструкций. Все три сочинения объединяются как тем, что являются стилизациями (Паганини и Тартини соответственно), так и изощрённым каноническим письмом.

Также следует отметить, что название основных тенденций «шёнберговской» и «веберновской» соответственно носит в целом условный характер. Нововенские композиторы (особенно Шёнберг) действительно оставались для Даллапикколы ориентирами на протяжении всей его жизни, однако пиетет к ним носил в большей степени этический характер, находя выражение в письмах и публицистике (из воспоминаний композитора о его первой встрече

с музыкой Веберна в 1935 году: «я аплодировал, потому что в нём [Концерте, соч. 24] мне явилась высочайшая *мораль* композитора, не потому что я понял собственно *музыку*»), в то время, как собственно музыкальное его развитие и осмысление додекафонии протекало достаточно автономно.

Путь к додекафонии

К додекафонии, с которой неразрывно связано имя Даллапикколы в Италии, шёл медленным и, в силу исторических обстоятельств, изолированным путём собственных проб и ошибок, что ретроспективно сам расценивал как благотворно сказавшееся на обретении собственного музыкального языка. На фоне отсутствия на тот момент интереса к новой музыке в Италии вообще (в те годы доминировал концептуально неприемлемый для Даллапикколы неоклассицизм) и имея лишь крайне ограниченный доступ к партитурам нововенцев, а также ввиду отсутствия личных контактов с ними или их учениками (особенно в военные годы, когда новая музыка была причислена нацистской пропагандой к дегенеративному искусству, но на которые, впрочем, пришлось поворотная для Даллапикколы встреча с Веберном в Вене в доме познакомившего их Альфреда Шлее), он больше ориентировался на собственную интуицию и романы Джойса и Пруста, знакомство с которыми открыло для него общность искусств и их проблематики: так в аллитерациях в «Улиссе» он обнаружил созвучные трансформации серии и подвижность смысла в зависимости от порядка букв (звуков) и слов, а в «Поисках утраченного времени» — новую диалектику, способ мышления альтернативный сонатной форме как одному из главных завоеваний классико-романтической традиции (и соответственно классическому роману), где темы (персонажи) излагались достаточно однозначно и изначально (ср. с появлением Альбертины и других персонажей у Пруста). Элементы серийной музыки вводились Даллапикколой постепенно и лишь по мере ощущения им их органичности музыкальному замыслу, а не формально. Если в «Трёх лаудах» и «Ночном полете» (1937-38) додекафония ограничивалась по сути использованием двенадцатитоновых тем, уже в «Песнях узников» (1938-41) она

отчасти несёт и структурные функции, а в циклах «Греческой лирики» (1942-45) додекафонная техника применена полномасштабно (несмотря на многочисленные «нарушения» и использование даже в рамках некоторых из этих небольших пьес нескольких серий одновременно). Первым строго додекафонным сочинением принято считать «Три поэмы» (1949), но лишь в поворотном для своего развития 1956 году Даллапиккола пришёл к пониманию того, что наконец полностью овладел додекафонной системой и осознал весь таящийся в ней потенциал, о чём позднее сообщил в беседе с австрийским музыковедом и близким другом Йозефом Руфером, состоявшейся в начале 1961 года на берлинском радио (в рамках передачи о современной итальянской музыке)[18]. Этапным в этом смысле стало написание кантаты «К Матильде», приуроченной к столетию со смерти Гейне (выбором и редакции текстов, как и во многих других случаях, Даллапиккола здесь был обязан своей супруге Лауре, которой и посвящена работа) и ознаменовавшей завершение эксперимента и начало зрелого, стилистически монолитного, характеризующегося полным устранением тонального центра и свободой (без компромиссов в смысле строгости) использования додекафонии, самого плодотворного периода его творчества, открывшегося «Пятью песнями» и «Концертом на Рождественскую ночь 1956 года».

Несмотря на всё более последовательное использование додекафонии в своих сочинениях начиная с 1940-х годов, Даллапиккола оставался равнодушным к идеям «нумерологии» сериальной музыки, культивируемым композиторами Дармштадтской школы (и, что показательно, неоднократно отказывался от получаемых отсюда приглашений). Более значимым, чем распространение идеи серийности на параметры отличные от высоты звука, ему казалось осмысление свойства полярности серии, то есть существование в любой из них двух ясно ощущаемых полюсов (в каждой серии — разных), своего рода додекафонных аналогов тоники и доминанты. Тем не менее рядом исследователей отмечается, что уже во второй половине 1950-х (начиная с «Пяти песен») в работах композитора можно обнаружить квазисериальную трактовку прежде всего ритма, а также тембров, и обозначенную в них тенденцию к своего рода паритету

параметров, их взаимозаменяемости как выразительных средств. В этом Даллапикколе виделось продолжение веберновской традиции, отличное от пуантилизма, в ключе которого её интерпретировали, например, Булез и Штокхаузен.

Символизм, структура и «musica visiva»

Даллапиккола придавал особое значение симметричности структуры сочинения (также см. его анализы опер Верди, где акценты расставлены соответствующим образом), наиболее ярким примером чего может считаться его последняя работа «Прощание», представляющая собой палиндром. Не столь буквально реализованные эти же принципы лежат в основе оперы «Улисс» и её драматургии со сценой в царстве киммерийцев в центре. В ряде других сочинений, таких как «Пять песен» и «Четыре стихотворения Антонио Мачадо», симметрия проявляется и в смысловых связях между текстами. Последнее, например, открывается и закрывается наступлением весны, а средние части — взывание к Богу, а «Пять песен» — начинающаяся и заканчивающаяся появлением на небе звёзд смена времён суток с центральной частью, обозначенной к тому же графически в виде идеограммы Распятия (при этом выбор симметричной серии был продиктован именно образом Распятия, вдохновившего написание музыки). Такого рода идеограммы и символизм характерны для музыки Даллапикколы вообще. Наиболее известно в этом отношении позднее сочинение «Словно тень...», где в последней части композитором достигнут сложный синтез в воплощении образа небесных светил: о них говорит сама поэзия, к ним отсылает и тембровая гармония, но также и сам текст партитуры, буквально усыпанной созвездиями (с соответствующими подписями), как они предстают в атласе звёздного неба. Эта работа во многих отношениях венчает ряд сочинений, где ключевую роль играет образ звёзд: ряд, начинающийся первой из «Трёх лауд» (1937) и финалом «Ночного полёта», включающий финал «Узника» и уже упоминавшиеся «Пять песен», а также «Улисса», завершающегося озарением с предчувствием Одиссеем Бога, в открытом море под звёздным небом. В этом можно усмотреть и влияние Данте, каждая из кантат «Божественной Комедии» которого, как известно, также

завершается словом «[le] stelle» (светила).

Ханс Вернер Хенце

(нем. *Hans Werner Henze*; 1 июля 1926, Гютерсло — 27 октября 2012, Дрезден) — немецкий композитор и педагог.

Один из наиболее значительных немецких композиторов в период после Второй мировой войны. Родился 1 июля 1926 в Гютерсло. Первоначальные занятия музыкой были прерваны войной, во время которой Хенце оказался в английском плену. После 1945 работал в разных театрах, в том числе художественным руководителем и балетмейстером в театре Висбадена; одновременно изучал 12-тоновую технику композиции А.Шенберга под руководством его авторитетного приверженца Р.Лейбовица. Когда впоследствии Хенце в своем творчестве отошел от канонов додекафонии, его музыка была отвергнута рьяными шенбергианцами. С 1953 композитор живет в Италии. Творческий багаж Хенце включает оперы, балеты, симфонии, камерные инструментальные циклы, произведения вокальных жанров. Среди пользовавшихся значительным успехом опер Хенце: Бульвар одиночества (*Boulevard Solitude*, 1951) - современная версия истории Манон Леско, озвученная смесью блюза, джаза и додекафонии; Элегия молодым влюбленным (*Elegie für junge Liebende*, 1961), Молодой лорд (*Der junge Lord*, 1965), Бассариды (*Die Bassariden*, 1966) - большая опера на либретто Ч.Каллмана и У.Одена для 63 певцов и трех оркестров; Мы соберемся у реки (*We come to the River*, 1976) и Английская кошка (*Die englische Katze*, 1985). Ряд произведений сочинены по заказам: так, например, Пятую симфонию (1962) заказал ему Нью-Йоркский филармонический оркестр, а "аллегория с музыкой" Император Гелиогабал (*Heliogabalus Imperator - allegoria per musica*, 1973) - Чикагский симфонический оркестр.

Композиторы дармштадтской школы

К истории возникновения Международных летних курсов в Дармштадте Значение и основные этапы исторического развития;

После бомбежки американских воздушных войск в ночь с 11-го на 12 сентября 1944 г. от западногерманского города Дармштадта не осталось буквально камня на камне. Город, разрушенный примерно на восемьдесят процентов, представлял собой груду развалин, среди которых едва теплилась жизнь. У тех, кто уцелел, не было ни крыши над головой, ни продовольствия, ни других жизненно необходимых средств. В немецкой послевоенной прессе об этом городе сообщалось: «Дармштадт, в принципе, больше не существует. После двадцатиминутной воздушной атаки он был стерт с лица земли. Число жителей за одну треть часа сократилось от 120 до 80 тысяч, и уцелевшим не-осталось даже собачей конуры».

На протяжении почти четырехсот лет Дармштадт был столицей земли Гессен, граничащей с Францией, крупным промышленным и культурным центром Германии. В 1945 г. в связи с сильными разрушениями американское военное правительство приняло решение перенести столицу в Висбаден. Небольшому городку, лежащему немногим севернее Дармштадта, во время войны чудом удалось спастись от бомбежек: американский офицер, который руководил военными операциями, провел студенческие годы-в тамошнем университете.

В Дармштадте до войны находились все главные культурные институты земли Гессен (Ландестеатр, Ландесархив, Ландесбиблиотека). С переносом административного центра в прессе появились голоса, выражающие опасение, что- теперь они могут лишиться финансовой поддержки государства в необходимом объеме. Но удивительнее всего было то, что в разрушенном городе ни на минуту не прекращался пульс культурной жизни: всеконцертные залы, театральные здания были уничтожены, и тем не менее культурные мероприятия проходили в залах церковных общин, церквях и школах.

Новый обербургомистр города, Людвиг Мецгер, назначенный в 1945 г. американским правительством, избрал, по совету художника Вилли Хоферберта, в качестве советника по культуре и руководителя департамента культуры журналиста и музыкального

критика родом из Эссена Вольфганга Штайнеке.

Перед Штайнеке стояла непростая задача определить курс культурной политики города. Он выбрал путь, нацеленный на возрождение культурных традиций и на восстановление статуса, который Дармштадт получил в начале XX века, - «города искусств». Одной из важных задач, стоящих перед руководителем департамента культуры, стало воспитание и приобщение к культурным ценностям подрастающего поколения. Предстояло вернуть к жизни наследие, которое режим национал-социалистов попытался вычеркнуть из памяти людей.

Любые действия нового руководства требовали согласования с военным правительством. К счастью, американцы придавали большое значение именно развитию культуры, находя этот путь наиболее эффективным для достижения цели, - создания в Германии нового демократического общества. Культурные проекты, представляющие запрещенное в третьем рейхе искусство, гарантированно получали поддержку с американской стороны.

Уже осенью- 1945 г. в восстановленных залах Высшей технической школы открылась выставка «Современное искусство в пространстве Юго-западной. Германии». На ее открытии было объявлено об учреждении общественного- художественного объединения «Новый Дармштадтский сецессион».

В 1899 г. великий герцог Эрнст Людвиг основал Колонию искусств на Митильденхойе, внимание общественности к которой было привлечено выставками художников и архитекторов, работавших в русле эстетики югендштиля (эти выставки проходили в 1901, 1904, 1908 и 1914 годы), а в 1920 г. выставка основанного ранее «Дармштадтского сецессиона» представила панораму искусства экспрессионизма. сецессион», а к закрытию был приурочен «День молодого искусства», в рамках которого состоялось первое исполнение в Германии вокального цикла «Житие Марии» П. Хиндемита, члена первого «Дармштадтского сецессиона». В декабре 1945 г. департаментом культуры города и «Новым Дармштадтским сецессионом» была организована выставка под названием «Освобожденное искусство»,

объединившая работы художников - представителей «дегенеративного искусства»: Шагала, Явленского, Клее, Кокошки, Нольде. В начале 1946 г. «Новый Дармштадтский сецессион» стал устраивать мероприятия с участием художников, скульпторов, писателей и музыкантов, что послужило поводом для возрождения довоенного Гессенского союза деятелей искусств.

Вслед за изобразительным искусством, наиболее наглядно манифестирующим эстетические принципы возрождаемого искусства, возникли родственные явления в литературе, музыке и театре. С декабря 1945 г., несмотря на то, что здание Ландестеатра, построенное в XIX веке архитектором Георгом Моллером, вместе со всеми* мастерскими было уничтожено, в городе возобновились театральные представления. Они проходили в Оранжерее, приспособившись к новым условиям, - камерному залу и его скромным возможностям (некоторые оперы шли в концертном исполнении).

Ситуация вокруг Гессенского ландестеатра оставалась неопределенной. Правительство рассматривало вопрос о том, чтобы разделить театр на две части: оперный театр перенести в Висбаден, а драматический, оставить в Дармштадте. Когда же, в конце концов, удалось добиться выделения долгосрочной поддержки для Ландестеатра, концерты, даваемые театральным оркестром, дополнились серией зимних камерных вечеров и летних концертов на открытом воздухе во дворе Городского выставочного здания на Матильденхойе. С декабря 1945 г. возобновила свою работу и Ландесмузикшуле — первая музыкальная школа, возникшая в Гессене.

Стремление как можно быстрее восстановить ровный, здоровый ток культурной жизни было первостепенной заботой руководителя департамента культуры, но все же не его главной мечтой. Как музыкальный критик Штайнеке стремился к тому, чтобы наподобие дармштадтской «Колонии искусств» начала века создать объединение музыкантов (композиторов, исполнителей, музыковедов и музыкальных критиков). Для этого требовался выход на международный уровень, поскольку лучшие силы

немецкого музыкального искусства пребывали за пределами страны³. Это объединение выделось Штайнеке в образе цеха по созданию произведений, а также методов их анализа и способов интерпретации. Участие мэтров, таких как О. Мессиа́н и А. Шёнберг, Г. Шерхен и Р. Колиш, должно было привести к подъему в Германии уровня композиторского и исполнительского мастерства.

Таким образом, появление Дармштадтских международных летних курсов Новой музыки, объединивших в себе идею фестиваля, мастер-классов и научно-практической конференции, инициировало возникновение новой формы существования современной музыки и нового, демократического фундамента для ее развития.

Штайнеке обратился с планом организации курсов к обербургомистру Л. Мецгеру. Подобное мероприятие в городе, где на местных жителей не хватало жилья и продовольствия, показалось ему слишком дорогостоящей затеей и вызвало оправданную скептическую реакцию. Штайнеке предложил использовать в качестве места проведения курсов и размещения участников охотничий замок Кранихштайн⁴, расположенный неподалеку от города. Мецгер намеревался отдать его приюту для сирот, но Штайнеке

Многие немецкие композиторы и исполнители, среди которых были Х. Эйслер, П. Хиндемит, А. Шёнберг, К. Вайль, Э. Кшенек, С. Вольпе, К. Ратхаус, А. Буш, Б. Вальтер, О. Клемперер, Г. Шерхен эмигрировали в США, Швейцарию, Англию и даже после войны большинство из них отказалось вернуться на родину.

Замок Кранихштайн расположен в нескольких километрах к северу от города и принадлежит Дармштадту. Построенный в эпоху барокко до 1918 г. он служил местом охотничьих увеселений гессенских ландграфов. Затем в нем стали проводиться художественные мероприятия, литературные и научные конференции, с 1952 г. он является музеем. Обербургомистр сумел убедить, что его начинание возродит былую славу Дармштадта в качестве города-покровителя передового искусства. Он начал

искать средства и заручился поддержкой офицера, курирующего при американском правительстве вопросы культуры, музыканта, Эверета Бартона Хелма.

Первые «Летние курсы международной новой музыки» проходили с 25 августа по 9 сентября 1946 г. Последняя неделя была посвящена мероприятиям «Международных дней современной музыки», проводимых Дармштадтом совместно с Ландестеатром, «Новым Дармштадтским сецессионом», Южно-германским и Франкфуртским радио. Манифест, раскрывающий идеологическую ориентацию нового мероприятия, был опубликован в буклете, выпущенном по итогам работы первых четырех курсов:

Позади нас простирается время, когда из немецкой музыкальной жизни были выжаты почти все значимые силы новой музыки. На протяжении двенадцати лет такие имена как Хиндемит и Стравинский, Шёнберг и Кшенек, Мийо и Онеггер, Шостакович и Прокофьев, Барток, Вайль и многие другие находились под запретом, на двенадцать лет были преступно похищены культурные связи с миром. Упадок, пережитый немецкой музыкальной культурой, маскируемый при помощи государственной культурной политики (.Kulturbetrieb) и одурманивающей деятельности организации KraftdurchFreude, роковым образом повлиял на выросшее в эти годы поколение немецких музыкантов. Как должно было поколение, которому внушали, что марши и гимны - самые высокие идеалы; поколение, из которого на безвкусном подобии наихудшего романтизма пытались взрастить необразованных и высокомерных кретинов; как должно было это поколение узнать, каково истинное положение вещей, как должно было оно установить непосредственный контакт с ведущими представителями новой музыки, имена которых нигде не упоминались, не говоря уже об исполнениях их сочинений?

Сегодня разрушены границы, десятилетие сковывавшие немецкую музыкальную жизнь. Нам снова даны возможности свободного развития. Но эти возможности будут использованы только в том случае, если о них узнают, если ими воспользуются.

KraftdurchFreude («Сила благодаря радости») - политическая организация в Германии 1933-1945 гг., занимавшаяся устройством культурного досуга населения (концерты, кружки, курсы, спортивные соревнования, походы, и т.д.). очередь, новые силы немецкой музыкальной культуры. Из осознания этой необходимости возникла мысль о создании Летних курсов международной музыки, которые были проведены городом Дармштадтом с 25 августа по 20 сентября 1946 года. Дармштадтские » летние курсы - это первая попытка достичь активного рассмотрения проблем содержания и исполнения новой музыки. Новая музыка здесь не только звучит, но и прорабатывается.

Это принципиально отличает дармштадтское начинание от многих других, повсеместно возвращаемых к жизни фестивалей современной музыки, которые, в основном, не выходят за пределы небольшого круга специалистов. В качестве педагогов в Дармштадт были приглашены известные музыканты, чье внимание обращено к вопросам новой музыки, чтобы приобщить подрастающее поколение в специальных областях, таких как композиция и дирижирование, камерный ансамбль и фортепиано, скрипка и вокал, оперная режиссура и музыкальная критика, к проблемам международной новой музыки».

Как свидетельствует этот документ, Штайнеке исходил, в первую очередь, из необходимости открыть для младших современников пласт музыки, созданной немецкими композиторами в Германии и за ее пределами в годы культурной изоляции, и дать представление о развитии современной музыки в этот период в других странах. В результате процесса «наверстывания» заслугой курсов стал длинный перечень германских премьер сочинений, которые были запрещены в период нацизма. Среди них- Пятый и Шестой струнные квартеты, Соната для валторны и фортепиано, Соната для виолончели и фортепиано, Квартет для кларнета, скрипки, виолончели и фортепиано и Фортепианный концерт Хиндемита; Фортепианный концерт, Скрипичный концерт, Четвертый струнный квартет, Струнное трио, кантата «Уцелевший из Варшавы» и мировая премьера «Танца вокруг золотого тельца» из оперы

«Моисей и Аарон» Шёнберга и другие.

Первые два года на курсах не наблюдалось явного предпочтения авангардных течений, наоборот, в концертах звучало много сочинений известных мастеров европейской традиции - Г. Малера, Б. Бартока, М. Равеля, К. Орфа. Наряду с ними исполнялись произведения немецких

Дармштадтские международные летние курсы Новой музыки. 1946 - 1951. авторов, чья творческая зрелость роковым образом совпала с периодом культурной изоляции - в частности, К. А. Хартмана и Г. Хайсса. Целью курсов было представление в одном физическом и художественном пространстве различных творческих индивидуальностей. Заметное лидерство по количеству представленных произведений имел Хиндемит: на первых летних курсах прозвучало одиннадцать его сочинений. Это не привело, однако, к художественной реабилитации композитора, подвергшегося гонениям нацистов. Вскоре его музыка, опиравшаяся на тональность, была отвергнута молодежью как искусство старой традиции, состоявшее на службе у нацистов. Сыграла свою роль и критика творчества Хиндемита со стороны Адорно, который, будучи апологетом Шёнберга, имел репутацию прогрессивного мыслителя и завоевал в музыкальных кругах большой авторитет. Несмотря на то, что сочинения Хиндемита продолжали периодически звучать в концертах курсов, уже в 1950-е годы Дармштадт был совершенно равнодушен к его творчеству.

Несколько курсов первых лет были отмечены сравнительно высоким интересом к фигуре В. Фортнера, преподававшего в Дармштадте курс композиции ежегодно до 1951 г. и потом раз в два года вплоть до 1959 г.

Его курс 1946 г., построенный на анализах сочинений Хиндемита и Стравинского, вошедших в программы концертов, пользовался повышенным вниманием участников. До 1945 г. творчество Фортнера находилось под сильным влиянием обоих авторов. Его музыкальный язык был привязан к тональности, а созданное им учение о композиции - к традиционным формам. Однако это не помешало ему в определенный момент

увлечься додекафонией, а также воспитать среди своих учеников композиторов, придерживавшихся различных эстетических позиций: Х.В. Хенце, Б.А. Циммермана, Х.У. Энгельмана, Г. Беккера, Д. Шёнбаха и

В. Рима. Хенце вспоминает: «Фортнеру, чьим учеником я стал с 1946 года, я благодарен за основательные знания старых методов сочинения, старых строгих форм, контрапункта, искусства фуги. Одновременно с этим он 9 совершенно непостижимым способом ввел меня в мир современной музыки и тех эстетических проблем, которые с ней связаны» .

Хенце и Энгельман были единственными участниками самых первых летних курсов среди немецких композиторов, получивших впоследствии широкую известность. Ранний стиль Хенце сформировался, в свою очередь, на Дармштадтских курсах под влиянием неоклассических сочинений Хиндемита и Фортнера. Первой премьерой в Дармштадте для него стало исполнение в 1946 г. Камерного концерта для флейты, фортепиано и струнного квартета. В следующем году в программу одного из концертов вошла медленная часть из его Первой симфонии в ранней редакции. Тогда же, в одном из концертов был представлен Второй скрипичный концерт Бартока, в котором композитор использовал додекафонию. Под впечатлением от бартоковского концерта Хенце взялся за сочинение Скрипичного концерта в додекафонной технике. В 1948 г. он углубил свои знания о додекафонии благодаря занятиям с Р. Лейбовицем и Й. Руфером, после чего в 1949 г. представил Вариации для фортепиано на тему-серию, которая выдерживалась достаточно строго, и сочинил в додекафонной технике Второй квартет. Тем не менее, он так и не стал фанатичным додекафонистом, оставив за собой право на достижение тональных участков и применение созвучий терцовой структуры. Это обстоятельство привело в дальнейшем к полному разрыву с дармштадтским кругом, который произошел в тот момент, когда последний замкнулся на требовании тотальной детерминированности сочинения.

Штайнеке привлекал к работе на курсах наиболее

авторитетные фигуры в области исполнения новой музыки, имеющие большой опыт общения с современными партитурами. Среди таких был, в первую очередь, дирижер и основатель «Общества новой музыки» (1918), музыкального журнала *Melos* (1919), принимавший участие в концертах Международного общества современной музыки, ученик Шёнберга и исполнитель многих премьер сочинений нововенцев, Г. Шерхен. Штайнеке обращался к нему с приглашением еще в 1946 г., но из-за почтовых неувязок Шерхен не смог его получить. На следующий год Штайнеке снова предложил ему вести курс дирижирования и взять на себя музыкальное руководство постановкой оперы Хартмана «Симплициус», запланированной Ландестеатром к окончанию курсов. С этого года началось долгосрочное сотрудничество дирижера с летними курсами.

Пьер Булез

В марте 2000 года Пьеру Булезу исполнилось 75 лет. По словам одного язвительного британского критика, размах юбилейных торжеств и тональность славословий привели бы в смущение даже самого Вагнера: „человеку стороннему могло показаться, что речь идет о подлинном спасителе музыкального мира“.

В словарях и энциклопедиях Булез фигурирует как „французский композитор и дирижер“. Львиная доля почестей досталась, несомненно, Булезу-дирижеру, чья активность с годами ничуть не снизилась. Что касается Булеза-композитора, то за последние двадцать лет он не создал ничего принципиально нового. Между тем влияние его творчества на послевоенную западную музыку трудно переоценить.

В 1942–1945 годах Булез учился у Оливье Мессиана, чей класс композиции в Парижской консерватории стал едва ли не главным „инкубатором“ авангардистских идей в освободившейся от нацизма Западной Европе (вслед за Булезом мессиановскую школу прошли и другие столпы музыкального авангарда — Карлхайнц Штокхаузен, Яннис Ксенакис, Жан Барраке, Дьёрдь Куртаг, Жильбер Ами и многие другие). Мессиаан передал Булезу особый

интерес к проблемам ритма и инструментального колорита, к неевропейским музыкальным культурам, а также к идее формы, составленной из отдельных фрагментов и не предполагающей последовательного развития. Вторым наставником Булеза был Рене Лейбовиц (1913–1972) — музыкант польского происхождения, ученик Шёнберга и Веберна, известный теоретик двенадцатитоновой серийной техники (додекафонии); последняя была воспринята молодыми европейскими музыкантами поколения Булеза как подлинное откровение, как абсолютно необходимая альтернатива догмам вчерашнего дня. Булез изучал серийную технику под руководством Лейбовица в 1945–1946 годах. Вскоре он дебютировал Первой сонатой для фортепиано (1946) и Сонатиной для флейты и фортепиано (1946) — произведениями сравнительно скромных масштабов, выполненными по шёнберговским рецептам. Другие ранние опусы Булеза — кантаты „Свадебный лик“ (1946) и „Солнце вод“ (1948) (обе на стихи выдающегося поэта-сюрреалиста Рене Шара), Вторая соната для фортепиано (1948), „Книга для струнного квартета“ (1949) — создавались под совместным влиянием обоих учителей, а также Дебюсси и Веберна. Яркая индивидуальность молодого композитора проявилась, прежде всего, в беспокойном характере музыки, в ее нервно-разорванной фактуре и обилии резких динамических и темповых контрастов.

В начале 1950-х годов Булез демонстративно отошел от ортодоксальной додекафонии шёнберговского толка, которой его обучал Лейбовиц. В своем некрологе главе новой венской школы, вызывающе озаглавленном „Шёнберг мертв“, он объявил музыку Шёнберга укорененной в позднем романтизме и потому эстетически неактуальной и занялся радикальными экспериментами по жесткому „структурированию“ различных параметров музыки. В своем авангардном радикализме молодой Булез иногда явно переступал грань разумного: даже искушенная публика международных фестивалей современной музыки в Донауэшингене, Дармштадте, Варшаве осталась в лучшем случае безразлична к таким неудобоваримым его партитурам этого периода, как „Полифония-Х“ для 18 инструментов (1951) и первая книга „Структур“ для двух фортепиано (1952/53). Свою

безоговорочную приверженность новым техникам организации звукового материала Булез выражал не только в творчестве, но и в статьях и декларациях. Так, в одном из выступлений 1952 года он объявил, что современный композитор, не ощутивший необходимости серийной техники, просто-напросто „никому не нужен“. Впрочем, очень скоро его взгляды смягчились под влиянием знакомства с творчеством не менее радикально настроенных, но не столь догматичных коллег — Эдгара Вареза, Янниса Ксенакиса, Дьёрдя Лигети; впоследствии Булез охотно исполнял их музыку.

Стиль Булеза-композитора эволюционировал в сторону большей гибкости. В 1954 году из-под его пера вышел „Молоток без мастера“ — девятичастный вокально-инструментальный цикл для контральто, альтовой флейты, ксилоримбы (ксилофона с расширенным диапазоном), вибратона, ударных, гитары и альты на слова Рене Шара. В „Молотке“ нет серий в привычном смысле; вместе с тем вся совокупность параметров звучащей ткани произведения определяется идеей сериальности, отрицающей любые традиционные формы регулярности и развития и утверждающей самоценность отдельных мгновений и точек музыкального времени-пространства. Уникальная тембровая атмосфера цикла определяется сочетанием низкого женского голоса и инструментов близкого к нему (альтового) регистра.

В некоторых местах возникают экзотические эффекты, напоминающие звучание традиционного индонезийского гамелана (оркестра ударных инструментов), японского струнно-щипкового инструмента кото и т. п. Игорь Стравинский, очень высоко оценивший это сочинение, сравнил его звуковую атмосферу со звоном кристалликов льда, бьющихся о стенку стеклянного стакана. „Молоток“ остался в истории как одна из самых изысканных, эстетически бескомпромиссных, образцовых партитур эпохи расцвета „большого авангарда“.

Новую музыку, в особенности так называемую авангардную, обычно упрекают в отсутствии мелодии. В отношении Булеза подобный упрек, строго говоря, несправедлив. Неповторимая

выразительность его мелодий определяется гибкой и изменчивой ритмикой, избеганием симметричных и повторяющихся структур, богатой и изощренной мелизматикой. При всей рациональной „сконструированности“, мелодические линии у Булеза не сухи и безжизненны, а пластичны и даже изящны. Мелодический стиль Булеза, сложившийся в опусах, вдохновленных причудливой поэзией Рене Шара, получил развитие в „Двух импровизациях по Малларме“ для сопрано, ударных и арфы на тексты двух сонетов французского символиста (1957). Позднее Булез добавил к ним третью импровизацию для сопрано и оркестра (1959), а также преимущественно инструментальную вступительную часть „Дар“ и большой оркестровый финал с вокальной кодой „Гробница“ (обе на слова Малларме; 1959–1962). Получившийся в результате пятичастный цикл, названный „Pliselonpli“ (приблизительный перевод — „Складка за складкой“) и снабженный подзаголовком „Портрет Малларме“, впервые прозвучал в 1962 году. Смысл заглавия в данном контексте примерно таков: покров, наброшенный на портрет поэта, медленно, складка за складкой, спадает по мере развертывания музыки. Цикл „Pliselonpli“, длящийся около часа, остается самой монументальной, самой масштабной партитурой композитора. Вопреки авторским предпочтениям, ее хотелось бы назвать „вокальной симфонией“: она заслуживает этого жанрового наименования хотя бы потому, что содержит развитую систему музыкальных тематических связей между частями и опирается на весьма прочный и действенный драматургический стержень.

Как известно, неуловимая атмосфера поэзии Малларме обладала исключительной притягательностью для Дебюсси и Равеля.

Отдав в „Складке“ должное символистско-импрессионистскому аспекту творчества поэта, Булез сосредоточил внимание на его самом удивительном творении — посмертно изданной неоконченной „Книге“, в которой „каждая мысль — это бросок костей“ и которая в целом напоминает „спонтанную звездную россыпь“, то есть состоит из автономных, не упорядоченных линейно, но внутренне связанных между собой

художественных фрагментов. „Книга“ Малларме подсказала Булезу идею так называемой мобильной формы или „произведения, пребывающего в постоянном становлении“ (по-английски — „workingprogress“). Первым опытом такого рода в творчестве Булеза стала Третья соната для фортепиано (1957); ее разделы („форманты“) и отдельные эпизоды внутри разделов могут исполняться в произвольном порядке, но одна из формант („конstellация“) непременно должна находиться в центре. За сонатой последовали „Фигуры-Двойники-Призмы“ („Figures-Doubles-Prismes“) для оркестра (1963), „Владения“ („Domaines“) для кларнета и шести групп инструментов (1961–1968) и ряд других опусов, которые до сих пор постоянно пересматриваются и редактируются композитором, так как принципиально не могут иметь завершения. Одна из немногих относительно поздних партитур Булеза с заданной формой — торжественный получасовой „Ритуал“ для большого оркестра (1975), посвященный памяти влиятельного итальянского композитора, педагога и дирижера Бруно Мадерны (1920–1973).

С самого начала своей профессиональной деятельности Булез обнаружил незаурядный организаторский талант. Еще в 1946 году он занял пост музыкального руководителя парижского театра Мариньи (The 'a^treMarigny), во главе которого стоял известный актер и режиссер Жан-Луи Барро. В 1954 году под эгидой театра Булез совместно с Германом Шерхеном и Петром Сувчинским учредил концертную организацию „Домен мюзикаль“ („Domainemusical“ — „Владения музыки“), которой руководил до 1967 года. Ее целью была объявлена про-паганда старинной и современной музыки, а камерный оркестр „Домен мюзикаль“ стал образцом для многих коллективов, исполняющих музыку XX века. Под управлением Булеза, а позднее его ученика Жильбера Ами оркестр „Домен мюзикаль“ записал на пластинки множество произведений новых композиторов, от Шёнберга, Веберна и Вареза до Ксенакиса, самого Булеза и его единомышленников.

С середины шестидесятых Булез активизировал свою деятельность в качестве оперного и симфонического дирижера „обычного“ типа, не специализирующегося на исполнении

старинной и новейшей музыки. Соответственно, продуктивность Булеза-композитора существенно снизилась, а после „Ритуала“ на несколько лет приостановилась. Одной из причин этого, наряду с развитием дирижерской карьеры, стала интенсивная работа по организации в Париже грандиозного центра новой музыки — Института музыкальных и акустических исследований, IRCAM. В деятельности IRCAM, директором которого Булез был до 1992 года, выделяются два кардинальных направления: пропаганда новой музыки и разработка высоких технологий синтеза звука. Первой публичной акцией института стал цикл из 70 концертов музыки XX века (1977). При институте функционирует исполнительский коллектив „Ансамбль Энтерконтампорен“ („Ensemble InterContemporain“ — „Международный ансамбль современной музыки“). Во главе ансамбля в разное время стояли разные дирижеры (с 1992 года — англичанин Дэвид Робертсон), однако именно Булез является его общепризнанным неформальным или полуформальным художественным руководителем. Технологическая база IRCAM, включающая в себя ультрасовременную звукосинтезирующую аппаратуру, предоставляется в распоряжение композиторов со всего света; Булез воспользовался ею в нескольких опусах, самый значительный из которых — „Респонсорий“ для инструментального ансамбля и звучаний, синтезированных на компьютере (1982). В 1990-х годах в Париже был реализован другой масштабный проект Булеза — концертно-музейно-образовательный комплекс „Город музыки“ („Citedelamusique“). Многие считают, что влияние Булеза на французскую музыку слишком велико, что его IRCAM — заведение сектантского типа, искусственно культивирующее схоластический род музыки, который в других странах давно утратил актуальность. Далее, чрезмерным присутствием Булеза в музыкальной жизни Франции объясняют тот факт, что современным французским композиторам, не принадлежащим к булезовскому кругу, равно как и французским дирижерам среднего и молодого поколения, не удается сделать солидную международную карьеру. Но, как бы то ни было, Булез достаточно знаменит и авторитетен, чтобы, не обращая внимания на критические нападки, продолжать делать свое дело, или, если

угодно, проводить свою политику.

ТЕМА 6 А.Шнитке, Э.Денисов, С.Губайдуллина

Альфред Шнитке

А. Шнитке — один из самых крупных советских композиторов так называемого второго поколения. Творчеству Шнитке присуще острое внимание к проблемам современности, к судьбам человечества и человеческой культуры. Для него характерны масштабные замыслы, контрастная драматургия, напряженная экспрессия музыкального звука. В его сочинениях нашли резонанс и трагизм атомной бомбардировки, и борьба с неотступным злом на земном шаре, и моральная катастрофа человеческого предательства, и взывание к добру, заложенному в человеческой личности.

Основные жанры творчества Шнитке — симфонические и камерные. Композитором созданы 5 симфоний (1972, 1980, 1981, 1984, 1988); 4 концерта для скрипки с оркестром (1957, 1966, 1978, 1984); концерты для гобоя и арфы (1970), для фортепиано (1979), альты (1965), виолончели (1986); оркестровые пьесы «Pianissimo...» (1968), «Пассакалия» (1980), «Ритуал» (1984), «(K)einSommernachtstraum» («Не по Шекспиру», 1985); 3 concertigrossi (1977, 1982, 1985); Серенада для 5 музыкантов (1968); фортепианный Квинтет (1976) и его оркестровый вариант — «Inmemoriam» (1978); «Жизнеописание» для ударных (1982), Гимны для ансамбля (1974-79), струнное Трио (1985); 2 сонаты для скрипки с фортепиано (1963, 1968), Соната для виолончели с фортепиано (1978), «Посвящение Паганини» для скрипки solo (1982).

Несколько произведений Шнитке предназначены для сцены; балеты «Лабиринты» (1971), «Эскизы» (1985), «Пер Гюнт» (1987) и сценическая композиция «Желтый звук» (1974).

По мере эволюции стиля композитора все большее значение в его творчестве приобретают вокальные и хоровые сочинения: Три стихотворения Марины Цветаевой (1965), Реквием (1975), Три

мадригала (1980), «Minnesang» (1981), «История доктора Иоганна Фауста» (1983), Концерт для хора на ст. Г. Нарекаци (1985), «Стихи покаянные» (1988, к 1000-летию крещения Руси).

Поистине новаторской является чрезвычайно интересная работа Шнитке над музыкой в кино: «Агония», «Стеклянная гармоника», «Рисунки Пушкина», «Восхождение», «Прощание», «Маленькие трагедии», «Мертвые души» и др.

Среди постоянных исполнителей музыки Шнитке — крупнейшие советские музыканты: Г. Рождественский, О. Каган, Ю. Башмет, Н. Гутман, Л. Исакадзе. В. Полянский, квартеты Москонцерта, им. Л. Бетховена и др. Творчество советского мастера пользуется широким признанием во всем мире.

Шнитке окончил Московскую консерваторию (1958) и аспирантуру (там же, 1961) по классу сочинения Е. Голубева. В 1961-72 гг. работал преподавателем в Московской консерватории, а затем — свободный художник.

Первым произведением, которое открыло «зрелого Шнитке» и предрешило многие черты дальнейшего развития, стал Второй скрипичный концерт. Вечные темы страдания, предательства, преодоления смерти воплотились здесь в яркой контрастной драматургии, где линию «положительных персонажей» образовали солирующая скрипка и группа струнных, линию «отрицательных» — отщепившийся от струнной группы контрабас, духовые, ударные, фортепиано.

Одним из центральных произведений Шнитке явилась Первая симфония, главенствующей идеей которой стала судьба искусства, как отражение перипетий человека в современном мире.

Впервые в советской музыке в одном произведении была показана необъятная панорама музыки всех стилей, жанров и направлений: музыка классическая, авангардная, древние хоралы, бытовые вальсы, польки, марши, песни, гитарные наигрыши, джаз и т. п. Композитор применил здесь методы полистилистики и коллажа, а также приемы «инструментального театра» (движение

музыкантов по сцене). Четкая драматургия придала целевую направленность развитию чрезвычайно пестрого материала, разграничив искусство подлинное и антуражное, утвердив в итоге высокий позитивный идеал.

Полистилистику как яркий способ показать конфликт классической гармонии мироощущения и современной перенапряженности Шнитке использовал во множестве других своих сочинений — Второй сонате для скрипки, Второй и Третьей симфониях, Третьем и Четвертом скрипичном концертах, альтовом Концерте, «Посвящении Паганини» и др.

Новые грани своего дарования Шнитке раскрыл в период «ретро», «новой простоты», внезапно наступивший в европейской музыке в 70-х гг. Почувствовав ностальгию по выразительной мелодии, он создал лирико-трагические Реквием, фортепианный Квинтет — произведения, биографически связанные со смертью матери, потом отца. А в сочинении под названием «Minnesang» для 52 солирующих голосов ряд подлинных песен немецких миннезингеров XII-XIII вв. он объединил в современную «сверхмногоголосную» композицию (он представлял себе группы поющих на балкончиках старых европейских городов). В период «ретро» Шнитке обратился и к русской музыкальной тематике, используя в Гимнах для ансамбля подлинные древнерусские песнопения.

80-е гг. стали для композитора этапом синтеза лирического и мелодического начал, расцветших в «ретро», с громадами симфонических концепций предыдущего периода. Во Второй симфонии к сложной оркестровой ткани он добавил контрастный план в виде подлинных одноголосных григорианских песнопений — «под куполом» современной симфонии зазвучала древнейшая месса. В Третьей симфонии, написанной к открытию нового концертного зала Гевандхауз (Лейпциг), в виде стилистических намеков дана история немецкой (австро-немецкой) музыки от средневековья до нынешнего дня, использовано свыше 30 тем — монограмм композиторов. Это сочинение завершается проникновенным лирическим финалом.

Второй струнный квартет явился синтезом древнерусской песенности и драматической концепции симфонического плана. Весь его музыкальный материал составляют цитаты из книги Н. Успенского «Образцы древнерусского певческого искусства» — одноголосные погласицы, стихиры, трехголосные гимны. В некоторых моментах подлинное звучание сохранено, в основном же оно сильно трансформировано — ему придана современная гармоническая диссонантность, лихорадочная взвинченность движения.

В кульминации этого произведения драматизм обострен до введения весьма натуралистического плача, стога. В финале средствами струнного квартета создана иллюзия звучания невидимого хора, исполняющего старинный распев. По содержанию и колориту этот квартет перекликается с образами фильмов Л. Шепитько «Восхождение» и «Прощание».

Одним из самых впечатляющих сочинений Шнитке стала его кантата «История доктора Иоганна Фауста» на текст из «Народной книги» 1587 г. Традиционный для европейской культуры образ чернокнижника, продавшего душу дьяволу за жизненное благополучие, раскрыт композитором в самый драматический момент его истории — момент кары за содеянное, справедливой, но ужасающей.

Захватывающую силу музыке композитор придал с помощью приема стилистического снижения — введения в кульминационный эпизод расправы жанра танго (ария Мефистофеля, исполняемая эстрадным контральто).

В 1985 г. в крайне сжатый срок Шнитке написал 2 крупных и значительнейших своих сочинения — хоровой Концерт на стихи армянского мыслителя и поэта X в. Г. Нарекаци и альтовый Концерт. Если хоровой Концерт асаpрeлла полон лучезарного горного света, то альтовый Концерт стал звучащей трагедией, которую уравновесила только красота музыки. Перенапряжение от работы привело к катастрофическому срыву здоровья композитора. Возвращение к жизни и творчеству запечатлелось в виолончельном Концерте, по своей концепции зеркально-симметричном

альтовому: в заключительном разделе виолончель, усиленная электроникой, мощно утверждает свою «художественную волю».

Участвуя в создании кинофильмов, Шнитке углубил психологическую емкость целого, создав музыкой дополнительный эмоционально-смысловой план. Киномузыка активно использовалась им и в концертных произведениях: в Первой симфонии и Сюите в старинном стиле для скрипки и фортепиано звучала музыка из фильма Мир «сегодня» («И все-таки я верю»), в Первом concertogrosso — танго из «Агонии» и темы из «Бабочки», в «Трех сценах» для голоса и ударных — музыка из «Маленьких трагедий» и т. п.

Шнитке — прирожденный создатель, крупных музыкальных полотен, концепций в музыке. Дилеммы мира и культуры, добра и зла, веры и скепсиса, жизни и смерти, наполняющие его творчество, делают произведения советского мастера эмоционально выраженной философией.

Эдисон Денисов

Русская музыка наших дней представлена рядом крупных фигур. Среди первых из них - москвич Э. Денисов. Имея за плечами обучение игре на фортепиано (Томское музыкальное училище, 1950) и университетское образование (физико-математический факультет Томского университета, 1951), двадцатидвухлетний композитор поступил в Московскую консерваторию к В. Шебалину. Годы исканий после окончания консерватории (1956) и аспирантуры (1959) отмечены влиянием Д. Шостаковича, который поддержал талант молодого композитора и с которым Денисов сдружился в ту пору. Осознав, что консерватория научила его тому, как писали, а не тому, как надо писать, молодой композитор занялся освоением современных методов сочинения и поисками своего пути. Денисов изучил И. Стравинского, Б. Бартока (его памяти посвящен Второй струнный квартет - 1961), П. Хиндемита ("и поставил на нем крест"), К. Дебюсси, А. Шенберга, А. Веберна.

Собственный стиль Денисова складывается постепенно в

сочинениях начала 60-х гг. Первым ярким взлетом нового стиля стало "Солнце инков" для сопрано и 11 инструментов (1964, текст Г. Мистраль): поэзия природы, с отголосками древнейших анимистских образов, выступает в наряде звонких радужных интенсивных музыкальных красок. Другая грань стиля - в Трех пьесах для виолончели и фортепиано (1967): в крайних частях это музыка углубленной лирической сосредоточенности, напряженная виолончельная кантилена с нежнейшими звучаниями рояля в высоком регистре, в контрасте с величайшей ритмической энергией асимметричных "точек, уколов, шлепков", даже "выстрелов" средней пьесы. Сюда же примыкает и Второе фортепианное трио (1971) - музыка сердца, тонкая, поэтичная, концепционно значительная. Стилль Денисова многосторонен. Но многое ходовое, модное в современной музыке он отвергает - имитацию чужого стиля, неопрIMITИВИЗМ, эстетизацию банальности, конформистскую всеядность. Композитор говорит: "Красота - одно из самых важных понятий в искусстве". В наше время у многих композиторов ощутимо стремление к поиску новой красоты. В 5 пьесах для флейты, двух фортепиано и ударных Силуэты (1969) из пестрой звуковой ткани вырисовываются портреты знаменитых женских образов - Донны Анны (из "Дон-Жуана" В. А. Моцарта), глинкинской Людмилы, Лизы (из "Пиковой дамы" П. Чайковского), Лорелеи (из песни Ф. Листа), Марии (из "Воццека" А. Берга). "Пение птиц" для подготовленного фортепиано и магнитофонной ленты (1969) вносит в концертный зал аромат русского леса, птичьего голоса, щебеты, другие звуки природы - источника чистой и вольной жизни. "Я согласен с Дебюсси, что видеть восход солнца это композитору может дать гораздо больше, чем прослушивание "Пасторальной симфонии" Бетховена". В пьесе "DSCN" (1969), написанной в честь Шостаковича (название - его инициалы), используется буквенная тема (на такие темы сочиняли музыку Жоскен Дебре, И. С. Бах, сам Шостакович). В других сочинениях Денисов широко применяет хроматическую интонацию EDS, дважды звучащую в его имени и фамилии: EDiSonDEniSov. Огромное влияние оказал на Денисова непосредственный контакт с русским фольклором. О цикле "Плачи" для сопрано, ударных и фортепиано (1966) композитор говорит: "Здесь нет ни одной

народной мелодии, но вся вокальная линия (в целом даже и инструментальная) связана самым прямым образом с русским фольклором без всяких моментов стилизации и без всякого цитирования".

Фантастическое сочетание изысканной красоты утонченных звучаний и абсурдистского текста составляет основной тон десятичастного цикла "Голубая тетрадь" (на ст. А. Введенского и Д. Хармса, 1984) для сопрано, чтеца, скрипки, виолончели, двух фортепиано и трех групп колоколов. Сквозь невероятный гротеск и хлесткий алогизм ("Там томился в клетке Бог без очей, без рук, без ног..." - № 3) вдруг пробиваются трагические мотивы ("Я вижу искаженный мир, я слышу шепот заглушенных лир" - № 10).

С 70-х гг. все чаще Денисов обращается к крупным формам. Это инструментальные концерты (св. 10), замечательный Реквием (1980), но он - скорее высокая философская поэма о жизни человеческой. К лучшим достижениям относятся Скрипичный концерт (1977), лирически проникновенный Виолончельный (1972), оригинальнейший *Concertopiccolo* (1977) для саксофониста (играющего на разных саксофонах) и огромного оркестра ударных (6 групп), балет "Исповедь" по А. Мюссе (пост. 1984), оперы "Пена дней" (по роману Б. Виана, 1981), с большим успехом исполненная в Париже в марте 1986 г., "Четыре девушки" (по П. Пикассо, 1987). Обобщением зрелого стиля явилась Симфония для большого оркестра (1987). Эпиграфом к ней могли бы стать слова композитора: "в моей музыке лиризм - это самое главное". Широта симфонического дыхания достигается многообразным спектром лирических звучностей - от нежнейших дуновений до могучих волн экспрессивных нагнетаний. В связи с 1000-летием крещения Руси Денисов создал большое произведение для хора *acappella* "Свете тихий" (1988).

Искусство Денисова духовно родственно "петровской" линии русской культуры, традиции А. Пушкина, И. Тургенева, Л. Толстого. Стремясь к высокой красоте, оно противостоит частым в наше время тенденциям упрощенчества, всепошляющей легкодоступности поп-мышления.

Софья Губайдулина

ГУБАЙДУЛИНА Софья (София) Азгатовна, считается одним из крупнейших композиторов второй половины XX столетия. Татарка российского происхождения, исповедует православие. Живет в Германии. Член Королевской музыкальной академии Швеции. Автор более 100 симфонических произведений, в числе которых грандиозное 90-минутное симфоническое сочинение "Страсти по Иоанну", написанное по заказу академии Баха в Штутгарте во исполнение масштабного проекта «Passion-2000», приуроченного к 250-летию со дня смерти Иогана Себастьяна Баха. "Страсти" по четырем евангелистам – Луке, Марку, Матфею и Иоанну – были заказаны четырем композиторам из разных стран. Софья Губайдулина писала, основываясь на русском переводе текста, хотя традиция пассионов, музыкального повествования о последних днях жизни Христа, в русле православной традиции не разрабатывалась. Говорит Софья Губайдулина: "Когда я получила заказ, я сразу поставила условие: хочу писать Страсти по Евангелию от Иоанна. Потому что Иисус мне ближе всего такой, каким он описан у Иоанна. Моя страсть – это Страсти по Иоанну. Мировая премьера "Страстей по Иоанну" состоялась в Штутгарте.

София Губайдулина родилась в провинциальном поволжском городке Чистополь Татарской АССР 24 октября 1931 года, через 7 месяцев переехала вместе с родителями в Казань, где прошли ее детство и юность. Здесь она жила с 1931 по 1954 год. Потребность сочинять музыку появилась у нее очень рано – пятилетней девочкой София уже начала заниматься в музыкальной школе.

После окончания в 1954 году Казанской консерватории, где она занималась по классу фортепиано (Г.М.Коган) и композиции (А.С.Леман), Губайдулина поступила в Московскую консерваторию (1954–1959 гг.) Здесь ее учителем стал Николай Пейко, ученик прославленного Дмитрия Шостаковича.

Шостакович сыграл в её жизни огромную роль. Вот как рассказывает об этом сама Губайдулина. «В юности, такая фигура

как Шостакович, была для меня необыкновенно важна – как человек, как музыкант, как композитор. Это была личность, без которой я тогда, возможно, не смогла бы существовать. Его способ и стиль жизни были для меня ориентиром...»

Окончив в 1963 году аспирантуру при Московской консерватории в классе В.Я. Шебалина, София Губайдулина начала работать как свободный художник, сочиняя музыку. Написала много музыки для игрового и документального кино, мультипликации. Наиболее известны ее работы в фильмах "День ангела", "Маугли", "Анна Голубкова", "Чучело", "Кошка, которая гуляет сама по себе" и др. Обычно Губайдулину помещают в «первой тройке» советского авангарда 1960–1980-х годов, сразу вслед за Э.Денисовым и А.Шнитке. В 1969-1970 годах она работала в Московской экспериментальной студии электронной музыки, с 1975 года входила в импровизационную группу "Астрея" вместе с композиторами Виктором Суслиным и Вячеславом Артемовым. Несмотря на явную народность творческих поисков ансамбля (музыканты использовали в своей работе редкие фольклорные инструменты Кавказа, Средней Азии и России), поиски эти не находили понимания у критиков, её произведения были запрещены к исполнению со сцены. В 1985 г. был снят "железный занавес" и ей впервые было разрешено выехать на Запад. С 1992 года композитор живет и работает в Германии в городке Аппен-Унтерглице под Гамбургом. «Я ощущаю это место, как собственный дом, – говорит она. – Я чувствую себя в этой деревушке лучше, чем в Москве. Художник не должен жить только негативными эмоциями, иначе он заразит ими других...» Российское гражданство С.А. Губайдулина сохранила.

Сегодня Софья Губайдулина буквально утопает в лучах собственной славы. Её называют одним из самых гениальных композиторов второй половины XX столетия. «Музыка Губайдулиной открывает нам такие вещи, о которых мы в нашем цивилизованном мире давно забыли, но которые видим и ощущаем подсознательно», пишет музыковед Доротея Редепеннинг. «Её голос является важнейшим в интернациональном хоре современных музыкантов», заявляет музыкальный драматург Ганс-Петер Крельманн. «С потрясающей внутренней силой её музыка

взрывается, излучая саму жизнь, любовь и сомнения. Это и многое другое дарит нам гениальность Губайдулиной. Как всегда, когда незнакомое, неслыханное, невиданное встречается нас и ведет к новым мыслям, чувствам и эмоциям. Как Хлебников и Цветаева, как Малевич и Татлин, как Скрябин и Тарковский», считает итальянский композитор Луиджи Ноно.

Творчество Софии Губайдулиной широко известно во всем мире. Она является Заслуженным деятелем искусств РСФСР (1990), лауреатом Государственной премии России (1992).

София Губайдулина удостоена также многих зарубежных наград:

- 1975 г. – премия на VII Международном конкурсе композиторов в Риме за сочинение для оркестра "Ступени".
- 1987 г. – премия князя Монако Ренье III.
- 1990 г. – премия имени Сергея и Наталии Кусевицких (США) за произведение для скрипки с оркестром ("Offertorium") и за грамзапись симфонии "Слышу... Умолкло..." (1994).
- 1991 г. – награждена итальянским почетным титулом "Сентябрьская музыка".
- 1995 г. – премия Людвиг Шпора.
- 1998 г. – международная премия императора Японии (ранее этой премии, учрежденной в 1987 г., были удостоены: Леонард Берштейн (1990), Альфред Шнитке (1992), Мстислав Ростропович (1993) и др.) В этом же году София Губайдулина становится Почетным членом Академии искусств Западного Берлина.
- 1999 г. – музыкальная премия Зонинга и премия Штифтунга "Библия и культура".
- 2000 г. – Почетный орден "За заслуги" (Германия) (в числе награжденных орденом, учрежденным указом Фридриха-

Вильгельма IV в 1842 г. были: Чарльз Дарвин (1768), Джузеппе Верди (1887), Роберт Кох (1906), Альберт Эйнштейн (1923), Рихард Штраус (1924) и др.)

- 2002 г. – премия POLARMUSICPRIZE – Нобелевская премия в области музыки, как называют эту награду многие музыкальные критики. Лауреатом премии этого года наряду с Софьей Губайдулиной стала африканская певица Мириам Макеба (Miriam Makeba). Наградные знаки лауреатам вручил сам Король Швеции Карл Густав (Carl XVI Gustaf). На церемонии присутствовала и принцесса Виктория. PolarMusicPrize вручается видным деятелям музыки за их достижения на музыкальном поприще. Премия основана легендарным шведским музыкантом Стигом Андерсоном и Шведской Королевской Музыкальной Академией в 1992-м году. Тогда премию получил сэр Пол Маккартни. В числе других получателей премии - Диззи Гиллеспи, Куинси Джонс, Элтон Джон, Мстислав Ростропович, Джрри Митчелл, Брюс Спрингстин, Рэй Чарлз, Рави Шанкар, Стиви Уандер, Боб Дилан, Исаак Штерн и другие. Денежный эквивалент награды составляет 100 тысяч долларов.

Критики отмечают в творчестве Губайдулиной взаимодействие западных и восточных традиций; ее стиль свободен, подвижен и не принадлежит к какому-либо определенному направлению. Характерные черты почерка Софии Губайдулиной – высокая духовная концентрация, стремление к архитектурному совершенству формы, чуткость к тембровости, к звуку как таковому.

ТЕМА 7 Творчество советских композиторов 60-80-х г.г. Родион Щедрин, Сергей Слонимский

Родион Константинович Щедрин (род. 16 декабря 1932, Москва, СССР) — российский композитор, пианист, педагог. Народный артист СССР (1981). Лауреат Ленинской (1984), Государственной премии СССР (1972) и Государственной премии РФ (1992). Член Межрегиональной

Депутатской группы (1989—1991).

Родился в Москве в семье выпускника Московской консерватории, композитора и педагога Константина Михайловича Щедрина (1894—1955) и экономиста, любительницы музыки Конкордии Ивановны Щедриной (урожд.Ивановой) (1908—1999). Дед Родиона Щедрина был православным священником в Алексине Тульской губернии, и тропинку к церкви, где он отправлял службу, прихожане окрестили «щедринкой».

Первым учителем музыки Р. К. Щедрина стал его отец Константин Михайлович, который родился в селе Воротцы Тульской губернии, а детство провёл в Алексине под Тулой. Он был одарён редкостными музыкальными способностями -«магнитофонной» памятью (запоминал музыку с одного раза), абсолютным слухом. Его способности заметила приезжавшая в город актриса В. Н. Пашенная, которая за свой счет отправила мальчика в Москву, где он окончил Московскую консерваторию.

Музыкой Р. Щедрин был окружён с самого детства: слышал игру отца на скрипке, инструментальное трио в составе отца и его братьев.

В 1941 году был отдан в Центральную музыкальную школу-десятилетку при Московской консерватории. Реально же заниматься по фортепиано начал частно — у М. Л. Гехтман.

Во время Великой Отечественной войны (в октябре 1941 года) семья Щедриных была эвакуирована в Самару. В этот же город был эвакуирован и Д. Шостакович, завершивший в нем свою знаменитую Седьмую симфонию; юному Родиону довелось услышать её на генеральной репетиции под управлением С. Самосуда. Д. Шостакович и К. Щедрин вели работу в Союзе композиторов, первый — как председатель, второй — как ответственный секретарь. Шостакович заботливо помогал семье Щедриных в трудных бытовых и иных обстоятельствах.

Продолжил свое музыкальное образование Щедрин в Московском хоровом училище (1944—1950),

возглавляемом А. В. Свешниковым.

В 1950—1955 годах Р. К. Щедрин учился в МГК имени П. И. Чайковского, которую с отличием окончил по двум специальностям: композиции (класс Ю. А. Шапорина) и фортепиано (класс Я. В. Флиера).

В 1959 году там же окончил аспирантуру (рук. Ю. А. Шапорин).

В 1965—1969 годах — преподаватель композиции в Московской консерватории. Среди его учеников - О. Галахов, Б. Гецелев, Г. Минчев. Щедрин прекратил работу в консерватории, войдя в конфликт с партийными деятелями теоретико-композиторского факультета.

В 1968 году он отказался подписать письмо в поддержку вступления войск стран Варшавского договора в Чехословакию.

В 1973 году Щедрин избирается на должность председателя правления Союза композиторов РСФСР. На этом посту он проработал до 1990 года, добровольно его покинув, после чего был оставлен в роли почетного председателя СК России. То, что во главе огромной российской композиторской организации столько лет стоял серьёзный композитор новаторской направленности, сыграло чрезвычайно прогрессивную роль. Велика была и его личная помощь композиторам, музыковедам, дирижёрам и др. «Долгое время Щедрин возглавлял Союз композиторов России, и мало кто знает, скольким молодым талантам отверженным, гонимым властью, помог этот человек», — написал о нем в 2002 году Владимир Спиваков в буклете музыкального фестиваля, состоявшегося по случаю 70-летия композитора.

Р. Щедрин имеет Литовское гражданство, поскольку в пору восстановления независимости Литвы литовское гражданство в виде исключения получило немало жителей других стран, в том числе – России. Это в основном были видные деятели общественной жизни, культуры, искусства, а также спортсмены и предприниматели. Знаменитая пара Майя Плисецкая – Родион

Щедрин в 1991 году из россиян получили литовские паспорта первыми.

Однажды Гия Канчели, композитор в бархатной темно-синей тужурке и с такими же бархатными глазами, после премьеры, на которую он приехал из Германии, говорил мне о Родионе Щедрине: „Это большой композитор, может быть, крупнейший в мире сейчас“. Привыкнув к ревнивому лепету моих коллег, я был поражен.

Щедрин — большое „Щ“ русской музыки. Такой буквы нет ни в одном алфавите — ни в английском, ни в немецком. Беспощадная новая его музыка — мощная, щемящая, прищуренная от боли или от смеха. Великие Шостакович, Шенберг, Шнитке, Штокхаузен работали в реалиях XX века. Щедрин же прыгнул с нами физически в XXI век. Какой надо иметь талантиЩЕ, чтобы из нашего дерьма и ужаса создать сокровиЩЕ!

Ещё, Щедрин, ещё!

А. А. Вознесенский

Его гениальное ощущение оркестрового звучания сказалось не только в очень популярных Первом концерте для оркестра „Озорные частушки“ и „Кармен-сюите“. Королем современного оркестра называют его профессионалы, имея в виду максимальную звуковую выразительность при максимальной концентрации и экономии средств. Его произведения играют лучшие исполнители мира, такие как Л. Маазель, С. Озава, М. Янсонс, О. Мустонен, М. Венгеро. Особенно я ценю его неприятие компромиссов даже в очень трудное для русской музыки время. Он всегда был новатором в музыке и не опасался публично демонстрировать свою полную поддержку любым отклонениям от „официального советского музыкального курса“.

М. Л. Ростропович

В этом сезоне надеюсь познакомить как можно более широкий зритель с новой постановкой Мариинского театра — «Ртвными душами». Это великая опера Родиона Щедрина, не ян, кстати, ставлю это произведение в один ряд с «Войной и ом» Прокофьева или с «Леди Макбет Мценского уезда» таковича. С первой же минуты мы видим в гоголевских героях, это зеркало беспощадно метко показывает, как мы живём, е мы жуткие и почему такими стали. Поразительно, но сегодня, 11 году, эта опера воспринимается гораздо острее, чем в конце 0-х, когда её впервые поставили. Гоголь обладал удивительным ием и слухом. Только он мог увидеть и описать Россию так о. Многие из тех, кто уже побывал на спектакле, поразились, ь актуален он сегодня. И тема хриstopродавцев, и пассаж о что «один там только и есть порядочный человек: прокурор; да т, если сказать правду, свинья». Зрители смеются в этом месте, меются-то они над собой. А потом задумываются о том, что и два века прошло и при этом мало что изменилось.[11]

В. А. Гергиев

Щедрин — мастер оркестровки, комбинаций оркестровых ок, внезапных эффектов. Материал его произведений кажется ервый взгляд обманчиво простым. Но искусная изощренность языка ведет нас в глубины музыки, которая полна ометности, остроумия, иронии, юмора, жизнерадостности, линного комизма...

Л.Маазель

Его музыка вечна, популярность её будет со временем только астать. Большие личности всегда задают тон времени. Новое не да удобно для современников, что закономерно. Для меня ион фигура знаковая, Он великий композитор. Время его оящего полного признания ещё впереди. Я уверен, что его ут играть всегда и везде. Главное, что его творчество всегда ано с русским фольклором. Он национальный русский

позитор. Я очень люблю его музыку, что его как пианиста, как го великого друга.

С. Л. Доренский

Я могу сказать, что мой слух необыкновенно любовался его рмен-сюитой“. Это для меня прелестная совершенно вещь, му что здесь как бы современное перенесение музыки не рбляет то, что всем известно. Наоборот, музыка целует музыку. находятся в нежном и неоскорбительном для слуха союзе.

Б. Ахмадулина

Сочетание блестящего остроумия и глубокого чувства драмы, ой мысли и мощной конструкции, смелого, подчас дерзкого еримента и неизменности русской национальной традиции, ноженное на высочайшую технику письма, — это всегда ищало и восхищает меня в творчестве Родиона Щедрина.

М. В. Плетнев

Родион Щедрин подарил Нью-Йоркской филармонии шедевр, рый войдет в небольшое число написанных за последнее время изведений, обогативших репертуар классической музыки. ет оперы восхитителен. Материала в ней для театра остаточно. Это и притча, это и страстная чувственная и оническая любовь, и страшный грех убийства, расплата за него, рский плен и пытки, белая горячка героя, которого преследует зрак запоротого им до смерти монаха, восхитительная цыганка естокий князь. Щедрин все эти сюжетные нити сводит в кательную музыкальную ткань...

Радостно видеть композитора, который пишет настоящую ыку, а не просто набор звуков, притягивающий внимание к их ателю только потому, что автор прославлен и знаменит... лько раз мне доводилось наблюдать, как некоторые надменные цы с их риторическими претензиями на создание так

ваемой «музыки будущего» бесследно исчезали, несмотря на нические усилия их неистовых адептов.

Радостно осознавать, что судьба даровала мне достаточно ую жизнь и возможность быть участником случившегося.

Л.Маазель

«Казнь Пугачёва» — одно из самых дорогих для меня сочинений рина. Его язык, как всегда, у Родиона, правдив и ярок. Четкая тектоника эпизодов, свободная техника письма, искусное тение голосов — все это делает музыку «Пугачева» совершенной. ь нет ничего лишнего, здесь каждая нота, каждый нюанс, каждый их используются с предельной силой и эффективностью. Для меня дое исполнение поэмы «Казнь Пугачева» — это лично пережитое ытие.

Требовательность Родиона хорошо известна, с годами он своих нципов не изменил: интерпретатор должен буквально до сотой доли олнять все то, что написано в партитуре. Мастерство и ршенство складываются из нюансов, из деталей, из четкого олнения указаний композитора. Общая линия, конечно, крайне на, но художественное целое невысказано без наличия всех аемых в интерпретации. И здесь нет главного и второстепенного: важно, каждая мельчайшая деталь определяет высокий конечный льтат.

За многие годы нашего общения я наверное уже могу позволить сказать, что проник в суть его творчества. Его музыку я уже просто твую, мне и слов особенных не нужно. Мировая премьера оперы «Ярыня Морозова», доверенная мне, это бесценный подарок судьбы.

один шаг вперед в моей профессиональной жизни. Момент лютного творческого счастья, которое, я надеюсь, разделил с моим чательным хором.

Б. Г. Тевлин

Слонимский Сергей

Он действительно один из тех немногих современных композиторов, в ком неизменно видят продолжателя традиций. Чьих? Обычно называют М. Мусоргского и С. Прокофьева. Не менее стойко в суждениях о Слонимском подчеркивается и противоположное: яркая индивидуальность музыки, ее запоминаемость и легкая узнаваемость. Опора на традиции и собственное "я" у Слонимского не исключают друг друга. Но к единству этих двух противоположностей добавляется третья - умение достоверно творить в музыкальных стилях разных времен и народов, будь то русская деревня дореволюционного времени в опере "Виринея" (1967, по мотивам повести Л. Сейфуллиной) или старая Шотландия в опере "Мария Стюарт" (1980), поразившая даже шотландских слушателей глубиной проникновения. Такое же свойство подлинности лежит на его "античных" сочинениях: балете "Икар" (1971); вокальных пьесах "Песнь песней" (1975), "Прощание с другом в пустыне" (1966), "Монологи" (1967); опере "Мастер и Маргарита" (1972, "Новозаветные сцены"). При этом автор стилизует старину, сочетая музыкальные принципы фольклора, новейших композиционных техник XX в. с собственной индивидуальностью. "Слонимский, видимо, обладает тем особым даром, который выделяет одного композитора из многих: умением говорить на различных музыкальных языках, и при этом печатью личностного качества, лежащей на его произведениях", - считает американский критик.

Автор многих сочинений, Слонимский непредсказуем в каждом новом из них. Вслед за кантатой "Песни вольницы" (1959, на народные тексты), в которой удивительное претворение русского фольклора позволило говорить о Слонимском как об одном из вдохновителей "новой фольклорной волны", появилась Соната для скрипки solo - опус предельной современной экспрессии и сложности. После камерной оперы "Мастер и Маргарита" возник Концерт для трех электрогитар, солирующих инструментов и симфонического оркестра (1973) - оригинальнейший синтез двух жанров и форм музыкального мышления: рок- и симфонического. Такая амплитуда и резкая

смена образно-сюжетных интересов композитора поначалу многих шокировала, не давая понять: каков же подлинный Слонимский? "...Порой после очередного нового сочинения его поклонники становятся его "отрицателями", а эти последние - поклонниками. Одно лишь остается постоянным: его музыка всегда вызывает интерес слушателей, о ней думают и спорят". Постепенно обнаружилось неразрывное единство разных стилей Слонимского, например умение даже додекафонии придавать черты фольклорного мелоса. Оказалось, что такие ультрановаторские приемы, как использование нетемперированного строя (треть- и четвертитоновых интонаций), свободной импровизационной ритмики без штилей, свойственны фольклору. А при тщательном исследовании его гармонии выявилось, как своеобразно использует автор принципы старинной гармонии и народного многоголосия, конечно, наряду с арсеналом средств романтической и современной гармонии. Именно поэтому в каждой из девяти своих симфоний он создал некие музыкальные драмы, часто связанные между собой образами - носителями главных идей, олицетворяющих разные проявления и формы добра и зла. Столь же ярко, богато, симфонично раскрыты именно в музыке сюжеты всех четырех его музыкально-сценических сочинений - балета и трех опер. В этом одна из главных причин непрерывного исполнительского и слушательского интереса к музыке Слонимского, широко звучащей в СССР и за рубежом.

Родившийся в 1932 г. в Ленинграде, в семье видного советского писателя М. Слонимского, будущий композитор унаследовал духовные традиции русской демократической творческой интеллигенции. С раннего детства он помнит близких друзей отца: Е. Шварца, М. Зощенко, К. Федина, рассказы о М. Горьком, А. Грине, атмосферу напряженной, трудной, драматичной писательской жизни. Все это быстро расширяло внутренний мир ребенка, учило смотреть на мир глазами писателя, художника. Острая наблюдательность, аналитичность, четкость в оценках явлений, людей, поступков - постепенно развили в нем драматургическое мышление.

Музыкальное образование Слонимского началось в

предвоенные годы в Ленинграде, продолжилось во время войны в Перми и в Москве, в Центральной музыкальной школе; завершилось в Ленинграде - в школе-десятилетке, в консерватории на факультетах композиции (1955) и фортепиано (1958), и наконец, в аспирантуре - по теории музыки (1958). Среди учителей Слонимского Б. Арапов, И. Шерман, В. Шебалин, О. Месснер, О. Евлахов (композиция). Проявившиеся с детских лет склонность к импровизации, любовь к музыкальному театру, увлечение С. Прокофьевым, Д. Шостаковичем, М. Мусоргским - во многом определили творческий облик будущего композитора. Вволю наслушавшись в военные годы в Перми, где был в эвакуации Кировский театр, классических опер, юный Слонимский импровизировал целые оперные сцены, сочинял пьесы, сонаты. И, наверное, в душе гордился, хотя и огорчался, что такой музыкант, как А. Пазовский, - тогда главный дирижер театра - не верил, что десятилетний Сергей Слонимский написал романс на стихи Лермонтова сам.

В 1943 г. Слонимский купил в одном из московских галантерейных магазинов клавир оперы "Леди Макбет Мценского уезда" - запрещенное произведение Шостаковича сдали в утиль. Опера была выучена наизусть и перемены в ЦМШ оглашались "Сценой порки" под недоуменно-неодобрительные взгляды учителей. Музыкальный кругозор Слонимского рос стремительно, мировая музыка поглощалась жанр за жанром, стиль за стилем. Тем страшнее для молодого музыканта был 1948 год, сузивший мир современной музыки до тесного, ограниченного стенами "формализма" пространства. Как и все музыканты этого поколения, учившиеся в консерваториях после 1948 г., он был воспитан лишь на классическом наследии. Только после XX съезда КПСС началось глубокое и непредубежденное изучение музыкальной культуры XX в. Композиторская молодежь Ленинграда, Москвы интенсивно наверстывала упущенное. Вместе с Л. Пригожиным, Э. Денисовым, А. Шнитке, С. Губайдулиной они учились друг у друга.

Одновременно важнейшей школой для Слонимского стал русский фольклор. Множество фольклорных экспедиций - "целая

фольклорная консерватория", по выражению автора, - прошли в постижении не только песни, но и народного характера, уклада русской деревни. Однако принципиальная художественная позиция Слонимского требовала чуткого вслушивания и в современный городской фольклор. Так в его музыку органично вошли интонации туристских и бардовских песен 60-х гг. Кантата "Голос из хора" (на ст. А.Блока, 1964) - первый опыт сочетания далеких стилей в единое художественное целое, определенный впоследствии А. Шнитке как "полистилистика".

Современное художественное мышление формировалось у Слонимского с детства. Но особенно важными были конец 50 - начало 60-х гг. Много общаясь с ленинградскими поэтами Е. Рейном, Г. Гэрбовским, И. Бродским, с актерами М. Козаковым, С. Юрским, с лениноведом В. Логиновым, кинорежиссером Г. Полокой, Слонимский рос в созвездии ярких талантов. В нем прекрасно сочетаются зрелость и озорство, скромность, доходящая до щепетильности, и смелость, активная жизненная позиция. Его острые, честные выступления всегда доказательны, подкреплены чувством справедливости и огромной эрудицией. Юмор Сергея Слонимского - колючий, точный, приклеивается как меткое народное словцо.

Слонимский не только композитор и пианист. Он блестящий, артистичнейший импровизатор, крупный музыковед (автор книги "Симфонии С.Прокофьева", статей о Р. Шумане, Г. Малере, И. Стравинском, Д. Шостаковиче, М. Мусоргском, Н. Римском-Корсакове, М. Балакиреве, острых и полемичных выступлений по вопросам современного музыкального творчества). Он также педагог - профессор Ленинградской консерватории, в сущности создатель целой школы. Среди его учеников: В. Кобекин, А. Затин, А. Мревлов - всего более 30 членов Союза композиторов, в т. ч. и музыковеды. Музыкально-общественный деятель, заботящийся об увековечении памяти и исполнении незаслуженно забытых сочинений М. Мусоргского, В. Щербачева, даже Р. Шумана, - Слонимский является одним из авторитетнейших современных советских музыкантов.

ТЕМА 8 Жанры развлекательной музыки во 2-й половине XX века.

Эндрю Ллойд Уэббер

Историю современного музыкального театра невозможно себе представить без имени британского композитора Эндрю Ллойд-Уэббера. Автора таких произведений, как "Иисуса Христа Суперзвезды", "Призрака оперы", "Кошек" и еще около десятка других успешных работ не зря называют "королем музыкального театра" - его роль в развитии современного мюзикла трудно переоценить.

Эндрю Ллойд-Уэббер родился 22 марта 1948 года в Лондоне, в семье профессиональных музыкантов. Его отец, Вильям Ллойд Уэббер, был профессором теории музыки и композиции в Королевском музыкальном колледже, директором Лондонского музыкального колледжа, а также сам писал музыку для органа. Мать, Джин Ллойд Уэббер, преподавала скрипку и фортепиано. Неудивительно, что Эндрю с раннего детства начал проявлять интерес к музыке. В три года он начал играть на скрипке, в шесть - на фортепиано и валторне. К тому времени он уже сочинял собственную музыку, это было гораздо увлекательней, чем исполнять чужую, а когда Эндрю было девять, его сочинение под названием "Сюита для игрушечного театра" было опубликовано в музыкальном журнале "Учитель музыки". Дома у Ллойд Уэбберов постоянно звучала музыка - как классическая, так и популярная, поэтому на творчество юного композитора оказывали влияние совершенно различные музыкальные стили - ему нравились Прокофьев, Шостакович, Дворжак и Мендельсон, что однако не мешало ему быть ярким поклонником короля рок-н-ролла, идола 60-ых - Элвиса Пресли, Литл Ричарда и знаменитых Братьев Эверли. Моцарт, Бетховен и Бриттен мирно соседствовали с Роджерсом и Хаммерстайном. Знакомство с мюзиклами произвело огромное впечатление на Ллойд-Уэббера - посмотрев спектакль "Моя прекрасную леди", он даже создал домашний театр, для которого писал мюзиклы.

В 1956-ом году Эндрю поступил в Вестминстерскую школу -

одну из самых старых и уважаемых школ в Лондоне. В школе Ллойд-Уэббер серьезно увлекался средневековой историей и архитектурой. Успешно закончив Вестминстер, он поступил в Магдален Колледж, Оксфорд, на историческое отделение, намереваясь стать ученым-медиевистом, специалистом по архитектуре. Но судьба распорядилась иначе.

21 апреля 1965-ого года Эндрю Ллойд-Уэббер получил письмо от Тимоти Майлза Биндона Райса (ныне известного широкой публике как Тим Райс) - молодого поэта, в то время работавшего в юридической фирме и страстно хотевшего стать рок-звездой. Прослышав о том, что юному композитору требуется соавтор, умеющий писать стихи, Тим предлагал встретиться и обсудить возможность совместной работы. Последовавшая за этим историческая встреча двух молодых людей положила начало одному из самых талантливых и успешных творческих дуэтов в истории музыкального театра.

Эндрю взял академический отпуск, чтобы начать работать над первым совместным мюзиклом Ллойд-Уэббера - Райса. Мюзикл назывался "Такие, как мы" ("The Likes of Us") и рассказывал об известном английском филантропе, докторе Томасе Барнардо, учредившем сиротские дома для бездомных детей. Однако он так и не был поставлен. Тем не менее, Эндрю принял решение не возвращаться в Оксфорд, а полностью сосредоточиться на совместной работе с Тимом Райсом и на музыкальной карьере. Для этой цели он прослушал курс оркестровки в музыкальной школе Гилдхол, а также курс композиции и дирижирования в Королевском Музыкальном Колледже.

У следующей работы Ллойд-Уэббера - Райса, кантаты "Иосиф и его удивительный разноцветный плащ снов" ("Joseph and the Amazing Technicolor Dreamcoat"), написанной ими в 1968-ом году для детского хора на основе библейской истории об Иосифе и его братьях и затем поставленной в школе Колет Корт, судьба была более счастливая. "Иосиф" был записан и выпущен на пластинке, и молодых авторов заметили - продюсеры Дэвид Лэнд и Сефтон Майерс предложили Ллойд-Уэбберу и Райсу контракт,

открывший им дорогу в настоящий шоу-бизнес. В 1969-ом году Эндрю и Тим написали мюзикл об английском короле Ричарде Львиное Сердце - он назывался "Come Back, Richard, Your Country Needs You" ("Вернись, Ричард, ты нужен своей стране"), но дело ограничилось лишь выпуском сингла, не имевшего успеха.

Мировую известность Эндрю Ллойд-Уэббер получил после выхода в свет в 1970-ом году их четвертого с Тимом Райсом совместного произведения - рок-оперы "Иисус Христос Суперзвезда". Заглавная песня, записанная певцом Мюрреем Хэдом, произвела настоящий фурор. Рок-опера о последних днях жизни Иисуса Христа вызвала множество разговоров и споров и стала культовым произведением для целого поколения, не потеряв своей актуальности и в наши дни. "Иисус Христос Суперзвезда" был новым словом в музыкальном театре. Соединение рок-музыки с классическими мотивами, использование современной лексики в текстах, их высокое качество, так называемый принцип "sung-through" (вся история рассказывается исключительно посредством песен, без использования не поющих диалогов) - все это сделало "Иисуса Христа Суперзвезду" настоящим хитом.

В 1975-ом году Ллойд-Уэббер пишет вместе с известным английским драматургом Аланом Эйкборном мюзикл "Дживс" по мотивам знаменитых произведений Пэлама Грэхема Вудхауза о хитром слуге Дживсе и его чудаковатом хозяине, аристократе Берти Вустере. Мюзикл не имел большого успеха, но его переработанная версия, вышедшая в 1996-ом году под названием "By Jeeves", была более удачной.

В 1976-ом году Ллойд-Уэббер воссоединяется со своим прежним соавтором - Тимом Райсом, и они вместе создают рок-оперу "Эвита" о жене аргентинского президента Хуана Перона, Эве Перон. "Эвита" к сожалению, стала последним детищем Эндрю и Тима, если не считать мини-мюзикла "Крикет", написанного ими в 1986-ом году специально для английской королевы.

В 1978-ом году выходят "Вариации" - произведение для виолончели с рок-оркестром, написанное Эндрю специально для

своего брата Джулиана Ллойд Уэббера - известного классического виолончелиста. Позже, в 1982-ом году "Вариации" были включены в качестве второй, балетной части в мюзикл "Песня и танец" ("SongandDance"). Первая часть представляла собой цикл песен о судьбе английской девушки в Америке и называлась "Скажи мне в воскресенье" ("TellMeOnASunday") - эту вещь Эндрю написал вместе с поэтом Доном Блэком еще в 1979-ом году.

В 1980-ом году произошла вторая "историческая встреча" - Эндрю познакомился с продюсером Камероном Макинтошем. Вдвоем они открыли новую эпоху в истории музыкального театра - эпоху дорогостоящих, роскошных, высокотехнологичных, масштабных постановок с развитой индустрией продажи сопутствующих сувениров. "Кошки" ("Cats", 1981-ый год), "Звездный экспресс" ("StarlightExpress", 1984-ый год, либреттист Ричард Стилго), "Призрак оперы" ("ThePhantomOfTheOpera", 1986-ой год, либреттист Чарльз Харт) были не только яркими, красивыми и оригинальными шоу с замечательной музыкой, но и тщательно спланированными, хорошо продуманными коммерческими проектами. Большая ставка делалась на технические "чудеса" - в "Призраке оперы", например, на зрителей падала люстра, а в "Звездном экспрессе" все актеры были поставлены на ролики. "Кошки", танцевальное шоу на основе цикла стихов Томаса Элиота, сделало своего автора миллионером и стало самым долгоиграющим мюзиклом за всю историю существования этого жанра. "Призрак оперы", в основе которого лежит sentimentalный роман Гастона Леру, особенно полюбился зрителям и породил огромную волну "фантомомании" по всему миру.

В этот же период Эндрю сочиняет музыкальное произведение совсем другого рода - в 1985-ом году он пишет "Реквием", посвященный смерти его отца. Эта вещь продемонстрировала, что композитор может успешно работать и в не очень привычной для себя сфере - сфере классической, "серьезной" музыки. За свой "Реквием", великолепно исполненный Пласидо Доминго и Сарой Брайтман, Эндрю был удостоен в 1986-ом году награды "Грэмми" в номинации "Лучшая современная классическая композиция".

В 1989-ом году выходят "Аспекты любви" - мюзикл о запутанных любовных отношениях, написанный по роману Дэвида Гарнетта. Либреттистами на этот раз выступили Дон Блэк и Чарльз Харт. В 1993-ем году Эндрю вместе с Доном Блэком и Кристофером Хэмптоном пишут мюзикл "Бульвар Сансет" ("SunsetBoulevard"), тетральную адаптацию фильма Билли Уайлдера о стареющей звезде немого кино.

В 1998-ом году Ллойд-Уэббер вновь возвращается к року и к теме Иисуса Христа - человек, которого принимают за Спасителя, становится главным героем его рок-мюзикла "Свистни по ветру" ("WhistleDownTheWind"), созданного вместе с Джимом Стейнманом, знаменитым автором песен Мит Лоуфа и Бонни Тайлер.

Последняя работа Ллойд-Уэббера - мюзикл "Прекрасная игра" ("TheBeautifulGame"), написанный им в соавторстве с известным британским драматургом Беном Элтоном (2000-ый год) - стал отходом от традиций "большого, дорогостоящего шоу", прощание с эпохой "Кошек" и "Призрака оперы", демонстрирующее его усталость от этой формы мюзикла. В поисках новых форм композитор вновь обращается к камерной, более индивидуальной, личностной манере постановки спектакля. В "Прекрасной игре" нет большого оркестра и сложных декораций, нет технических "наворотов". Критики по достоинству оценили музыку и сюжет "Прекрасной игры" (мюзикл, действие которого разворачивается в Северной Ирландии, посвящен проблеме межнациональных и межконфессиональных конфликтов,) признав спектакль "Лучшим мюзиклом 2000-ого года". Композитор не собирается останавливаться на достигнутом - сейчас он работает над идеями для своего следующего мюзикла.

Гениальность Эндрю Ллойд-Уэббера проявляется в его удивительной способности свободно обращаться с различными музыкальными стилями: он соединяет рок и классику, с одинаковой легкостью пародирует оперетту, рок-н-ролл и даже новомодный рэп, он всегда современен и при этом обладает собственным оригинальным стилем. Его дар талантливому мелодиста

дополняется умением самостоятельно создавать сложнейшие оркестровки для своих вещей (чем в наше время может похвастаться редкий композитор), а также уникальным театральным "чутьем".

Эндрю Ллойд-Уэббер живет в своем поместье Сидмонтон, в Хэмпшире. С 1976-ого года он проводит в Сидмонтоне ежегодные фестивали, на которых представляет на суд общественности свои новые произведения перед тем как ставить их в театре. Эндрю удачлив не только в композиторской, но и в финансовой деятельности (что резко увеличивает число его злопыхателей-завистников) - он возглавляет компанию ReallyUsefulGroup ("Действительно полезная компания"), созданную им в 1977-ом году и призванную представлять его интересы. Помимо этого, компания занимается продюсерской деятельностью. В 2000-ом году ReallyUsefulGroup приобрела компанию StollMoss, благодаря чему Эндрю теперь является владельцем десяти с лишним театров Уэст-Энда.

Боевые награды и прочие регалии: Хранит на полочке 7 наград Тони, 3 Грэмми, 5 наград Лоуренса Оливье, Золотой Глобус, Оскара и Награду Общества Критиков за лучш

ий мюзикл 2000-го года, а также другие награды, с трудом поддающиеся перечислению. В 1992-ом году Эндрю был посвящен в рыцари за заслуги перед родиной и стал именоваться сэром Ллойд Уэббером, а в 1997-ом году получил лордство и дефис в фамилию (теперь именуется лордом Ллойд-Уэббером, бароном Сидмонтонским).

Семейное положение: Композитор состоит в третьем браке: в первый раз он был женат на Саре Тюдор Хьюджил, родившей ему двоих детей, во второй раз - на певице Саре Брайтман, сейчас Ллойд-Уэббер женат на Мэдлин Астрид Гордон, у них трое детей.

Увлечения: Собирает картины прерафаэлитов, а также картины их заклятых врагов, держит лошадей, хранит в погребе хорошее вино, регулярно строчит ресторанные колонки и сочиняет настольные игры, в которые играет с собственными детьми.

ТЕМА 9 КРУПНЕЙШИЕ РОССИЙСКИЕ КОМПОЗИТОРЫ РУБЕЖА XX – XXI ВЕКОВ.

Гия Канчели

*Большой музыкальный талант, занимающий в международном
плане абсолютно оригинальную позицию.*

Л. Ноно

*Аскет с темпераментом максималиста, со
сдержанностью затаившегося Везувия.*

Р. Щедрин

*Мастер, умеющий сказать простейшими средствами
нечто новое, что невозможно спутать ни с чем, пожалуй,
даже неповторимое.*

В. Вольф

Оригинальность музыки Г. Канчели, которому посвящены приведенные строки, - в сочетании предельной открытости стиля с его строжайшей избирательностью, национальной почвенности с общечеловеческой значимостью художественных идей, бурной жизни эмоций с возвышенностью их выражения, простоты с глубиной, а доступности с захватывающей новизной. Подобное сочетание кажется парадоксальным лишь при словесном пересказе, само же становление музыки у грузинского автора всегда органично, спаяно живой, песенной по своей природе интонацией. Это художественно цельное отражение современного мира в его сложной дисгармонии.

Биография композитора не слишком богата внешними событиями. Вырос в Тбилиси, в семье врача. Здесь окончил музыкальную семилетку, потом геологический факультет университета и лишь в 1963 г. - консерваторию по классу композиции И. Туския. Уже в студенческие годы музыка Канчели оказалась в центре критических дискуссий, не прекращавшихся вплоть до присуждения композитору в 1976 г. Государственной премии СССР, а затем вспыхнувших с новой силой. Правда, если поначалу Канчели упрекали в эклектизме, в недостаточно ярком

выражении собственной индивидуальности и национального духа, то позднее, когда авторский стиль полностью сформировался, заговорили о самоповторении. Между тем уже первые работы композитора выявили "собственное разумение музыкального времени и музыкального пространства" (Р. Щедрин), и впоследствии он с завидным упорством шел по избранному пути, не позволяя себе остановиться или успокоиться на достигнутом. В каждом очередном сочинении Канчели, по его признанию, стремится "найти для себя хотя бы одну ступеньку, ведущую вверх, а не вниз". Поэтому и работает медленно, тратит по несколько лет на отделку одного сочинения, причем правка рукописи продолжается у него обычно и после премьеры - вплоть до издания или записи на пластинку.

Зато среди немногочисленных сочинений Канчели не найти экспериментальных или проходных, тем более неудачных. Видный грузинский музыковед Г. Орджоникидзе уподобил его творчество "восхождению на одну гору: с каждой высоты горизонт отбрасывается дальше, открывая невиданные ранее дали и позволяя заглянуть в глубины человеческого бытия". Прирожденный лирик, Канчели поднимается через объективную уравновешенность эпоса к трагедии, не утрачивая искренности, непосредственности лирической интонации. Семь его симфоний - это как бы семь заново прожитых жизней, семь глав эпопеи об извечной борьбе добра со злом, о трудной судьбе красоты. Каждая симфония - законченное художественное целое. Различны образы, драматургические решения, и тем не менее все симфонии образуют своего рода макроцикл с трагическим прологом (Первая - 1967) и "Эпилога" (Седьмая - 1986), который, по замыслу автора, подводит итог большого творческого этапа. В этом макроцикле Четвертая симфония (1975), отмеченная Государственной премией, - и первая кульминация, и предвестница перелома. Две ее предшественницы вдохновлены поэтикой грузинского фольклора - прежде всего церковных и обрядовых песнопений, заново открытых в 60-е гг. Вторая симфония, носящая подзаголовок "Песнопения" (1970), - самое светлое из произведений Канчели, утверждающее гармонию человека с природой и историей, незыблемость духовных заветов народа. Третья (1973) подобна стройному храму во славу

гениальных анонимов - создателей грузинской хоровой полифонии. Четвертая симфония, посвященная памяти Микеланджело, сохраняя выстраданную цельность эпического мироощущения, драматизирует его размышлениями о судьбе художника. Титана, разорвавшего в своем творчестве оковы времени и пространства, но оказавшегося по-человечески бессильным перед лицом трагического бытия. Пятая симфония (1978) посвящена памяти родителей композитора. Здесь, пожалуй впервые у Канчели, тема времени, неумолимого и милосердного, полагающего предел человеческим стремлениям и надеждам, окрашивается глубоко личной болью. И хотя все образы симфонии - как скорбные, так и отчаянно протестующие - никнут или распадаются под натиском неведомой роковой силы, целое несет ощущение катарсиса. Это скорбь выплаканная и преодоленная. После исполнения симфонии на фестивале советской музыки во французском городе Туре (июль 1987) пресса назвала ее, "возможно, самым интересным из современных произведений на сегодняшний день". В Шестой симфонии (1979-81) вновь возникает эпический образ вечности, музыкальное дыхание становится шире, контрасты укрупняются. Однако это не сглаживает, но заостряет и обобщает трагический конфликт. Триумфальному успеху симфонии на нескольких авторитетных международных музыкальных фестивалях способствовали ее "сверхдержновенный концептуальный размах и трогательное эмоциональное впечатление".

Приход известного симфониста в Тбилисский оперный театр и постановка здесь в 1984 г. "Музыки для живых" оказались для многих неожиданностью. Однако для самого композитора это было естественным продолжением давнего и плодотворного сотрудничества с дирижером Дж. Кахидзе, первым исполнителем всех его сочинений, и с режиссером Грузинского академического драматического театра им. Ш. Руставели Р. Стуруа. Объединив свои усилия на оперной сцене, эти мастера и здесь обратились к значительной, остроактуальной теме - теме сохранения жизни на земле, сокровищ мировой цивилизации - и воплотили ее в новаторской, масштабной, эмоционально захватывающей форме. "Музыка для живых" по праву признана событием в советском музыкальном театре.

Непосредственно вслед за оперой появилось второе антивоенное произведение Канчели - "Светлая печаль" (1985) для солистов, детского хора и большого симфонического оркестра на тексты Г. Табидзе, И. В. Гете, В. Шекспира и А. Пушкина. Подобно "Музыке для живых", это произведение посвящено детям - но не тем, кому предстоит жить после нас, а невинным жертвам второй мировой войны. Восторженно принятая уже на премьере в Лейпциге (как и Шестая симфония, она написана по заказу оркестра "Гевандхауз" и издательства "Петерс"), "Светлая печаль" стала одной из самых проникновенных и возвышенных страниц советской музыки 80-х гг.

Последняя из законченных партитур композитора - "Оплаканный ветром" для солирующего альтя и большого симфонического оркестра (1988) - посвящено памяти Гиви Орджоникидзе. Премьера этого сочинения состоялась на фестивале в Западном Берлине в 1989 г.

В середине 60-х гг. начинается сотрудничество Канчели с крупными режиссерами драматического театра и кино. К настоящему времени им написана музыка к более чем 40 кинофильмам (в основном режиссеров Э. Шенгелая, Г. Данелия, Л. Гогоберидзе, Р. Чхеидзе) и к почти 30 спектаклям, подавляющее большинство которых поставил Р. Стуруа. Однако сам композитор рассматривает свою работу в театре и кино как всего лишь часть коллективного творчества, самостоятельного значения не имеющую. Поэтому ни одна из его песен, театральных или кинопартитур не издана и не записана на пластинку.

Алемдар р Саби тович Караманов

Алемдар Сабитович Караманов родился в Симферополе 10 сентября 1934 года. Его отец — Сабит Темель Кагырман (Караманов — это русифицированная версия фамилии отца), турок по национальности, окончивший Коммунистический университет народов Востока в Москве и занимавший в Симферополе пост партийного секретаря (до 30-х годов). Мать Алемдара, Полина Сергеевна Караманова (девичья фамилия Величко), «дочь донского казака», работала в библиотеке. Алемдар

был первенцем. Позднее в семье Карамановых родились ещё двое детей: дочь Севиль (род. 1936) и сын Александр. В 1944 году отца депортировали в в Казахстан, где через несколько лет, освободившись, но не получив разрешения вернуться к семье в Крым, он умер.

В семье имелся рояль, и Полина Сергеевна, которая неплохо играла, заметив интерес старшего сына-дошкольника к музыке, начала обучать его основам музыкальной грамоты и игры на фортепиано. Они занимались по несколько часов не только в выходные дни, но и в будни — перед тем, как пойти в детский сад. У мальчика был абсолютный слух, и в семь лет, осенью 1941 года, его приняли в музыкальную школу при Симферопольском музыкальном училище. Невзирая ни на какие обстоятельства, даже в то время, когда Крым был оккупирован немецкими войсками, Полина Сергеевна водила Алемдара на занятия в музыкальную школу, где с ним в течение двух лет занималась Ева Павловна Сеферова, опытный педагог музучилища, а позднее — Ирина Аркадьевна Брискина, юная выпускница Ленинградской консерватории. В семилетнем возрасте мальчик записал своё первое музыкальное сочинение. Когда Алемдару было десять лет, он положил на музыку стихотворение об освобождении Севастополя, опубликованное в газете «Крымская правда».

Он блестяще занимался в музыкальной школе, и по решению педсовета был освобождён от оплаты за обучение; ему даже назначили стипендию, паёк и выдали хлебную карточку (подобное обычно практиковалось лишь для успешных студентов музучилища) — это стало хорошим материальным подспорьем для семьи. В 1949 году, окончив общеобразовательную семилетку, Алемдар поступил в Симферопольское музыкальное училище а в 1953 году он вошёл в число его талантливейших выпускников, которым было рекомендовано поступать в консерваторию.

Московский период творчества

Д. Шостакович об А. Караманове

Это интересный и оригинальный талант, своеобразие которого

невозможно не заметить уже в студенческих работах.

Д. Шостакович

В 1953 году Алемдар Караманов поступил в Московскую государственную консерваторию им. П. И. Чайковского. Успешно окончив два отделения: композиторское (у С. С. Богатырёва) и фортепианное (у В. А. Натансона), он продолжил обучение васпирантуре (педагоги Дмитрий Кабалевский и Тихон Хренников, 1958—1963).

В консерватории Алемдар сочинил десять симфоний. В это время молодой композитор был очень продуктивен и создавал произведения разных жанров, многие из которых впоследствии были отнесены к «золотому фонду советской музыкальной культуры»: Седьмая симфония «Лунное море»(1958), Пятая симфония-драматория «В. И. Ленин» (1957), фортепианные концерты — Первый (1958) и Второй (1961), «Ориентальное каприччио» для скрипки с оркестром (1961), Второй струнный квартет, *Ave Maria* для фортепиано. А. Караманов и Е. Крылатов написали музыку для балета «Комсомолия» (Большой театр, 1957). В Ленинграде был поставлен балет А. Караманова «Сильнее любви» (1961). Государственный академический русский народный хор им. М. Е. Пятницкого исполнил песню молодого композитора «Родина», и она нередко передавалась в радиоэфире.

В начале 60-х годов (1962—июль 1964) Караманов увлёкся музыкальным авангардом и стал одним из самых ярких представителей этого музыкального течения в СССР, наряду с Андреем Волконским, Альфредом Шнитке, Эдисоном Денисовым и Софией Губайдулиной. К этому периоду его творчества относятся такие произведения для фортепиано как «Музыка» (№ 1 и № 2, 1962), триптих «Пролог, Мысль и Эпилог» (1962), детские пьесы «Окно в музыку» (1963), концертные фуги (1964)[1].

Симферопольский период

О новаторстве композитора

В 60-е годы Караманов, среди первых в России композиторов-новаторов, овладел новыми техниками письма (в частности додекафонией). Его называли в это время «главой консерваторских модернистов». Такая музыка находилась в остром противоречии с идеологическими установками, господствовавшими в хрущёвский период. Поэтому для Караманова закрываются все возможности исполнения, издания и пропаганды его музыки.

Е. В. Клочкова

По окончании аспирантуры этот «феноменально одарённый человек»[14] столкнулся с непониманием «со стороны музыкального руководства» (в особенности Д. Б. Кабалевского), и осознал, что наступили не самые лучшие времена для творческой самореализации. И хотя его сочинения одобряли такие крупные композиторы как Д. Шостакович и Т. Хренников, он принял решение покинуть столицу и в 1965 году уехал в родной Симферополь.

Ещё живя в Москве, Караманов обратился к вере. В 1965 году в Симферополе он был крещён и «осознанно принял христианство»; он стал прихожанином церкви Всех Святых. С того времени Караманов почти перестал сочинять камерные и фортепианные произведения. Он начал писать духовную музыку — симфоническую и вокально-симфоническую. Им были созданы симфонические циклы по мотивам Евангелия («Совершишася») и Откровения («Бысть»), а также несколько вокально-симфонических произведений (*Stabat Mater*, 1967; Реквием, 1971; Мессе, 1973), фортепианный концерт *Ave Maria* (1968) и симфонический цикл *Et in aeternum vivificantem*, отвечающие латинской духовной традиции. В 1994 году А. Караманов говорил о том, что собирается продолжить свой апокалиптический цикл, написав ещё одну, седьмую, симфонию — «Николай — Кришну», проникнутую и христианской, и индуистской духовностью.

Но всё же творчество «крымского отшельника» не

ограничивалось лишь религиозными произведениями. Так, В 1975 году он написал Семнадцатую симфонию «Америка», а в 1980-е и 1990-е годы — несколько сочинений на тему истории Крыма: ораторию «Легенда-быль Аджимушкая», Двадцать четвертую симфонию «Аджимушкой» (1983), ораторию «Херсонес» (1994), — и Гимн Крымской республики (1992)

Всемирная известность

В 1991 году прошли гастроли Караманова в Чехословакии. Британский импресарио Кейсвин Роделл организовал его выступления в Лондоне. Первый концерт в Центральном Вестминстерском зале (3 октября 1995 года, Третий фортепианный концерт *AveMaria* и *StabatMater* для солистов, хора и оркестра) посетили послы Болгарии, России и Украины. Эти произведения прозвучали в исполнении пианиста Константина Щербакова, вокалистов Клэр Раттер (сопрано), Сюзан Макензи-Парк (альт), Вёрнон Кёрк (тенор), лондонского хорового общества (хормейстер Рональд Корпа) и Софийского филармонического оркестра (дирижёр Эмиль Табаков). Вскоре вышли три авторских компакт-диска:

- Двадцать вторая и Двадцать третья симфонии в исполнении Немецкого симфонического оркестра под руководством Владимира Ашкенази (1995);
- Двадцатая и Двадцать третья симфонии в исполнении Большого симфонического оркестра под руководством Владимира Федосеева (1996, архивная запись).
- Третий концерт *AveMaria* для фортепиано с оркестром (солист В. Виардо) и Третья симфония (Московский симфонический оркестр под руководством Антонио де Альмейды) (1998).

Караманов написал музыку к документальному фильму М. Ромма «Обыкновенный фашизм» (1965)[17], сериалу «Стратегия Победы», а также к художественным фильмам «Любовь с привилегиями» (1989) и «Хоровод» (1994).

Последние годы жизни

В последние годы Караманов испытывал большие материальные затруднения:

... я работаю, делаю эскизы к еще одной симфонии по Апокалипсису, но у меня сейчас нет возможности заниматься этим, я живу в тяжелейших материальных условиях, фактически не имея средств к существованию...

— А. Караманов. Интервью журналисту радиостанции "Эхо Москвы" Е. Дудину (1994)

Вместе с тем, первые годы XXI века ознаменовались пробуждением интереса к творчеству композитора. Прошло более сорока лет после создания симфонического цикла «Совершишася» — и наконец он впервые прозвучал в концертном зале (Дворец «Украина», Киев). Премьерные концерты его произведений прошли в Москве, Санкт-Петербурге, Краснодаре, Саратове и ряде других городов. Последним сочинением А. Караманова стала незавершённая опера «Прощания Хризостома» (либретто А. Караманова).

Алемдар Сабитович Караманов скончался в **2007 г.** в **Симферополе.**

БИБЛИОГРАФИЯ

1. Акопян Л.О. Музыка XX в. Энциклопедический словарь. - М.: Практика, 2012. – 855 с.
2. Друскин М. Игорь Стравинский. – М-Л.: Советский композитор, 1974.
3. История зарубежной музыки XX век: Учебное пособие, составление и общая редакция Н.А. Гавриловой. – М.: Музыка, 2005, - 576 с.
4. История отечественной музыки второй половины XX века: Учеб.пособие для вузов, доп.МО РФ/ отв.ред. Т.Н.Левая. – СПб.: Композитор, 2010. //www.e.lanbook.com
5. Ковнацкая Л. Бенжамен Бриттен. - Л.: Советский композитор, 1974.
6. Минакова А., Минаков С. История мировой музыки: Жанры. Стили. Направления. - М.: Эксмо, 2010, - 544 с.
7. Музыка XX век. Очерки. - М.: Музыка, 1977.
8. Росс А. – Дальше – шум. Слушая XX век. - М.: Астрель, 2012. – 559 с.
9. Савенко С. История русской музыки XX столетия: От Скрябина до Шнитке: Учеб. пособие. - М.: Музыка, 2011.
- 10.Терешина М. История русской музыки. М: Эксмо, 2012. – 704 с.
- 11.Фрай С. Неполная, но окончательная история классической музыки. – Фантом Пресс, 2012. – 512 с.

